



HAL
open science

Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix

Céline Chabot-Canet

► To cite this version:

Céline Chabot-Canet. Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Louis Lumière - Lyon 2, 2013. Français. NNT: . tel-01114793v1

HAL Id: tel-01114793

<https://theses.hal.science/tel-01114793v1>

Submitted on 10 Feb 2015 (v1), last revised 23 Mar 2015 (v3)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Lyon II – Louis Lumière

École doctorale Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Faculté de Lettres, Sciences du langage et Arts

Laboratoire LIRE - Littérature, Idéologies, Représentations

**Interprétation, phrasé et
rhétorique vocale dans la chanson
française depuis 1950 :
explicitier l'indicible de la voix.**

Céline Chabot-Canet

Doctorat « Lettres et Arts »

Mention : Musicologie

Directeur de thèse : M. Pierre Saby

Thèse présentée et soutenue publiquement le 27 juin 2013

Membres du Jury :

- M. Stéphane Hirschi, Professeur (rapporteur)
- M. Serge Lacasse, Professeur (rapporteur)
- M. Gérard Le Vot, Maître de conférences
- M. Xavier Rodet, Professeur
- M. Pierre Saby, Professeur (directeur)

**Interprétation, phrasé et
rhétorique vocale dans la chanson
française depuis 1950 :
expliciter l'indicible de la voix.**

*À ma mère, à Michel
et à mes grands parents.*

Remerciements

Mener à bien une thèse, c'est certes y consacrer des années d'étude, mais aussi avoir pu bénéficier des conseils et des encouragements de nombreuses personnes auxquelles je veux témoigner toute ma reconnaissance.

À Pierre Saby tout d'abord, qui a accepté de diriger cette recherche et m'a fait confiance dans une perspective d'étude sortant un peu des sentiers balisés de la musicologie traditionnelle et qui, par son encadrement, sa disponibilité et son soutien, a permis la progression et l'aboutissement de ce travail.

Je souhaite aussi adresser mes vifs remerciements à Gérard Le Vot, qui a été l'instigateur de l'angle d'approche de la chanson par l'étude du phrasé lors de la direction de mon mémoire de Master, et qui m'a toujours encouragée par l'intérêt qu'il témoignait pour mes travaux.

Le soutien au cours de ces années fut aussi celui des professeurs de musicologie de l'université Lyon 2, qui, après m'avoir fait découvrir ma voie par leur enseignement, ont manifesté leur intérêt pour mes sujets de recherche, aussi bien par leurs encouragements que par leurs sollicitations lors de colloques et par l'aide à l'édition d'articles, d'interventions et du mémoire de Master. Sur ce point, je remercie tout particulièrement Gérard Streletski.

Et c'est bien cet intérêt pour le travail de recherche que je faisais qui m'a donné au cours de ces années l'élan nécessaire à sa progression. À ce titre, je souhaite adresser des remerciements particuliers à Xavier Rodet, professeur et chercheur à l'IRCAM, pour avoir accepté de me recevoir pour un mois et demi au sein de son équipe, dont je remercie également chaque membre pour leur aide et leur accueil chaleureux : Lise Régnier, Christophe Veaux, Pierre Lanchantin, Gilles Degottex, Nicolas Obin et Grégory Beller.

Je voudrais aussi remercier les musicologues qui, par leurs invitations à présenter mes recherches, ont permis de baliser cette longue période d'étude de moments privilégiés et de rencontres fructueuses qui furent des encouragements aussi appréciés que nécessaires et des tremplins de réflexion par les échanges stimulants qu'ils ont initiés : Serge Lacasse tout d'abord, en 2009, pour son invitation à l'université Laval et par la rencontre qu'il a organisée à Montréal avec son équipe de recherche et d'analyse de la chanson enregistrée (le GRAVE) ; Catherine Rudent ensuite, pour son invitation à présenter mon travail lors d'une conférence à la Sorbonne en 2010.

Je remercie aussi Nathalie Henrich, qui m'a ouvert les portes de son laboratoire Gipsa-lab de Grenoble et m'a permis de bénéficier de ses conseils.

Pour avoir accepté d'être rapporteurs de cette thèse, je remercie Stéphane Hirschi et Serge Lacasse, dont la présence au sein du jury, ainsi que celle de Gérard Le Vot et de Xavier Rodet, m'honore grandement. Je suis extrêmement reconnaissante à chacun d'avoir répondu favorablement à notre demande.

Enfin, un merci affectueux à ma famille, pour son soutien aussi patient qu'indéfectible.

Introduction

La fascination de la voix : un objet indicible, entre organique et immatériel

« [Orphée] aborda Perséphone et le maître du lugubre royaume, le souverain des ombres ; après avoir préludé en frappant les cordes de sa lyre il chanta [...]. Tandis qu'il exhalait ces plaintes, qu'il accompagnait en faisant vibrer les cordes, les ombres exsangues pleuraient ; Tantale cessa de poursuivre l'eau fugitive, la roue d'Ixion s'arrêta ; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leur victime, les petites-filles de Bélus laissèrent là leurs urnes et toi, Sisyphe, tu t'assis sur ton rocher. Alors pour la première fois des larmes mouillèrent, dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ces accents¹. »

Orphée, chanteur et enchanteur, mythe fondateur de la conception magique de la voix, soutient toute une approche du phénomène vocal, récurrente dans la littérature qui lui est consacrée. L'incantation orphique, en communiant avec le divin, rétablit l'harmonie dans l'âme de celui qui l'écoute. Le mythe des cigales dans le *Phèdre* de Platon est tout aussi signifiant :

« Jadis les cigales étaient des hommes, de ceux qui existaient avant la naissance des Muses. Puis, quand les Muses furent nées et qu'on eut la révélation du chant, il y en eut alors, parmi les hommes de ce temps, qui furent à ce point mis par le plaisir hors d'eux-mêmes, que de chanter leur fit omettre de manger et de boire, et qu'ils trépassèrent sans eux-mêmes s'en douter. Ce sont eux qui, à la suite de cela, ont été souche de la gent cigale. Elle a des Muses reçu le privilège de n'avoir, une fois née, aucun besoin de se nourrir et de se mettre cependant, estomac vide et gosier sec, tout de suite à chanter jusqu'à l'heure du trépas². »

Après l'extase de l'auditeur, c'est celle du chanteur transporté hors de lui-même par la jouissance du chant. La voix se trouve donc au cœur d'une double fascination : celle de celui qui l'émet et celle de celui qui la reçoit. « Platon considère la voix et l'audition comme des dons divins chez l'homme³ », explique Evangelos Moutsopoulos dans son commentaire du *Timée*. Du magique au divin, la voix s'associe peu à peu à l'indicible ; et comment parler de l'indicible si ce n'est par la métaphore : métaphores cinesthésiques – voix claire, sombre, blanche, dure, tendre, chaude... – comparaisons instrumentales ou mythiques – flûtée, pure, angélique, de sirène... Dans « Le grain de la voix » en 1972, Roland Barthes déplore cette approximation :

« Dès lors que nous faisons d'un art un sujet (d'article, de conversation), il ne nous reste plus qu'à le prédiquer ; mais dans le cas de la musique, cette prédication prend fatalement la forme la plus facile, la plus triviale : l'épithète [...]. Est-ce que nous sommes condamnés à l'adjectif ? Est-ce que nous sommes acculés à ce dilemme : le prédicable ou l'ineffable ?⁴ ».

Ce dilemme trouve écho dans de multiples ouvrages sur la voix humaine, qui est « un défi à la

¹ OVIDE, *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye ; éd. présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 320-321.

² PLATON, *Phèdre*, dans : *Œuvres complètes*. Tome 4, 3^e partie. Texte établi et traduit par Léon Robin. Paris : Les Belles Lettres, 1970, p. 39. « Le mythe des cigales », livre 259b-c.

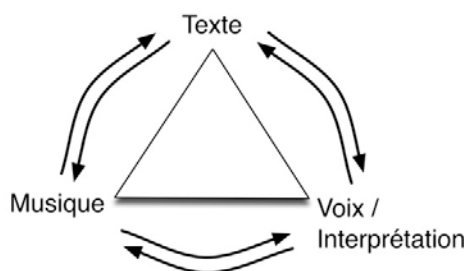
³ MOUTSOPOULOS, Evangelos A., *La musique dans l'œuvre de Platon*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1989, p. 25.

⁴ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » [1^{er} éd. dans : *Musique en jeu*, n° 9, 1972], dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 236-237.

description parce qu'elle est elle-même un indescriptible audible⁵ », selon la formule de Jean-Patrice Courtois. Comment lui échapper ? Pour « exorciser le commentaire musical et le libérer de sa fatalité prédicative⁶ », Roland Barthes propose de cet objet, paradoxalement impalpable et de nature charnelle, une approche plus concrète par l'étude du grain de la voix : « le grain, c'est le corps dans la voix qui chante⁷ ». Échapper à l'ineffable, qui tend à faire de la voix chantée un mythe indescriptible et de pure subjectivité, et au prédicable, qui selon Roland Barthes n'est qu'un rempart verbal, une simplification abusive « dont l'imaginaire du sujet se protège de la perte dont il est menacé⁸ » en s'ouvrant à la jouissance de l'écoute musicale, c'est se trouver confronté à la réalité physique de la voix et dépasser la traditionnelle dualité texte/musique, souvent au cœur des études sur le chant et la chanson. Pour préciser ce qu'il entend par « grain de la voix », Roland Barthes écrit, à propos d'une basse russe interprétant un chant liturgique :

« Quelque chose est là, manifeste et têtue (on n'entend que *ça*), qui est au-delà (ou en deçà) du sens des paroles, de leur forme (la litanie), du mélisme, et même du style d'exécution : quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue slave, comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante⁹ ».

Ce « quelque chose », né de la confrontation entre les spécificités physiques de la vocalité du chanteur et la langue qu'il utilise, que Roland Barthes perçoit dans le chant sacré, le *Lied* ou la musique vocale populaire, est au cœur de notre problématique et introduit une troisième polarité dans la dialectique texte/musique. Il nous faut substituer à cette binarité une tripartition dont les trois éléments – musique, paroles-texte, voix-interprétation – sont étroitement imbriqués. La voix et l'interprétation assument un rôle charnière fondamental, et pourtant souvent négligé, entre ces entités.



Roland Barthes évoquait dans l'approche de l'œuvre artistique l'existence d'un « feuilleté de sens¹⁰ » composé de plusieurs strates signifiantes : sens informatif tout d'abord, puis sens symbolique (sens *obvie*, « qui vient au-devant », « qui se présente naturellement à l'esprit »), enfin, un sens qui « vient “en trop”, comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler *le sens obtus*¹¹ ». Ce troisième niveau est celui de la signifiante. Il adapte cette optique au chant, reprenant la terminologie de la sémiologie Julia Kristeva, et ajoute à l'étude du *phéno-chant*, au service de la communication, de la représentation, de l'expression souvent au centre de la

⁵ COURTOIS, Jean-Patrice, « Deux registres une méthode : le regard et la voix dans “Le tableau de Paris” de L. S. Mercier », dans : *Penser la voix*. Poitiers : La Licorne. Revue de langue et de littérature française, n°41, 1997, p. 152.

⁶ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 237.

⁷ *Ibid.*, p. 243.

⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁹ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰ BARTHES, Roland, « Le troisième sens » [1^e éd. 1970], dans : *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

critique de la musique vocale, celle du *géo-chant* : « c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent "du dedans de la langue et dans sa matérialité même"¹² », qui permet d'aborder la voix et le chant sous un autre aspect jusqu'alors peu étudié, « où la mélodie travaille vraiment la langue – non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons signifiants, de ses lettres¹³ », dans l'instant de la performance. Cette strate sémiologique met en évidence, selon Julia Kristeva, l'irréductibilité de l'œuvre à la représentation et à la communication, l'existence d'un niveau où « les signes sont investis par les pulsions¹⁴ », ce qu'Ivan Fónagy nomme « les bases pulsionnelles de la phonation¹⁵ ». La pertinence de cette approche est en partie liée aux caractéristiques génériques du chant envisagé et en partie à la technique propre du chanteur : Roland Barthes souligne que l'opéra est un genre « où la voix toute entière est passée du côté de l'expressivité dramatique : une voix au grain peu signifiant¹⁶ ». La diction dramatique très expressive de Dietrich Fischer-Dieskau lui semble ainsi dictée par la culture savante occidentale : « c'est ici l'âme qui accompagne le chant, ce n'est pas le corps [...] ; d'autant que toute la pédagogie musicale enseigne, non point la culture du "grain" de la voix, mais les modes émotifs de son émission : c'est le mythe du souffle¹⁷ ». Il lui oppose l'interprétation de Charles Panzéra : « Hormis dans les *pianissimi* les plus réussis, Panzéra chante toujours de tout son corps, à *plein gosier* [...]. D'une certaine façon, Panzéra chantait toujours à *voix nue* [...]. Chanter à *voix nue*, c'est le mode même de la chanson populaire traditionnelle¹⁸ », faisant surgir de la rencontre du corps unique du chanteur et de la langue, « la signifiante », « non l'âme, mais la jouissance¹⁹ ». Cette approche, Roland Barthes l'élargit à « tous les genres de musique vocale, y compris [...] la populaire²⁰ ». Si dans le chant lyrique, pour ainsi dire entravé et sublimé par la tradition vocale, il est déjà légitime de percevoir des disparités aussi fondamentales malgré un langage très codifié, combien l'existence d'un « grain de voix » original pourra-t-elle trouver dans la chanson le lieu de son épanouissement et de sa libération absolue ?

La voix dans la chanson : diversité, liberté et importance de la performance

En effet, la chanson est ancrée dans le présent, avec une majorité d'interprétations originales, et, par sa tessiture souvent limitée, la simplicité relative de ses mélodies, la possibilité de transposer, elle n'exige pas une technique vocale spécifique. Les chanteurs des années vingt, pour être entendus sans amplification, devaient utiliser encore une certaine technique assurant une puissance vocale suffisante (Jean Sablon marque le début de l'amplification des voix de faible intensité). L'utilisation de la voix dans la chanson, libérée désormais des canons esthétiques de la musique savante, se singularise par la diversité de ses formes, de ses expressions et de ses timbres. Les critères hédonistes du « bien chanté » s'estompent avec la dichotomie qui en découle. La voix est « sans fard », comme l'explique Gérard Le Vot dans le cas du *Rock* :

« Virtuellement, toute personne (jeune, vieux, homme, femme...), pourvu qu'elle dispose d'une voix suffisamment accordée et libérée, est susceptible de chanter et, dans certains genres

¹² BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 239.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ KRISTEVA, Julia, cité dans : POIRIÉ, François, « Kristeva, Julia », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 411.

¹⁵ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix. Essais de psychophonétique*, Paris : Payot, 1982, p. 57.

¹⁶ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 238.

¹⁷ *Ibid.*, p. 239.

¹⁸ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue » [1^e éd. 1977], dans : *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 251.

¹⁹ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 240.

²⁰ *Ibid.*, p. 244.

(*hard rock*), de crier. Le plus souvent la voix est un donné brut, non travaillé, non sophistiqué avec son timbre et sa précarité de moyens²¹ ».

Nous pourrions en conclure *a priori* que la voix dans la chanson n'est qu'un paramètre secondaire et sa qualité un critère superfétatoire. Celle-ci est au contraire fondamentale, puisque, dans ce genre qui met l'accent sur la « performance » et la pratique vive, c'est par son timbre spécifique et son interprétation que l'artiste impose son style et emporte l'adhésion du public. Cette voix naturelle, spontanée, cette « voix illégale²² », selon la formule de Gérard Authelain, est l'intermédiaire, le médiateur incontournable entre l'œuvre et le public ; elle joue un rôle primordial dans le succès d'une chanson ou d'un artiste. L'originalité interprétative et vocale est bien souvent en elle-même une forme de légitimité assurant identité et reconnaissance. Tous les extrêmes peuvent y trouver leur place : voix puissante ou susurrée, timbre clair ou rauque, tessiture large ou très limitée... Cette individualisation est encore plus marquée dans le cas spécifique des auteurs-compositeurs-interprètes (ACI), où l'artiste, maître de son œuvre, compose un répertoire sur mesure, adapté à sa voix et à ses visées.

Cette liberté dans l'utilisation de la voix joue sur toutes les caractéristiques de ce matériau sonore. Sur le plan acoustique, la voix chantée, comme la parole, possède un spectre mixte, partagé entre sons harmoniques et sons bruités : l'intrusion et l'exploitation parfois hyperbolique du bruit dans la voix est une des typicités remarquables de son utilisation dans la chanson. Timbre voilé, voix éraillée, souffle, renforcements consonantiques... : c'est l'intégration dans le vocal de ce qui relève de l'impur, de l'aléatoire, du désordre, imposant la présence non aseptisée du corps du chanteur. Toutes ces caractéristiques font de l'utilisation de la voix et de l'interprétation dans la chanson un élément fortement signifiant.

Comme le souligne Roland Barthes, les spécificités de ces interprétations vocales restent indissociables des caractéristiques intrinsèques de la langue qu'elles utilisent, avec ses sonorités, ses phonèmes, ses accents, sa musique interne qui est unique et imprime toujours sa microstructure prosodique et phonétique sur la macrostructure musicale plus normalisée que prescrit la partition :

« Le grain de la voix n'est pas – ou n'est pas seulement – son timbre ; la signifiante qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose, qui est la langue (et pas du tout le message)²³ ».

Cet aspect est d'autant plus déterminant que le chant dans la chanson est imprégné de la langue parlée, dont il adopte les intonations et emprunte les codes paralinguistiques, la musicalité de la parole se superposant à la musicalité générique. La liberté de la voix parlée contamine le chanté à des degrés divers, de la simple imprégnation à l'utilisation de la parole rythmée. La chanson nous paraît donc être un lieu privilégié de la caractérisation de ce *grain*, et un condensé de sa signifiante à travers la « performance vocale », même si cet objet mouvant et fugace reste peu étudié, car difficile à appréhender.

Une troisième caractéristique générique de la chanson justifie la pertinence de cette approche. Gérard Le Vot définit le chant de tradition, comme étant au centre d'un double mouvement dont la tension est plus exacerbée que dans la musique savante :

« Je définirai l'assemblage de la chanson, lors de la vocalisation, comme une combinatoire, relevant de deux pôles antithétiques, mais complémentaires.

²¹ LE VOT, Gérard, « La musique Rock, entre oral et écrit », dans : *Actes du colloque "Écriture et oralité, voies de la modernité musicale"*, Tours : Janvier 2004, p. 3 [à paraître].

²² AUTHELAIN, Gérard, *La Chanson dans tous ses états*. Paris : Van de Velde, coll. « Musique Société », 1987, p. 159.

²³ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 241.

- D'un côté un pôle formel où les règles syntaxiques, les convenances de la tradition et/ou les éléments de fixation par l'écrit tendent à la fermeture du système (forces centripètes, règles syntagmatiques), à tout le moins au respect du modèle convenu et partagé par une communauté.
- De l'autre, au contraire, un pôle où les règles sont relâchées et laissent le système libre, ouvert à l'évolution (forces centrifuges mettant en œuvre des paradigmes toujours plus nombreux et instables). L'exécution vocale peut jouer un rôle notable dans cette ouverture, compte tenu des contextes interprétatifs²⁴ ».

Gérard Le Vot ajoute que, pour la chanson de variété,

« le questionnement n'est pas si différent. La forme de la chanson, dans les deux cas de figure, doit donc être comprise plutôt comme un processus vocal. Toutefois la stabilité n'est pas la même dans le chant de tradition orale à l'ancienne et la chanson de variété moderne. Cette dernière, plus écrite en ce qui concerne son ossature, est en revanche bien plus ouverte à l'interprétation personnelle et aux influences extérieures, en ce qui concerne les styles²⁵ ».

Ce double aspect, « entre fermeture et ouverture²⁶ » légitime les deux types d'analyse de la chanson : l'un qui fut longtemps privilégié, portant sur les caractéristiques génériques descriptives et les structures internes, l'autre sur l'interprétation.

« En définitive, ce serait appauvrir la richesse de la chanson si sa description, employant seulement des critères syntaxiques et structuraux internes, ne s'inquiétait pas, une fois encore, de la souplesse et de la vie de la "performance", une de ses particularités, peut-être la plus novatrice. En effet, elle peut être appréciée à la fois sous l'angle de sa fixité formelle et sa prédictibilité et sous celui de son interprétation qui assouplit ou même transfigure l'organisation musico-textuelle²⁷. »

Il semble bien, en effet, que tout un pan de sa créativité ne relève ni exclusivement de la valeur stylistique et sémantique des textes, ni de la qualité compositionnelle et structurelle de la musique, mais du phrasé, de la « performance » vocale et de l'interprétation.

Nous choisissons donc d'aborder la voix chantée par la tension entre la structure profonde et l'interprétation, le cadre et l'aléatoire induit par la pratique vive, le rapport entre les éléments inhérents à l'œuvre et ceux, plus fluctuants et fugaces (« nomades et fluides²⁸ », selon l'expression de Gérard Le Vot), relatifs à la performance. Cette double perspective est la seule à offrir une approche de la chanson qui en respecte la complexité inhérente, bien loin, il est vrai, de la conception souvent répandue de genre mineur, simple, voire simpliste. Cette intégration des caractéristiques de l'interprétation restitue au genre sa complexité en mettant en évidence son caractère en perpétuel mouvement :

« La forme de la chanson peut, il est vrai, se décomposer sous les instruments d'analyse : un tel se chargera d'en radioscooper les phrases et les couplets, tel autre la mélodie, ou tel la mimique de l'interprète. Travail pédagogique qui, en fait, nie l'existence même de la Forme. Celle-ci n'existe qu'en *performance* : terme d'une parfaite pertinence, avec son préfixe globalisant et son suffixe qui désigne une action en cours d'accomplissement. Mais l'accomplissement reste unique ; la globalité, provisoire. Chaque performance nouvelle remet tout en cause²⁹. »

²⁴ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale*, supplément au n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 102.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 101.

²⁷ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2^e partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*, n° 557/558, novembre-décembre 2008, p. 19.

²⁸ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale*, supplément au n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 92.

²⁹ ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », dans : *Études Françaises*, vol. 22, n° 3, 1986, p. 15.

Pour rendre la chanson plus facile à cerner et la conformer à un genre connu, on en isole parfois les paroles, que l'on étudie à la manière d'un texte poétique (ce qui n'est pas étonnant dans un genre où, traditionnellement, le texte prime). Mais, amputées de leur musique, celles-ci se révèlent souvent décevantes et lacunaires, le texte ne se suffisant pas à lui-même, car il ne s'accomplit que dans son union avec la musique et la voix dans l'aléatoire de la performance. En effet, la chanson a pour caractéristique de conserver une certaine souplesse mélodico-rythmique, un aspect « mouvant » selon la terminologie de Paul Zumthor. Nous souhaitons étudier ces caractères liés à l'agogique, qui tiennent un rôle sémiologique essentiel.

C'est en partie de sa nature semi-orale que la chanson tire sa complexité. Jean Molino, reprenant les critères énoncés par Walter Ong en 1982 et les appliquant à la musique, explique que l'œuvre orale serait faite « à partir d'agrégats préétablis³⁰ ».

« Enfin l'œuvre orale est caractérisée par la redondance, l'abondance au sens rhétorique (*copia*), qui se manifeste par la répétition et la variation autour du même thème. C'est la variation qui apparaît comme le trait morphologique le plus remarquable de la musique et de la poésie orales³¹. »

Ces deux pôles – répétition et variation – nous semblent caractériser de manière intangible la forme même de la chanson. Pour ce qui est de son autre aspect, la transmission, cette notion d'oralité, si elle est évidente dans les sociétés plus primitives où la chanson se transmettait de bouche à oreille sans passage par l'écriture (« oralité primaire », selon Paul Zumthor³²), doit être révisée lorsqu'il s'agit de la chanson contemporaine, les nouveaux médias (disques et compact-disques, télévision, radio, Internet, DVD...) rendant la situation assez complexe et imposant une actualisation de cette notion d'oralité. Le deuxième niveau de l'oralité, où cohabitent écrit et oral avec une évolution vers la prédominance pour l'écrit, considérant l'oralité comme secondaire – ce qui fut, certes, pendant un certain temps, préjudiciable à l'étude de la chanson –, est une phase, elle aussi, désormais révolue. Selon la classification de Paul Zumthor, nous serions donc, jusqu'au début des années quatre-vingt-dix, dans l'étape d'une « oralité mécaniquement médiatisée³³ », où la transmission par le disque pose différemment le problème de l'oralité en lui conférant un caractère d'ubiquité. Il s'agit d'une oralité « différée dans le temps et/ou l'espace³⁴ ». Gérard Le Vot distingue une quatrième étape :

« Je la nomme oralité “numériquement” désorientée, car projetée dans le temps de l'immédiat et de l'effervescence qui est le nôtre. Elle correspond à une situation aujourd'hui très instable qui tend à bouleverser rapidement la frontière entre écrit et oral³⁵ ».

La chanson, œuvre hybride, est au cœur d'une tension entre un écrit schématisant et un oral toujours en mouvement, l'ampleur de la médiatisation tendant à métamorphoser l'unique et l'aléatoire en modèle.

Méthodologie et problématique

À cette place intermédiaire – entre oral et écrit, entre poésie et musique... – la chanson échappe doublement à l'analyse musicologique : les méthodes d'analyse traditionnelles –

³⁰ MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 488.

³¹ *Ibid.*

³² ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, p. 36.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale*, supplément au n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 91.

travail sur la partition – sont en partie inadaptées, car elles ignorent la part de l'oralité. Les méthodes issues de l'ethnomusicologie, qui travaillent exclusivement sur le fait oral (à partir d'enregistrements et de transcriptions), excluent de leurs investigations le support écrit et sont donc elles aussi partiellement limitées. Comment prendre en compte tous ces phénomènes liés à la voix, que ce soit le timbre, couleur et qualité vocales, singulier et exclusif, « image acoustique d'une incarnation spécifique » selon la formule Marco Beghelli³⁶, que ce soit le phrasé et les différentes strates qui le composent – variantes rythmiques et mélodiques, intonations, dynamique, débit et pauses... –, aspect particulièrement riche dans la chanson contemporaine qui utilise toutes les modalités de la voix, du chanté au dit en passant par la déclamation, ou la rhétorique vocale au service des visées de l'auteur ? Tous ces paramètres liés à la voix, ressentis intuitivement comme fondamentaux dans la singularité de l'artiste, échappent souvent à l'analyse et débordent les méthodologies traditionnelles. Notre but est d'objectiver ces intuitions, de faire passer leur étude de l'approche métaphorique à l'analyse, du ressenti au raisonné. Déjà en 1972, Nicolas Ruwet soulevait la nécessité d'une analyse visant à objectiver les intuitions éprouvées à l'écoute :

« C'est seulement quand l'analyse structurale, en linguistique et en musicologie, aura été poussée assez loin, jusqu'aux structures les plus fines [...], qu'il sera possible [...] de donner une base objective à ces impressions subjectives qui font voir, par exemple, dans la mise en musique de tel poème par tel musicien, une réussite ou un échec³⁷ ».

Les nouveaux instruments de recherche informatique nous offrent aujourd'hui les possibilités d'investigation dont parle Nicolas Ruwet. La numérisation des enregistrements permet de les soumettre aux outils d'analyse spectrale qui s'adaptent particulièrement à l'analyse du répertoire de la chanson, favorisant une visualisation précise et objective de la réalité sonore et l'appréhension des plus infimes fluctuations interprétatives, sur le plan temporel (décalages d'ordre agogique – anticipation, retard... – débit vocal, *tempo*, accélération ou ralentissement, positions et mesures des durées des pauses et des notes), fréquentiel (effets de *portamento*, *glissando*, justesse, *vibrato*...), dynamique (*crescendo*, *decrecendo*, contrastes dynamiques, *tremolo*) et timbral (spectre et formants, bruit, souffle, distorsions...).

La pertinence des outils d'analyse n'exclut pas les problèmes méthodologiques liés à l'aspect nouveau de cette recherche : l'étude de la chanson contemporaine en France sous un angle musicologique en est encore à ses débuts à travers l'approche de l'interprétation. Il nous faudra donc prendre appui sur des recherches en musicologie consacrées à d'autres périodes et d'autres genres : études des médiévistes sur la tension entre les schèmes mélodico-rythmiques et la pratique vive dans les chants des troubadours, études sur les techniques vocales des chanteurs dans l'histoire de la musique vocale, ou, enfin, études sur les utilisations très diversifiées de la voix dans la musique savante du XX^e siècle. Mais notre problématique se trouve au centre d'une constellation de disciplines qui nous amène à utiliser aussi les apports de la linguistique, présentant la parole en tant que pragmatique, c'est-à-dire induisant l'auditeur à l'action, ceux de la phonétique et de la psychophonétique, de la physiologie de la voix, mais aussi de la métrique, de la rhétorique et de l'art du théâtre, autant de disciplines qui abordent sous différents aspects l'utilisation de la voix, liée, comme nous l'avons vu chez Roland Barthes, aux caractéristiques linguistiques. Enfin, sans vouloir objectiver totalement une science humaine, nous chercherons à dépasser le stade de la vocalité souvent présentée comme une pure subjectivité qui se prête mal à l'analyse et à la théorisation, pour l'aborder de manière analytique, avec l'utilisation d'outils informatiques.

³⁶ BEGHELLI, Marco, « Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 4 : Histoires des musiques européennes*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2006, p. 524.

³⁷ RUWET, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 55.

Nos analyses s'inscriront dans la problématique suivante : en quoi l'art de la vocalité, souvent considéré comme superfétatoire par rapport à l'œuvre musicale, est-il, au contraire, dans la chanson, partie intégrante du processus de création et de recreation, au cœur de la rhétorique musicale comme modélisateur extralinguistique et instrument de compréhension et de clarification, pivot de la relation avec le public en tant que médiateur et tremplin de l'affect ? Cette thèse comporte ainsi deux objectifs distincts, mais corrélés : un objectif méthodologique, visant à mettre au point des méthodes et une démarche scientifique adaptées, et un objectif musicologique, qui vise à obtenir des résultats significatifs sur le corpus étudié et à en tirer des conclusions pertinentes, à partir de l'application des méthodes précédemment définies. Elle s'inscrit dans la continuité de notre mémoire de Master soutenu en septembre 2006 sur l'étude de la voix et du phrasé vocal dans l'interprétation de Léo Ferré, *Léo Ferré : analyse et sémiologie d'un phrasé vocal emblématique*, sous la direction de Gérard Le Vot, mettant en évidence la place fondamentale de la performance vocale et des caractéristiques interprétatives dans la chanson française enregistrée et l'impact des procédés paralinguistiques ou des effets vocaux sur la transmission de l'émotion au public.

Choix du corpus et rappels historiques

Le genre de la chanson française regroupe des réalités diverses et des styles hétérogènes. Sous cette étiquette, figure toute la diversité des musiques actuelles en langue française et de la « variété française », au sein de laquelle le caractère très perméable et la capacité à intégrer des influences multiples, l'importance des métissages et des croisements, rendent difficile l'établissement de cloisonnements marqués : chanson Rive gauche, chanson de variétés, chanson *Rock*, chanson yéyé, chanson *Jazz*, disco... Il est pourtant indispensable, pour obtenir une unité et une cohérence de corpus, de cerner en son sein un sous-ensemble plus restreint. Notre champ d'étude sera celui de la chanson française contemporaine depuis 1950, et plus spécifiquement celui de la chanson dite « à texte », qui, en mettant l'accent sur la transmission des paroles, représente un de ses courants les plus significatifs, car, traditionnellement, comme le souligne Marc Robine, la chanson française se « différencie de pratiquement toutes les autres [par] le sentiment diffus mais constant d'une certaine prééminence des paroles sur la musique³⁸ ». Or, s'il y a prééminence des paroles, il y a aussi prééminence de la voix qui les porte, et prééminence de l'art interprétatif qui les modèle et les transmet.

Le milieu du vingtième siècle correspond à une période charnière dans le genre considéré : au lendemain de la Libération, alors que nombre d'artistes d'avant-guerre se voient écartés pour leur implication plus ou moins manifeste dans la vie de l'Occupation, ce vide crée un extraordinaire appel au renouvellement et favorise l'émergence de nouveaux talents. Les cabarets de Saint-Germain-des-Prés se multiplient : la Rose rouge, le Quod Libet, l'Échelle de Jacob, les Assassins, l'Écluse et tant d'autres, offrent une scène et un public à de nouveaux chanteurs, loin des paillettes du music-hall et de la fantaisie parfois un peu appuyée du *café-conc*. Sobriété du geste et de la musique, mise au service des textes par des interprètes à la personnalité vocale affirmée – Juliette Gréco, Cora Vaucaire, Catherine Sauvage, Mouloudji... – et surtout émergence des auteurs-compositeurs-interprètes, les « ACI », dont Charles Trenet fut le précurseur et qui marquent de manière indélébile le style Rive Gauche et le genre « chanson française ». Les textes originaux – de Léo Ferré, Jacques Brel, Georges Brassens, Barbara, Charles Aznavour, Félix Leclerc, à Jean Ferrat, Serge Gainsbourg, Boby Lapointe ou Jacques Higelin... – y rivalisent avec les multiples poèmes mis en musique. Ce courant est si prolifique qu'il est souvent exclusivement associé à la chanson patrimoniale

³⁸ ROBINE, Marc, *Il était une fois la chanson française*. Paris : Fayard, 2004, p. 17.

française et qu'il trouve encore ses héritiers jusque dans la Nouvelle scène française, ce qui explique que nous n'avons pas voulu borner de manière artificielle la période étudiée.

Les années cinquante, cadre chronologique de notre corpus, sont aussi années charnières dans un autre domaine : celui de la technique d'enregistrement, aspect dont nous ne devons pas minimiser l'importance. Il nous faut en effet évoquer la question de l'enregistrement, le but de notre étude n'étant pas de cerner les caractéristiques de la voix en général – travail d'acoustique ou de phoniatry –, mais bien de décrire la voix stylisée, magnifiée et érigée comme matériau musical à travers la chanson enregistrée. C'est par le médium du disque que nous abordons la chanson, et il est important de tenir compte de son impact et d'être conscient qu'il ne s'agit pas de l'étude d'une « performance vocale », mais d'une certaine image de cette performance transmise par la technologie, qui a pu faire l'objet d'un travail artistique en studio, comme le met en évidence Serge Lacasse³⁹. Il s'agit d'étudier une voix et une interprétation « en contexte », avec les complexités que cela représente, mais aussi avec l'intérêt de l'aborder telle que l'artiste a souhaité nous la livrer.

Dans cette optique, la qualité de la prise de son et du support est primordiale, et les enregistrements des années quarante, qui, par la faible précision du matériel de prise de son et les limites techniques du support, dénaturent en partie le timbre vocal et imposent un chant uniformément puissant et projeté, se prêtent mal aux nuances interprétatives. Les nouveaux microphones – Neumann et Bell – utilisés aux États-Unis par les *crooners* (Bin Crosby, pour le RCA 44A, et Frank Sinatra, pour le Neumann V47, le « Telly »), possèdent une haute sensibilité et donc libèrent la voix et l'interprétation. Au début des années cinquante, les studios français sont généralement équipés des RCA 44 ou 77, qui autorisent des enregistrements de qualité, encore améliorés par l'apparition du Neumann M49 en 1952, puis en 1954 du KM54.

Ce début des années cinquante est marqué par une évolution encore plus fondamentale : celle du support discographique, avec le développement des disques vinyles. C'est en effet en 1948, alors que le 78 tours est arrivé à son plus haut degré de perfectionnement, que Columbia (CBS) lance un disque « long playing » d'une durée de vingt à trente minutes par face : le microsillon. La vitesse de rotation est réduite à 33 1/3 tours par minute et le nouveau matériau, la vinylite, permet la gravure d'un « microsillon ». Dans le même temps, EMI et RCA Victor lancent leurs propres microsillons 45 tours dont le succès sera fulgurant à la fin des années cinquante. Les conséquences de l'adoption de ce nouveau disque sont multiples, mais, pour ce qui nous concerne, il s'agit essentiellement d'une amélioration notable du rendu sonore grâce à la diminution des bruits de fond générés par les irrégularités de surface du sillon (ils étaient amplifiés par la vitesse de rotation du 78 tours), grâce à l'élargissement de la bande passante qui permet de gagner une octave dans les fréquences élevées, et grâce enfin à la diminution des distorsions. La précision dans la restitution du timbre est fondamentale dans la perspective de nos analyses, ainsi que la libération de l'expressivité interprétative, autorisant des nuances agogiques et des effets vocaux de faible intensité autrefois proscrits ou non perceptibles. D'autre part, le développement exponentiel du microsillon, favorisé par le contexte économique et social, induit une multiplication des enregistrements qui contribue à la richesse de notre corpus⁴⁰. L'évolution générique de la chanson française mise en évidence antérieurement est donc plus ou moins concomitante avec la maîtrise accrue des techniques

³⁹ LACASSE, Serge, *Listen to My Voice, The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. Thèse de doctorat de musicologie. Université de Liverpool, 2000.

⁴⁰ Pour l'importance de cette évolution, voir l'article : CHABOT-CANET, Céline, « Microsillon et macromutations : la chanson de variété en France à l'ère du microsillon », dans : *L'Éducation musicale*, n°569 [dossier spécial agrégation], janvier-février 2011, p. 21-39.

discographiques et de prise en son, faisant de ce début des années cinquante une période clé particulièrement favorable au plein épanouissement du genre.

Le cadre chronologique précisé et justifié et le genre musical défini, reste à cerner un corpus au sein de ce courant générique très prolifique, à partir d'un choix non subjectif. L'objet de notre étude – l'analyse de la voix, des effets interprétatifs et des spécificités vocales d'un interprète – implique tout d'abord de partir d'un corpus d'individus chanteurs et non de chansons : il est nécessaire de choisir des artistes dont la notoriété est reconnue dans le genre considéré (car l'un de nos objectifs est de déterminer comment, par leur voix, ces artistes sont parvenus à séduire le public), donc nous excluons de nos critères de sélection les classements⁴¹ qui mettent souvent en avant des succès ponctuels, liés à un « tube » et à une médiatisation excessive. De plus, la chanson dite « à texte » n'y est présente que marginalement. Nous souhaitons choisir des chanteurs ayant une carrière longue, avec un nombre important de succès, ce qui permet de combiner une approche diachronique et synchronique : nous partons ainsi de l'hypothèse de départ que le succès de ces artistes repose, au moins en partie, sur leur voix et la qualité (ou plutôt « l'efficacité » sur le public, en excluant tout jugement esthétique subjectif) de leurs interprétations, puisque ce sont elles qui opèrent la médiation entre l'œuvre et le public. D'autre part, notre travail portant sur la voix et l'interprétation, il nous aurait paru arbitraire de ne sélectionner que les « ACI », excluant par le fait des interprètes au talent non moins évident, même si la tendance actuelle est de développer, dans la chanson « à texte », le statut d'auteur-compositeur-interprète au détriment de celui du seul interprète.

Un corpus déjà établi, celui de la collection « Poésie et Chansons » des éditions Seghers, consacrée aux artistes emblématiques de la chanson « à texte » française, répond à notre attente. Cette collection, dont le premier volume paraît en 1964, et qui est reprise à partir de 2002, a pour vocation d'éditer une monographie des chansons des artistes reconnus, comme l'exprime cette courte présentation tirée du site Web des éditions Seghers :

« Dans chaque volume : une présentation biographique, un choix abondant des meilleures chansons, des documents iconographiques, une bibliographie et une discographie. À côté des « classiques » [...] (Léo Ferré, Jacques Brel, Charles Aznavour, Serge Gainsbourg, Charles Trenet, Barbara...), la collection voudrait s'ouvrir à des chanteurs apparus plus récemment et qui, avec la même exigence que leurs aînés, ont forcé l'écoute d'une génération nouvelle⁴². »

Le catalogue Opale-Plus de la Bibliothèque Nationale de France en recense quatre-vingt-treize numéros, édités entre 1964 et 2008, en tenant compte des rééditions : cela forme un corpus de base d'une soixantaine d'artistes. Nous ne jugerons pas ici de l'opportunité de la pratique qui consiste à isoler les paroles et à les apparenter à de la poésie, mais retiendrons uniquement de cette collection : qu'il s'agit de chanteurs « à texte », que leur œuvre présente une production reconnue par un large public et qu'elle s'inscrit dans la durée.

Ce corpus présente l'avantage de regrouper différents types de configurations, permettant des approches diverses : auteurs-compositeurs-interprètes, auteurs-interprètes, compositeurs-interprètes, interprètes simples, mais aussi artistes français et de la francophonie (Belgique, Québec...). Il intègre également au sein de notre cadre générique une palette assez large, incluant aussi bien la chanson Rive gauche que les marges *Rock*, pop ou variétés. Nous excluons évidemment du corpus les artistes qui sont uniquement auteurs et ne furent jamais interprètes (Pierre Delanoë), les artistes antérieurs à la période étudiée (Pierre-Jean de Béranger, Aristide Bruant) et les artistes non francophones (Joan Po Verdier, Paolo Conte, Vladimir Vittotsky).

⁴¹ *Charts*, « Top 50 »...

⁴² Site Internet des éditions Seghers. En ligne : <http://www.editions-seghers.tm.fr> (visité le 3 avril 2006).

Chanteurs	Date Seghers	Chanteurs	Date Seghers	Chanteurs	Date Seghers
Adamo (Salvatore)	1975	Dumont (Charles)	1985	Mitchell (Eddy)	1981
Annegarn (Dick)	1990	Duteil (Yves)	1981	Mouloudji (Marcel)	1971
Aznavour (Charles)	1964	Escudero (Lény)	1973	Moustaki (Georges)	1971
Balavoine (Daniel)	1986	Ferré (Léo)	1971	Nougaro (Claude)	1974
Barbara	1969	Gainsbourg (Serge)	1986	Perret (Pierre)	1978
Béart (Guy)	1971	Glenmor	1972	Piaf (Édith)	1974
Beaucarne (Julos)	1977	Gréco (Juliette)	1975	Polnareff (Michel)	1973
Bécaud (Gilbert)	1972	Guidoni (Jean)	1988	Renaud	1982
Belle (Marie-Paule)	1987	Higelin (Jacques)	1980	Sanson (Véronique)	1990
Béranger (François)	1976	Jonasz (Michel)	1985	Sapho	1988
Blanchard (Gérard)	1989	Julien (Pauline)	1974	Sardou (Michel)	1985
Brassens (Georges)	1973	Lama (Serge)	1974	Servat (Gilles)	1975
Brel (Jacques)	1975	Lapointe (Boby)	1981	Sheller (William)	1989
Charlebois (Robert)	1973	Leclerc (Félix)	1973	Simon (Yves)	1975
Chedid (Louis)	2005	Le Forestier (Maxime)	1982	Souchon (Alain)	1979
Clerc (Julien)	1971	Lemarque (Francis)	1974	Sylvestre (Anne)	1971
Couture (Charlélie)	1986	Lenorman (Gérard)	1975	Thiéfaine (Hubert-Félix)	1988
Delpéch (Michel)	1988	M (Matthieu Chedid)	2005	Trenet (Charles)	1979
Douai (Jacques)	1974	Martin (Hélène)	1974	Vaucaire (Cora)	1973
Dufresne (Diane)	1984			Vigneault (Gilles)	1973

Tableau 1 : Liste des chanteurs du corpus issus de la collection « Poésie et Chansons » des éditions Seghers. Les chanteurs exclus du corpus pour les raisons précédemment évoquées ne figurent pas dans le tableau. La deuxième colonne indique la date d'édition du numéro dédié à cet artiste (date de la première édition).

Incluant majoritairement des artistes dont une partie de la production se situe avant les années quatre-vingt-dix, nous souhaitons élargir ce corpus à la chanson française contemporaine, en lui ajoutant quatre artistes issus du courant de la Nouvelle chanson française. Ils sont choisis à partir de deux critères : leur spécificité interprétative et l'importance de leur discographie.

Biolay (Benjamin)	Delerm (Vincent)
Camille	Simon (Émilie)

Tableau 2 : Liste complémentaire au corpus Seghers.
Artistes de la Nouvelle chanson française.

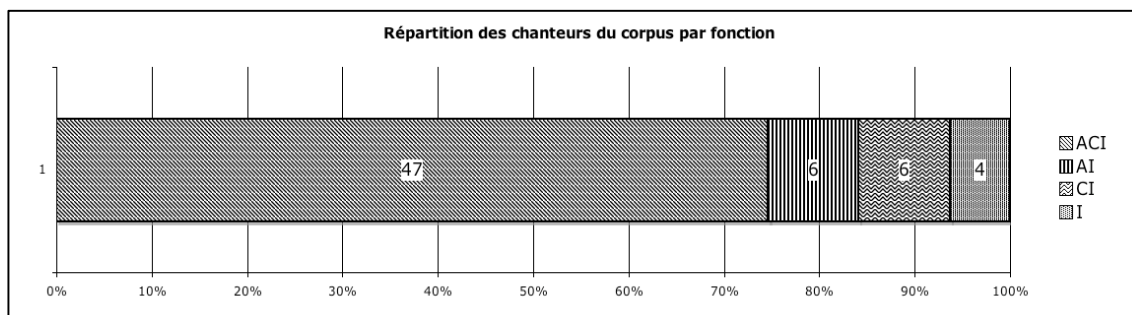


Figure 1 : Répartition des chanteurs du corpus selon leurs fonctions :
Auteur-Compositeur-Interprète (ACI), Auteur-Interprète (AI), Compositeur Interprète (CI), Interprète (I).

Il n'est évidemment pas question de faire une étude exhaustive de l'interprétation de chacun de ces artistes, mais de puiser dans le large échantillonnage de spécificités vocales et interprétatives qu'ils nous proposent pour élaborer des méthodes d'investigation pertinentes et les illustrer par des analyses précises des éléments les plus singuliers et les plus représentatifs.

Présentation du plan

Nous inscrirons tout d'abord notre étude dans un cadre théorique et méthodologique. La synthèse de l'état de la recherche sur la voix et son utilisation s'avère complexe, puisque relevant d'un domaine éclaté en une constellation de disciplines, au croisement entre sciences humaines et sciences exactes. Le bilan s'établira à partir de l'apport de l'étude musicologique des musiques populaires, puis de l'approche traditionnelle de la voix chantée dans les musiques savantes et ethniques, avant de s'élargir aux perspectives de la linguistique, de la rhétorique, de l'acoustique et de la psychoacoustique. À partir de ce socle, nous définirons nos objectifs spécifiques et nos perspectives d'analyse. Notre objet d'étude n'ayant été, pour l'instant, que peu abordé dans le cadre de la musicologie, et en particulier pour la chanson populaire, une réflexion épistémologique sera indispensable, car nous devons élaborer notre propre démarche méthodologique en puisant dans différentes disciplines dont nous adopterons et adapterons certaines méthodes, en intégrant à la fois l'objectivité des outils d'analyse informatique et acoustique et la subjectivité des visées perceptives et sémiologiques. Notre objectif sera de tisser un véritable maillage interdisciplinaire pour cerner notre sujet sans opérer une réduction schématisante de sa complexité intrinsèque, ceci sous l'égide enchâssante de la musicologie.

Nous nous confronterons ensuite au problème de la terminologie : le vocabulaire de la description de la voix est, nous l'avons vu, soit métaphorique et subjectif, soit polysémique, en fonction du contexte scientifique qui en fait usage. Il nous faudra donc, d'une part, définir de manière précise le lexique qui servira de base à notre analyse, les acceptions que nous donnerons aux termes utilisés et, d'autre part, opérer une hiérarchisation entre les éléments qu'ils représentent – leur simple juxtaposition, non plus d'ailleurs que leur multiplication, ne pouvant initier une démarche analytique structurée.

La deuxième partie se consacrera à l'analyse fragmentée des effets interprétatifs en suivant le protocole d'étude et le lexique élaborés, ceci à travers une double perspective. La première prendra appui sur les études traditionnelles de la chanson, puisqu'elle inclura le plan conceptuel de la partition, mais s'en éloignera par son optique, qui sera celle de l'interprétation. Nous analyserons en effet, à partir de comparaisons entre œuvre abstraite et performance, les éléments compositionnels en tant que préfigurations, prémodélisations de l'interprétation, et la tension existant entre les deux, aussi bien au niveau des macrostructures

que des microstructures. La deuxième perspective, complémentaire, opérera une analyse des paramètres diversifiés des particularités interprétatives, non plus originées dans l'œuvre abstraite, mais images spéculaires d'une singularité corporelle et de sa stylisation esthétique.

La troisième partie passera de l'analyse fragmentée des paramètres interprétatifs à la mise en évidence de leur interaction et corrélation au niveau des méta-paramètres, ceci à partir de la problématique essentielle de la coexistence, au sein de l'interprétation, d'éléments à la fois antagonistes et complémentaires : tension entre la répétition et la variation, entre la mélodicité et le bruit, entre le parlé et le chanté.

Après l'étude des combinatoires du phrasé, nous aborderons la sémiologie de cette convergence des effets en développant la notion de rhétorique vocale et ses rapports avec l'expression de l'*ethos* du chanteur et la suscitation du *pathos* de l'auditeur. Nous nous proposons enfin, à partir du croisement de toutes les données étudiées, d'établir une forme de typologie dans une optique qui ne se veut toutefois ni conclusive – les analyses interprétatives des parties précédentes posséderont en elles-mêmes leur propre finalité – ni schématisante – elle devra permettre d'inclure tous les caractères singuliers de chaque interprète – ni figée, ni close – son pouvoir d'adaptabilité se devra d'être garant de l'ouverture à d'autres interprètes et à de nouveaux courants interprétatifs.

Première partie

Cadre théorique et méthodologique

Certes, le champ de recherche abordé constitue un territoire relativement inexploré dans l'approche que nous souhaitons en faire. Toutefois, notre démarche s'inscrit dans une continuité à partir d'un socle d'études pluridisciplinaires, portant aussi bien sur des genres musicaux différents que des problématiques et des perspectives connexes. Nous établirons donc, dans un premier temps, un état sélectif et succinct de la recherche, qui nous permettra de mettre en évidence les filiations dans lesquelles nous envisageons notre étude, de la situer dans le contexte existant, tout en faisant émerger sa spécificité et la nécessité qu'elle induit d'une démarche analytique nouvelle.

Nous définirons donc ensuite une méthodologie appropriée à notre domaine de recherche, dont nous présenterons les processus et les outils. Enfin, nous développerons une réflexion sur la problématique des vocabulaires spécifiques de la voix et de l'interprétation, à partir d'une terminologie diverse issue de plusieurs domaines disciplinaires, pour préciser notre propre lexique et établir une hiérarchisation des notions étudiées.

Chapitre 1.

État de la recherche et enjeux de la thèse

Sommaire

1.1	L'étude musicologique des musiques populaires	22
1.1.1	La chanson française : de la nécessité d'une analyse de la voix et de l'interprétation	22
1.1.2	L'approche de la musicologie comparée : oralité et variantes, de la chanson médiévale à la chanson populaire contemporaine	24
1.1.3	Le courant des Popular Music Studies	27
1.2	La voix et l'interprétation au centre d'une constellation disciplinaire	33
1.2.1	Étude musicologique traditionnelle de la voix chantée	36
1.2.2	Linguistique	43
1.2.3	Approche littéraire : rhétorique et sémiologie	47
1.2.4	Arts du spectacle et didactique du théâtre	49
1.2.5	Synthèse vocale et traitement automatique de la parole	53
1.2.6	Acoustique et psychoacoustique	56
1.3	Contexte et enjeux de la thèse : vers une analyse globale des phénomènes vocaux dans les musiques populaires contemporaines	59
1.4	Conclusion du chapitre	63

Résumé du chapitre

Ce premier chapitre présente un état de la recherche, état pluridisciplinaire puisque notre sujet se situe à l'intersection de plusieurs champs disciplinaires, de l'étude de la chanson française au vaste domaine traitant de l'usage de la voix. Nous ne visons évidemment pas l'exhaustivité, mais un bilan sélectif privilégiant dans chaque discipline les pistes de recherche fructueuses pour notre approche. Des études musicologiques génériques françaises et anglo-saxonnes, nous passerons à celles de la voix chantée dans les autres genres musicaux : chanson médiévale, avec une prédilection particulière pour les domaines étudiés par les médiévistes, chant savant traditionnel ou contemporain et problématiques des ethnomusicologues. Mais la voix, du moins en ce qui concerne notre corpus, est indissociablement liée à la langue, ce qui nous amènera à aborder les études linguistiques dans des perspectives aussi diverses que la phonétique et la phonologie, l'aspect communicationnel des courants interactionnistes, l'approche rhétorique et sémiologique. À la marge, nous évoquerons aussi les arts du spectacle et la didactique du théâtre. Enfin, les recherches sur la synthèse vocale et les analyses acoustiques et psychoacoustiques ouvriront une troisième voie d'accès à notre sujet d'étude.

Ce bilan met en avant la diversité et la pluridisciplinarité du socle théorique à partir duquel nous fonderons notre étude. Il nous permet aussi de définir avec précision sa spécificité par rapport aux recherches existantes. Enfin, il justifie, par le réseau disciplinaire composé qui préside à son élaboration, la saisie de notre objet d'étude comme « objet complexe » au sens étymologique de « ce qui est tissé ensemble », et à ce titre soumis à une méthodologie particulière.

Si des objets comme « la voix » ou « les musiques populaires » sont, pris indépendamment, de plus en plus souvent abordés par différents champs disciplinaires, il apparaît que l'étude des musiques populaires sous l'angle de l'analyse de l'interprétation – paramètres « performanciers » – et des spécificités vocales du chanteur, n'est que rarement explorée. Il pourrait donc sembler étonnant de consacrer un chapitre à l'état de la recherche. En fait, la nature même de notre sujet impose un fondement sur une assise de connaissances pluridisciplinaires, dans lesquelles nous puisons et dont nous devons assimiler certaines méthodes, pour mieux les associer et les adapter à notre objectif. Malgré la marginalité de notre sujet dans la littérature dédiée, nous nous appliquerons à rassembler les approches transversales qui nous permettent de bâtir nos propres investigations sur un socle existant, en procédant à une brève synthèse de la recherche actuelle dans les domaines qui présentent des similarités avec le nôtre, et qui, bien que de nature différente, alimentent notre démarche méthodologique.

Notre sujet implique deux objets d'étude imbriqués : celui de la chanson française (qui se place au sein du champ, plus large, des musiques populaires contemporaines de grande diffusion, au sens anglo-saxon de « popular music »), et celui de la voix, qui est notre objet central. Ces deux champs de recherche, par leurs spécificités, leur complexité, la multiplicité de leurs aspects et leur caractère polymorphe, nécessitent des approches pluridisciplinaires, chaque discipline apportant un éclairage différent.

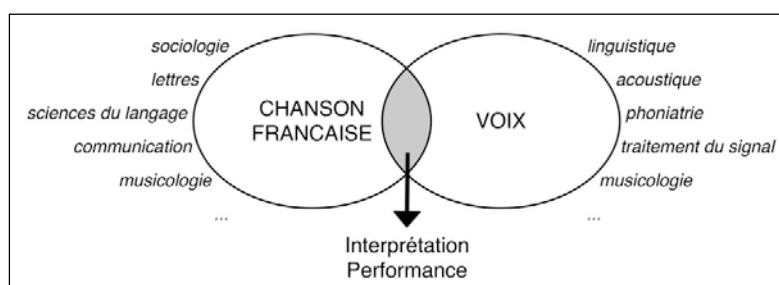


Figure 2 : Un sujet à l'intersection de deux champs d'étude : la chanson française et la voix.

Nous établirons tout d'abord un bilan sélectif des recherches effectuées dans l'étude musicologique de la chanson française, bilan que nous élargirons au domaine beaucoup plus prolifique des *popular music studies*. Nous aborderons ensuite le champ des études sur la voix, en mettant en évidence ce qui peut recouper notre sujet dans les autres répertoires de musique vocale (opéra, chant baroque ou contemporain, folklore...). Nous poursuivrons cet état de la recherche sur la voix par une présentation des apports pluridisciplinaires de la linguistique et de la rhétorique, de la didactique du théâtre, de l'acoustique et de la psycho-acoustique, disciplines qui, bien que répondant à des objectifs différents des nôtres et souvent consacrées à la voix parlée plutôt que chantée, nous fourniront des outils méthodologiques adaptables à nos propres besoins. Ce ne sont donc pas essentiellement les résultats que nous utiliserons, mais plutôt les démarches, les outils et les méthodes, que nous devons fédérer et adapter à nos objectifs.

1.1 L'étude musicologique des musiques populaires

1.1.1 *La chanson française : de la nécessité d'une analyse de la voix et de l'interprétation*

Les ouvrages sur la chanson française sont en grande majorité de nature journalistique et biographique. Les études universitaires consacrées à ce genre sont le plus souvent sociologiques, historiques ou littéraires. Les livres musicologiques sur la chanson sont peu nombreux et n'évoquent que succinctement l'interprétation et la performance, privilégiant un travail sur le texte et la composition. Ils présentent donc des données indispensables pour la compréhension de ce genre musical, de son contexte et de son fonctionnement, sans toutefois développer le problème de l'élaboration d'une démarche méthodologique d'analyse de la performance vocale.

Gérard Authelain, dans le chapitre « Chanson voix » de son ouvrage *La Chanson dans tous ses états*⁴³, est l'un des premiers à aborder les caractéristiques de la voix et de son utilisation dans la chanson française, envisagée sous les doubles aspects de facture et de réception. Dans son article « L'analyse de chansons⁴⁴ », il met en évidence les spécificités qui doivent être prises en compte par le musicologue dans la chanson populaire et qui sont fondamentales dans notre recherche :

« Les éléments marquants d'une chanson ne sont bien sûr pas d'abord ceux relevant du texte, mais de la production proprement sonore : le timbre de la voix, la façon de poser les mots, de les lancer, de les retenir, de les faire vibrer⁴⁵ ».

Dès 1992, Stéphane Hirschi, conscient du fait que la chanson soit souvent négligée dans l'approche universitaire, crée le terme spécifique de « cantologie » pour désigner la discipline qui aborde ce genre en tant qu'art à part entière. Précurseur en France de l'intégration de l'analyse de la chanson dans le cursus universitaire, fondateur de la collection « Cantologie » aux éditions Les Belles Lettres et Presses Universitaires de Valenciennes, il initie et anime un courant de recherches qui a pour vocation d'étudier la chanson dans sa globalité, littéraire, sociologique et musicale, au-delà des traditionnelles approches biographiques :

« Il s'agit d'envisager enfin la chanson pour elle-même, dans sa globalité : rencontre entre texte, musique et interprétation, fixée dans nos souvenirs par des images de prestations scéniques et surtout par les enregistrements qui permettent à cet art de l'éphémère de résonner à l'infini dans nos imaginaires.

« Comblant le vide laissé par les biographies des chanteurs, la collection "Cantologie" vise à présenter la vie même des œuvres et accordera donc la même attention à une chanson de Piaf,

⁴³ AUTHELAIN, Gérard, *La Chanson dans tous ses états*. Paris : Van de Velde, coll. « Musique Société », 1987.

⁴⁴ AUTHELAIN, Gérard, « L'analyse de chansons », dans : *Musurgia*. Vol. V/2, 1998. p. 29-46.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

de Montand ou de Souchon qu'à des poèmes de Baudelaire ou d'Aragon mis en musique : sans primat accordé au texte ou à la musique, c'est aux chansons reçues, à leur impact sur le/les public(s) une fois interprétées, que s'attachera cette collection novatrice⁴⁶. »

Stéphane Hirschi prône donc une approche spécifique de la chanson,

« comme un tout : une unité organique, et non la simple juxtaposition d'un texte et d'une musique (dont en outre l'analyse néglige souvent l'une des deux dimensions) [...]. Une analyse proprement cantologique et non plus inféodée à quelque hiérarchie esthétique préexistante (qu'y trône la musique ou la poésie) ne peut donc se dissocier de l'interprétation des chansons. Sur papier, texte et musique sont, selon l'expression consacrée, couchés : une image grabataire, signifiant bien qu'ainsi la chanson n'est pas vivante, bref, n'est pas⁴⁷. »

Son optique intègre à la fois l'importance de l'interprétation et la prise en compte de l'évolution du genre initiée par l'enregistrement :

« L'invention puis l'industrialisation du disque, et tous les phénomènes de reproductibilité d'une œuvre orale devenue en même temps *monument*, ont en effet [...] *radicalement* changé la portée esthétique de ces créations, devenues œuvres *dans* leur dimension orale, *éternisées dans leur précarité éphémère*, et non plus seulement cantonnées à la *muette et tétanisée postérité de l'écrit*⁴⁸. »

Cette nouvelle approche méthodologique se veut donc pluridisciplinaire, même si elle privilégie l'entrée littéraire et rhétorique. En particulier, des ouvrages de référence sur Jacques Brel, initiés par la thèse *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel. Essai de cantologie appliquée*⁴⁹, illustrent cette perspective synthétique, conciliant analyse littéraire, historique, musicologique et interprétative. Stéphane Hirschi a aussi étudié la caractérisation générique de la chanson française et ses évolutions⁵⁰.

Catherine Rudent, musicologue co-fondatrice de la branche francophone d'Europe de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music), aborde aussi, conjointement, les problématiques sociologiques des musiques populaires actuelles et l'analyse du matériau sonore. Dès 2000, dans son article « L'étude de la voix dans la chanson française, de la description à l'interprétation analytique », elle prône l'analyse de la voix dans la chanson :

« Celle-ci est toujours un élément fondamental dans la chanson – sans voix pas de chanson – et l'on peut même se demander si, dans certains cas, elle ne constitue pas à elle seule la spécificité des chansons d'un interprète [...]. Or il faut pour cela disposer de moyens descriptifs et analytiques de la voix chantée. De tels moyens n'ont guère jusqu'à présent été cherchés : car les recherches dans le domaine de l'interprétation sont encore rares, de même que celles qui portent sur l'analyse musicale du document sonore – et non de la partition – et que les travaux en analyse musicale de chansons⁵¹. »

⁴⁶ HIRSCHI, Stéphane, Introduction à la collection « Cantologie ». En ligne : <http://lesbelleslettres.com> (visité le 5 mars 2010).

⁴⁷ HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris : Librairie Nizet, coll. « Chanteurs – Poètes », n° 2, 1995, p. 27-28.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 471.

⁴⁹ HIRSCHI, Stéphane, *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel. Essai de cantologie appliquée*. Thèse de doctorat de littérature française. Paris : Université Paris IV-Sorbonne, 1992.

⁵⁰ Entre autres : HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Paris : Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008. Et HIRSCHI, Stéphane, « La théâtralité face à l'enregistrement sonore : d'Yvette Guilbert à Piaf, les figures de Damia et Marie Dubas », dans : HIRSCHI, Stéphane, PILLET, Elisabeth, et VAILLANT, Alain, *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches Valenciennaises », n°21, 2006, p. 313-328.

⁵¹ RUDENT, Catherine, « L'étude de la voix dans la chanson française : de la description à l'interprétation analytique ». Dans : MARCADET, Christian (éd.), *Séminaire interdisciplinaire Chanson*. Paris : Université de Paris-Sorbonne, coll. « Observatoire musical français », 2000, p. 85.

Catherine Rudent pose alors le problème fondamental du lexique, qu'elle propose d'enrichir en opérant un croisement entre le vocabulaire courant et le vocabulaire de la pédagogie du chant savant. Pour rendre compte des spécificités de la voix du chanteur populaire, elle préconise l'emploi du sonographe pour l'étude du timbre et de son évolution. Cette première strate d'analyse doit être mise en « perspective relativiste » avec la subjectivité de l'audition, qui transparait à travers les nombreux articles de la presse musicale.

Catherine Rudent a aussi étudié la genèse de création de plusieurs albums récents⁵² : « l'analyse va ainsi consister à pister, si l'on peut dire, les choix non seulement du compositeur, mais de ces multiples intervenants⁵³ », et conjugue les différentes strates ontologiques de la chanson.

« Les objets de l'analyse ne seront pas simplement les chansons telles qu'on les entend sur l'enregistrement où elles adoptent leur forme de référence, mais aussi le processus, conjointement social et musical, qui aboutit à ces chansons et qui requiert, par conséquent, une double conception, sociologique et musicologique, ainsi qu'une double approche, ethnographique et d'analyse musicale⁵⁴. »

L'étude est d'autant plus intéressante qu'elle est fondée sur des documents généralement peu accessibles (les différentes maquettes des trois disques), ce qui autorise un approche exemplifiée du processus créatif, des caractérisations génériques et stylistiques et de la réalisation collaborative. Cécile Prévost-Thomas⁵⁵ développe aussi cette association fructueuse des optiques sociales et esthétiques.

Dans chacune de ces études, l'importance d'une analyse de la voix et de l'interprétation est mise en avant, posant, entre autres, la problématique méthodologique. C'est dans l'optique de la nécessité fondamentale de se confronter à cet aspect de la chanson française, que s'inscrit notre propre démarche.

Mais la relative rareté de ces travaux sur la chanson française en musicologie nous amène à une exploration des recherches sur la voix menées par des chercheurs intégrant la chanson dans une analyse plus globale des musiques vocales, comme les médiévistes ou le courant des *popular music studies* anglo-saxonnes.

1.1.2 *L'approche de la musicologie comparée : oralité et variantes, de la chanson médiévale à la chanson populaire contemporaine*

Les musicologues et littéraires médiévistes, étudiant la poésie médiévale profane qui est essentiellement une poésie orale, ont mis en évidence les rapports étroits, dans ces répertoires,

⁵² RUDENT, Catherine, « Le premier album de Mademoiselle K. Entre création individuelle et coopération négociée », dans : *Ethnologie française*, XXXVIII, 2008, p. 69-78. Et RUDENT, Catherine, *L'Album de chansons. Entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K., Bruno Joubrel*, Paris : Librairie Honoré Champion, 2011.

⁵³ RUDENT, Catherine, *L'Album de chansons. Entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K., Bruno Joubrel*, op. cit., p. 30.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁵ PRÉVOST-THOMAS, Cécile, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson française contemporaine*. Thèse de sociologie. Université Paris X, 2006.

entre texte et chant. Ils ont mené un travail approfondi sur les rapports entre métrique et musique et sur les questions du rythme, comme Jacques Roubaud⁵⁶, Paul Zumthor⁵⁷, Pierre Lusson⁵⁸ ou Gérard Le Vot⁵⁹.

Dans de nombreux écrits, Gérard Le Vot analyse, dans les musiques du Moyen Âge, l'importance du caractère fluctuant et imprévisible de la « performance », de l'aspect « mouvant » de la mélodie chantée, révélant le

« caractère souple et ployable du mélôs médiéval. Car si la mélodie est un possible virtuel, [c'est] parce qu'elle possède, au plus haut degré, un caractère protéiforme permettant dans la performance vocale d'exprimer librement toutes ses potentialités : déformations, variations, parfois même altérations⁶⁰ ».

La musique du Moyen Âge et de tradition orale se situe donc, à travers la performance, entre hasard et déterminisme. C'est un compromis entre un aspect prévisible, figé par la forme, et un aspect mouvant, fugace, qui réside dans la performance et qui transparait dans chaque interprétation. Elle se trouve en tension, au travers de la performance, entre « d'un côté, l'aléatoire et, de l'autre, la règle et les cadres⁶¹ », fixés notamment par la partition prescriptive, qui se développe à la fin du Moyen Âge, en imposant des contraintes plus rigoureuses à l'interprète et en « tendant à proscrire le hasard ». Gérard Le Vot établit un parallélisme avec la distinction entre « structures profondes » et « structures superficielles » que décrit Roman Jakobson au sujet du vers :

« Entre le “niveau profond” de la structure poétique et le “niveau superficiel”, moins rigide, pour étendre aux chants médiévaux la distinction de Roman Jakobson au sujet du vers, l'écart qui se dessine entre nécessité formelle et hasard de la forme interprétée n'est-il pas justement celui qui sépare de façon ambiguë et souple le déterminisme du hasard ? Cet écart ne se résout que dans le geste, dans la profération vocale, ses infimes bifurcations-variations de l'instant dont on peut avoir une idée approximative grâce à l'étude des variantes, grâce aussi à l'étude de la ponctuation, des inflexions mélodiques et des déplacements de formules ornementaux⁶². »

Il envisage un rapprochement avec les théories du « chaos déterministe », évoquant les structures dissipatives d'Ilya Prigogine. Il décrit également le rôle fondamental que peuvent

⁵⁶ ROUBAUD, Jacques, « Métrico-rythmico-linguistico-syntaxe », dans : *Cahiers de Poétique comparée*. Vol. III, n° 1, 1977 ; ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse, l'art des troubadours*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 1994 ; ROUBAUD, Jacques, « Poésie, Mémoire, Nombre, Temps, Rythme, Contrainte, Forme... : remarques », dans : *Mezura*, n° 30, 1995.

⁵⁷ ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972 ; ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.

⁵⁸ LUSSON, Pierre, « Notes préliminaires sur le rythme », dans : *Cahiers de poétique comparée*, n° 1, 1973 ; LUSSON, Pierre, « Les rapports parole-musique : fondements et programmes possibles pour une discipline à créer », dans : *Analyse Musicale*, n° 9, 1987.

⁵⁹ LE VOT, Gérard, « La sextine d'Arnaut Daniel. Essai de lecture rythmique », dans : *Poésie, musique et société au Moyen Âge, Actes du colloque d'Amiens*, mars 1980, Paris, p. 123-157 ; LE VOT, Gérard, « Notation, mesure et rythme dans la *canço* troubadouresque », dans : *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XXV, n° 3-4, 1982, p. 205-217 ; LE VOT, Gérard, « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canço* des troubadours, un état des lieux », dans : *Littérature et Musique*, n° 25 : Actes du colloque international du 13 au 14 mai 2004 (Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3), 2004, p. 129-160.

⁶⁰ LE VOT, Gérard, « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canço* des troubadours, un état des lieux », dans : *Littérature et Musique*, n° 25 : Actes du colloque international du 13 au 14 mai 2004 (Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3), 2004, p. 134.

⁶¹ LE VOT, Gérard, « Hasard – Déterminisme », Lyon : [non publié], 1993.

⁶² LE VOT, Gérard, « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canço* des troubadours, un état des lieux », *op. cit.*, p. 147.

jouer, par leur accumulation au-dessus d'un seuil critique, ces variantes interprétatives dans le basculement d'un système à un autre, d'un « type formel vers un autre type⁶³ ».

Dans l'article « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canço* des troubadours », il étudie les liens entre texte et mélodie, soulignant l'aspect versatile de la mélodie médiévale :

« L'état des sources trahit dans la “mouvance du texte” un fonctionnement assez différent du poème et de la musique. Le premier témoigne d'un matériau d'une forte stabilité. La seconde, en revanche, développe une souple variabilité⁶⁴. »

Il met ainsi en évidence, au-delà de la traditionnelle homologie, une tension entre schèmes mélodiques et métriques, soulignant, dans la *canço* des troubadours, à partir d'un exemple d'Arnaut Daniel,

« [les] tolérances générées par le matériau mélodico-vocal comparées à la rigueur des schèmes métriques. On peut voir dans le frottement entre les deux schèmes [...] une tension formelle “non rigide et non mécaniquement prédictible”⁶⁵. »

Il étudie le jeu entre les deux pôles et la marge de liberté de la performance vocale :

« Il faudrait alors comprendre les types mélodiques non pas comme des modèles déterminés, rigoureux et prédictibles, mais plutôt comme des pôles peu contraignants et en souligner [...] l'usage libre et ouvert⁶⁶. »

Il peut sembler paradoxal de constater que les musicologues médiévistes sont parmi les premiers à prendre en compte les questions de la mouvance interprétative, alors même que, n'ayant évidemment pas à leur disposition d'enregistrements sonores, ils sont confrontés à un travail exclusivement paléographique, à partir de sources écrites. Cependant, ces partitions, souvent à vocation descriptive et proposant couramment des versions différentes d'une même chanson, sont les témoins directs de la grande versatilité du *melos* médiéval dans la performance. C'est justement la contagion de l'oralité sur l'écrit qui explique peut-être cette prise de conscience : contrairement aux répertoires actuels, l'oralité se trouve ici fixée sur la partition dans ses multiples versions, rendant difficile la distinction entre ce qui tient de la forme et ce qui relève de l'interprétation, il n'est donc plus possible d'en ignorer l'importance.

Gérard Le Vot élargit ensuite ses théories aux musiques orales dans leur ensemble, et développe une musicologie comparée, intégrant l'importance de l'interprétation, qui « assouplit et transforme, pour ne pas dire transfigure, l'organisation musico-textuelle ». Il s'intéresse particulièrement au *Rock* et à la chanson contemporaine, associant à la notion d'oralité la liberté induite par la performance, aspect souvent ignoré jusqu'alors aux dépens du caractère stable et prévisible de la forme, plus facile à cerner.

Il étudie le *Rock* comme genre semi-oral, aux pratiques « vives », parfois improvisées, pour lequel la partition n'est pas un médium indispensable. Un genre où « production, diffusion et réception coïncident dans la performance », et qui donne une importance première à la voix et à l'énergie rythmique, remettant en cause la fiabilité couramment accordée à la partition :

« Un écart entre signe et son existe, qui conduit à s'interroger sur la pertinence de la représentation graphique et sur notre capacité en micro-analyse à détailler les gestes musicaux⁶⁷. »

⁶³ LE VOT, Gérard, « Hasard – Déterminisme », Lyon : [non publié], 1993.

⁶⁴ LE VOT, Gérard, « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canço* des troubadours, un état des lieux », *op. cit.*, p. 129.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁷ LE VOT, Gérard, « La musique Rock, entre oral et écrit », *op. cit.*, p. 1.

Il souligne la place fondamentale accordée au timbre, au grain spécifique de la voix et à ses inflexions, qui, associés dans la performance à la gestuelle et à la présence physique, participent au clivage esthétique entre « dirty music » et « clean music ». La voix « vive », qui explore la jouissance, exploite un caractère sexuel affirmé, peut s'inscrire soit dans une confirmation soit dans une subversion du sémantisme textuel :

« La voix “vive”, dans son jaillissement comme dans son écoute publique cherchera aussi à renforcer les contraintes sémantiques, notamment dans les déclamations poético-musicales, progressistes ou psychédélics, des années 1965-75 [...]. Cette voix “vive” pourra, tout au contraire, s'affranchir du sens, rompant avec l'intelligibilité du discours par l'affirmation de son timbre, l'usage de sonorités rauques, d'onomatopées, de répétitions, de soupirs⁶⁸ ».

Inutile de souligner ce que notre travail doit à cette approche fondamentale du chant populaire, à la nécessité de l'aborder avec toute la complexité de la mouvance dont il est porteur, et pour cela de renouveler les méthodes d'investigation pour la prise en compte d'éléments qui échappent à la conceptualisation :

« Musicologues et ethnomusicologues sont, par conséquent, toujours renvoyés à la nécessité de se représenter la vie de la chanson par le truchement d'une série de figurations fixes et discontinues. Car nos systèmes de représentations ne retiennent du mouvement, jusqu'à en devenir caricaturaux, que ce que l'on sait conceptualiser et réduire au moyen de schèmes fixes, le plus souvent à deux ou trois dimensions⁶⁹ ».

1.1.3 *Le courant des Popular Music Studies*

Depuis les années quatre-vingt, avant la France, les pays anglo-saxons développent l'étude universitaire des musiques populaires, en particulier sous l'impulsion de Richard Middleton. Son ouvrage *Studying popular music*, présente un plaidoyer argumenté en faveur de ce nouveau champ d'étude, omniprésent dans la société, mais jusqu'alors dénigré par la musicologie :

« Musicology, then, is clearly a science which, above all others, should study popular music. With a few exceptions (mostly recent), it has not done so. As a general rule works of musicology, theoretical or historical, act as though popular music did not exist⁷⁰ ».

L'analyse des origines de cette désaffection nous ouvre déjà des pistes méthodologiques : selon Richard Middleton, la première est une question de lexique. La terminologie de la musicologie traditionnelle est inadaptée :

« If this terminology is applied to *other* kinds of music, clearly the results will be problematical⁷¹ ».

La seconde est le problème de la notation, résultat de la « notational centrality » dénoncée par Philip Tagg. Les paramètres « classiques », aisément notés, ne sont plus ceux qui sont essentiels dans la musique populaire. L'inventaire dressé par Richard Middleton oriente déjà

⁶⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁹ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale*, supplément au n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 91.

⁷⁰ MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*. Milton Keynes : Open University Press, 1990, p. 103. Traduction : « La musicologie est clairement une science qui, plus que toute autre, devrait étudier la musique populaire. À quelques exceptions près (surtout récentes), elle ne l'a pas fait. En règle générale, les travaux de musicologie, théorique ou historique, font comme si la musique populaire n'existait pas ».

⁷¹ *Ibid.* Traduction : « Si cette terminologie est appliquée à *d'autres* genres de musique, il est clair que les résultats seront problématiques ».

ce que doivent être les nouveaux paramètres de l'analyse musicologique des musiques populaires :

« [musicological methods] tend to neglect or have difficulty with parameters which are not easily notated: non-standard pitch and non-discrete pitch movement (slides, slurs, blue notes, microtones, and so on); irregular, irrational rhythms, polyrhythms, and rhythmic nuance (off-beat phrasing, slight delays, anticipations and speed-ups, and the complex durational relationships often involved in heterophonic and 'loose' part-playing, and overlapping antiphonal phrases); nuances of ornamentation, accent, articulation (attack, sustain, decay: what electronic musicians and sound engineers call the 'envelope') and performer idiolect; specificities (as opposed to abstractions) of timbre; not to mention new techniques developed in the recording studio⁷² ».

L'autre problème de cette « notational centrality » est la tendance à la réification de l'œuvre, figée en une forme idéale, alors que l'étude de la musique populaire doit tenir compte de la liberté de la performance.

Les problématiques fondamentales de cette étude générique ainsi mises en avant, il s'agissait désormais de l'aborder différemment. Nous devons citer l'importance de certains musicologues précurseurs, comme Robert Cogan, qui est l'un des premiers à prôner l'utilisation du sonagramme pour l'analyse d'œuvres musicales. Dans *New images of musical sound* (1987), il initie ce nouveau genre d'analyse musicale, centrée sur une représentation visuelle du son par des sonagrammes (« spectrum photos »), qui permettent une approche de la structure musicale par la répartition de l'énergie dans le spectre. Il applique sa méthode à l'analyse d'œuvres musicales issues de différents styles vocaux, instrumentaux ou électroniques.

La première application concerne la voix et présente des analyses de quatre pièces radicalement différentes, illustrant son extrême variabilité : chant grégorien, chant tantrique tibétain, improvisation de Billy Holiday, *Lux Aeterna* de György Ligeti. Robert Cogan envisage une analyse de la musique vocale qui, grâce à l'utilisation d'images spectrales, inclurait aussi bien l'aspect sonore musical que linguistique :

« Although music has often been analyzed in itself, and although phonetics and phonology have been the subject of much research during the past eight decades, these studies have hardly ever been directly related. Spectrum photos now make this possible. They reveal that language sounds and musical features are collaborators of equal importance in creating the uniquely expressive sound shapes of vocal compositions⁷³. »

Cependant, les photos spectrales en noir et blanc, sans indications d'échelles temporelles ou fréquentielles, sont encore peu précises et difficilement exploitables (d'autant plus qu'il s'agit principalement d'œuvres chantées par un ensemble de chanteurs). L'extrême

⁷² *Ibid.*, p. 105. Traduction : « Les méthodes musicologiques ont tendance à négliger ou à avoir des difficultés avec les paramètres qui ne sont pas facilement notés : hauteurs non standardisées, mouvement de hauteurs non discrets (*glissandi*, liaisons, *blue notes*, microtonalité, etc.) ; rythmes irréguliers, irrationnels, polyrythmie et nuance rythmique (phrasé hors *tempo*, légers retards, anticipations et accélérations, et les relations de durée complexes que l'on rencontre souvent dans l'hétérophonie et la polyphonie "libre", et les phrases antiphoniques qui se chevauchent) ; nuances de l'ornementation, accent, articulation (*attack*, *sustain*, *decay* : ce que les musiciens électroniques et des ingénieurs du son appellent « l'enveloppe ») et idiolecte de l'interprète ; spécificités (par opposition aux abstractions) du timbre ; sans oublier les nouvelles techniques développées dans le studio d'enregistrement. »

⁷³ COGAN, Robert, *New images of musical sound*. Cambridge : Harvard University Press, 1987, p. 23. Traduction : « Bien que la musique ait souvent été analysée en soi et bien que la phonétique et la phonologie aient fait l'objet de beaucoup de recherches pendant les huit dernières décennies, ces études n'ont presque jamais été directement associées. Les images spectrales rendent maintenant cela possible. Elles révèlent que les sons du langage et les caractéristiques musicales sont des collaborateurs d'importance égale dans la création des formes sonores expressives uniques des compositions vocales ».

compression temporelle (deux minutes vingt-cinq sur une page de Billy Holiday) n'autorise pas l'observation en détail des inflexions vocales, ni le repérage par rapport aux paroles. Les analyses permettent une description des changements de hauteurs fondamentales et des variations de hauteurs spectrales engendrées par le contenu phonétique. Cette prise en compte de la hauteur spectrale comme paramètre musicalement signifiant est particulièrement intéressante et nouvelle à cette époque. Robert Cogan affine ses méthodes et les applique à l'étude de la voix dans la musique populaire anglo-saxonne dans le livre *The Sounds of Song: A Picture Book of Music for Voice*, en 1999⁷⁴.

Philip Tagg, quant à lui, pour travailler sur les significations de cette musique, développe une analyse inspirée de Charles Seeger, à partir d'« unités musicales signifiantes », les « musèmes » :

« A *museme* is therefore a minimal unit of musical discourse that is recurrent and meaningful in itself within the framework of any one musical genre. This means that the structures constituting a museme in one style do not necessarily constitute a museme in another style and, even if they did, the museme in question would not necessarily connote the same thing⁷⁵ ».

Selon Richard Middleton, ce modèle, aboutissant à la réalisation d'« arbres génératifs »,

« has the great advantage of picturing the deepest level of structure as, so to speak, pre-musical: it describes a movement from an initial motif to a terminal motif, a semantic form or *gesture*. Moving down the diagram, this gesture takes an ever more concrete shape, as paradigmatic choices, syntagmatic combinations and adjustments, and 'paralinguistic' specifications are made⁷⁶ ».

Philip Tagg superpose à une signification « intersubjective » donnée par différents auditeurs, le sémantisme « interobjectif » de la comparaison entre différentes œuvres musicales. La synthèse se fait sur l'analyse des affects.

Serge Lacasse propose une analyse fondée sur une vision tripartite de la chanson populaire :

« Je propose de considérer le phonogramme de musique populaire comme le lieu où interagissent un ensemble d'éléments déterminés, distribués sur au moins trois niveaux : la *composition*, l'*exécution* et la *mise en scène phonographique*⁷⁷ ».

Il distingue donc les paramètres « abstraits » (texte, ligne mélodique, rythmes et accords), les paramètres « performanciers » (ensemble de la performance vocale et instrumentale) et les paramètres « technologiques » (technique d'enregistrement, traitements), développant ce dernier aspect fondamental dans sa thèse sur la mise en scène phonographique : *Listen to My*

⁷⁴ COGAN, Robert, *The sounds of song: a picture book of music for voice*. Cambridge : Publication Contact International, 1999.

⁷⁵ TAGG, Philip, *Introductory notes to the Semiotics of Music*. Version 3. Liverpool, Brisbane : 1999, p. 31. Traduction : « Un *musème* est donc une unité minimale du discours musical, récurrente et significative en soi dans le cadre de n'importe quel genre musical. Cela signifie que les structures constituant un *musème* dans un style ne constituent pas nécessairement un *musème* dans un autre style et, même si cela était, le *musème* en question ne signifierait pas nécessairement la même chose. »

⁷⁶ MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*. *op. cit.*, p. 205. Traduction : « [Ce modèle] a le grand avantage de décrire le niveau le plus profond de structure comme, pour ainsi dire, pré-musical : il décrit un mouvement depuis un motif initial jusqu'à un motif terminal, une forme sémantique, ou *geste*. En descendant le diagramme, ce geste prend une forme de plus en plus concrète tandis que s'opèrent des choix paradigmatiques, des combinaisons et des ajustements syntagmatiques, ainsi que des spécifications 'paralinguistiques' ».

⁷⁷ LACASSE, Serge, « La musique populaire comme discours phonographique : fondements d'une démarche d'analyse », dans : *Musicologies*, n° 2, printemps 2005, p. 27.

*Voice. The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*⁷⁸.

Il s'agit aussi d'adapter l'analyse phonographique, dans sa triple approche, aux spécificités génériques :

« Ainsi, dans la “culture” blues, ce n'est pas tant la ligne mélodique d'une chanson blues que l'on considérera intéressante ou signifiante, que les paramètres liés à son exécution [...]. D'autres courants, comme le rock progressif par exemple, accorderont une importance à peu près égale à la composition, à la performance et à la phonographie. Par ailleurs, la configuration des paramètres constitutifs de chacun de ces “états” obéira à un ensemble de principes propres au style en question.

« L'analyste devra donc à la fois tenir compte de ce relativisme générique, et prendre en considération les paramètres compositionnels, performanciers et phonographiques. Ainsi, non seulement devra-t-il, ou devra-t-elle, se pencher sur la structure de la pièce, sur les rapports entre les lignes mélodiques et les progressions harmoniques, mais aussi sur la façon d'exploiter les timbres vocaux et instrumentaux, sur les liens entre l'exécution vocale et le texte. Plus encore, il faudra examiner comment cet ensemble est phonographiquement mis en scène [...]. En fait, on pourrait considérer l'ensemble de ces paramètres comme les constituants de ce que j'appelle le *discours phonographique*, qui engloberait, en quelque sorte, les états de composition et de performance⁷⁹ ».

Ses travaux portent aussi sur la narrativité dans la chanson, sur l'adaptation des notions d'intertextualité littéraire de Gérard Genette à la « transphonographie⁸⁰ », ouvrant ainsi des pistes fructueuses sur l'étude des relations s'établissant entre les différents phonogrammes, par emprunt, adaptation, citation, parodie... Ses plus récentes recherches⁸¹, inspirées des études du linguiste Fernando Poyatos sur les « qualificateurs paralinguistiques » (*paralinguistic qualifiers: breathy voice, raucous voice, falsetto voice and cry breaks*), analysent l'importance des éléments paralinguistiques dans l'interprétation des musiques populaires anglo-saxonnes et leur rôle dans la communication des émotions.

Enfin, nous voulons citer les études de Simon Frith et Philip Auslander sur les analyses de la performance, distinguant plusieurs niveaux identitaires du chanteur :

« In performance, then, in the playing of their various song parts, instead of “forgetting who they are”, singers are continuously registering their presence [...]. Singing, as an organization of vocal gestures, means enacting the protagonist in the song (the right emotions for this part), enacting the part of the star (the moves in keeping with the image), and giving some intimation of a real material being—of physical body producing a physical sound; sweat produced by real work; a physicality that *overflows* the formal constraints of the performance⁸² ».

⁷⁸ LACASSE, Serge, *Listen to My Voice. The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, Ph. D., Liverpool, 2000.

⁷⁹ LACASSE, Serge, « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale ? », dans : ROY, Patrick, et LACASSE, Serge (éd.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec : Presses universitaires de Laval, 2006, p. 74-75.

⁸⁰ LACASSE, Serge, « Une introduction à la transphonographie », dans : *Volume !*, n°7(2), 2010, p. 31-57.

⁸¹ LACASSE, Serge, et LEFRANCOIS, Catherine [Université Laval, Québec, Canada], « Integrating Speech, Music and Sound : Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing », dans : *Expressivity in Music and Speech*, Paris, 17-18 juin 2008. Poster Session. En ligne : <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/EMUS/> (visité le 3 avril 2010).

⁸² FRITH, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge : Harvard University Press, 1996, p. 212. Traduction : « En performance, donc, et lors de l'interprétation de leurs divers rôles chantés, les chanteurs, au lieu “d'oublier qui ils sont”, manifestent continuellement leur présence [...]. Le chant, comme organisation de gestes vocaux, implique d'incarner le protagoniste de la chanson (avec les émotions correspondant au rôle), de jouer le rôle de la star (avec des mouvements correspondant à cette image) et de suggérer plus ou moins l'existence d'un être réel et concret – d'un corps physique produisant un son physique ;

Philip Auslander distingue, adaptant la théorie de Carl Gustav Jung, la *persona*, c'est-à-dire l'image médiatique que l'artiste donne de lui-même et l'image de la star, le personnage représenté dans la chanson, et enfin la personne véritable, le corps du chanteur, incarné dans la voix.

Ces différentes orientations représentent un véritable vivier de recherches sur la musique populaire, même si les chercheurs dont nous venons de parler déplorent encore souvent sa portion congrue dans la musicologie. Nous inscrivons notre travail dans une dynamique en relation avec toutes ces problématiques, auxquelles nous souhaitons nous confronter : fixation d'un lexique spécifique, élaboration de méthodes nouvelles pour aborder la musique populaire, ancrage pluridisciplinaire.

Mais nous voulons aussi mettre en évidence notre spécificité : tout d'abord, par le corpus étudié, en langue française, que nous partageons avec les chercheurs québécois (nous avons vu avec Roland Barthes combien la notion de la langue est fondamentale), et par les caractéristiques génériques de la « chanson à texte », bien différente, dans sa conception, des musiques populaires anglo-saxonnes ; ensuite, par l'optique de notre sujet, ne visant pas une étude globale de la chanson, mais ciblant ce qui, dans notre corpus, nous paraît être un aspect hautement signifiant : l'analyse de la voix chantée et de l'interprétation (que nous avons déjà initiée dans notre mémoire de Master sur le phrasé vocal, la voix et son utilisation rhétorique chez Léo Ferré⁸³) ; enfin, par les collaborations avec des laboratoires français d'informatique et d'acoustique musicales à la pointe dans le domaine de l'analyse de la voix.

de la sueur produite par un véritable effort ; d'une présence physique qui dépasse les contraintes formelles de la performance. »

⁸³ CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008.

1.2 La voix et l'interprétation au centre d'une constellation disciplinaire

« L'homme a trois sortes de voix, savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou mélodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions et qui anime le chant et la parole⁸⁴ »

Jean-Jacques Rousseau, *L'Émile*.

Dans la complexité sémantique et la polysémie du mot « voix » s'originent déjà les multiples approches disciplinaires dont elle est l'objet. Outre le foisonnement de sens figurés et métaphoriques, les définitions lapidaires des dictionnaires généralistes – « ensemble de sons émis par l'être humain ; organe de la parole, du chant » selon le Petit Larousse –, ou les premières phrases des définitions de dictionnaires musicaux spécialisés – « ensemble des sons émis par l'appareil phonatoire de l'homme, la voix est la manifestation de la parole et du chant⁸⁵ » selon Marc Honegger – se rejoignent en distinguant d'emblée, pour la voix humaine, trois niveaux distincts, qui, d'un point de vue scientifique, relèvent de trois domaines différents :

- (1) la « voix-son », incluant sa nature physique et son mode de production, « ensemble de sons produits par le larynx quand les cordes vocales entrent en vibration sous l'effet d'une excitation nerveuse rythmique⁸⁶ »,
- (2) la « voix-parole », véhicule du message verbal, « support physique du discours oral de la parole, du langage⁸⁷ »,
- (3) la « voix-chant », c'est-à-dire la voix dans son acception musicale, comme support de la musique, « émission de sons musicaux par la voix humaine⁸⁸ ».

Ces trois domaines placent la voix au centre d'une constellation de disciplines, justifiant deux approches distinctes : celle des sciences exactes et celle des sciences humaines. L'une de nos démarches sera de combiner différents apports et de soumettre notre objet d'étude aux feux croisés de différentes méthodologies.

⁸⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*. Paris : Flammarion, 1999, p. 190.

⁸⁵ « Voix », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 1114.

⁸⁶ « Voix », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française*. 2^e éd., vol. 9. Paris : Le Robert, 1985, p. 803.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ « Chant », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française*. 2^e éd., vol. 2. Paris : Le Robert, 1985.

La voix comme phénomène physique	La voix comme véhicule d'un message verbal	La voix comme chant
<p>Fonctionnement de la voix sur le plan physiologique : Médecine : phoniatrie Anatomie, Physiologie de la voix</p> <p>La voix comme son : acoustique</p> <p>phonétique acoustique</p> <p>Traitement du signal (voix de synthèse...)</p> <p>psycho-acoustique sciences cognitives</p>	<p>Linguistique. Phonétique. Phonologie. Sémantique, stylistique. Communication (processus de la communication parlée).</p> <p>Psycho-phonétique (rôle du timbre, de l'intonation et des éléments prosodique dans la communication)</p> <p>Rhétorique vocale : art de convaincre par l'émotion, la mise en valeur de l'argumentation...</p> <p>Métrique et versification.</p> <p>Théâtre (déclamation théâtrale)</p> <p>Mythologie. Philosophie, psychanalyse.</p>	<p>Musicologie et ethnomusicologie</p> <p>Sociologie de la musique</p> <p>Technologie et ingénierie du son (enregistrement, reproduction, diffusion, traitement et amplification de la voix)</p> <p>Sémiologie musicale (étude du sens. Visées, objectifs)</p>

Tableau 3 : La voix, objet ambivalent au centre d'une constellation disciplinaire (sciences humaines et exactes).

Mais ce serait simplifier que de vouloir se limiter à la stricte distinction entre ces trois champs sémantiques, qui présentent en réalité de nombreuses imbrications et peuvent donner lieu à de multiples subdivisions, reflets de la richesse et de l'extrême ambivalence de la notion de voix. Tout d'abord, la distinction entre voix parlée et voix chantée n'est pas toujours pertinente. Selon le Larousse de la Musique, reprenant les théories de Jean-Jacques Rousseau :

« La voix n'était pas "séparée" entre, à son origine, parole et chant : c'est sa domestication qui a conduit progressivement à dissocier son rôle fonctionnel (nommer des personnes ou des objets, puis des concepts) et son rôle incantatoire⁸⁹ ».

Aujourd'hui, cette séparation est de nouveau remise en cause par les techniques contemporaines de chant et les œuvres qui exploitent, sous un angle musical, toutes sortes de modalités de la voix – du chuchoté au chanté –, et une grande diversité de sons produits par le gosier humain – soupir, rire, toux, raclement de gorge... –, élargissant ainsi le concept de chant à des sons *a priori* non musicaux, unissant « voix son », « voix parole » et « voix musique ». De manière plus furtive, la voix parlée se trouve toujours plus ou moins présente derrière le chant, par son intonation et sa prosodie, qui imprègne le phrasé chanté, cette présence étant particulièrement marquée dans le récitatif, dans certaines techniques de chant comme le *sprechgesang*, ou dans la chanson populaire, où la frontière entre parole et chant devient parfois ambiguë. La voix chantée est évidemment, dans la majorité des cas, support d'un texte, associant aussi par ce biais « voix musique » et « voix parole ».

De plus, chacun des trois champs peut se subdiviser, la voix adoptant la forme d'un polyèdre aux multiples facettes (voir figure de la page suivante). Dans l'aspect acoustique, la définition inclut à la fois les caractéristiques générales de la voix humaine et les spécificités de la voix individuelle, liées aux caractéristiques physiologiques ou à l'environnement contextuel. L'aspect musical recouvre aussi bien la notion de registres (« espèces de voix dans le chant – d'après le registre » : « voix de tête, voix de poitrine, voix de fausset... »), de tessiture (« baryton, basse, contralto... ») que la technique vocale dans le chant savant (« voix dans le masque, voix soutenue... »). L'aspect linguistique porte aussi bien sur le paraverbal (« ton,

⁸⁹ « Voix », dans : VIGNAL, Marc (éd.), *Dictionnaire de la musique*. Paris : coll. « Larousse », 2001, p. 888.

articulation, intensité... »), « signe sensible des attitudes psychiques des émotions⁹⁰ », que sur la langue, le contenu verbal.

La multiplicité des sens métaphoriques abstraits (« expression de l'opinion, suffrage, inspiration... ») et la richesse étymologique de la racine « vox, vocis » dans notre langue montrent l'importance du terme dans notre civilisation, mais aussi la complexité des notions qu'il recouvre. La voix vocalise, évoque, vocifère, et son sémantisme passe du plurivoque à l'équivoque...

La perméabilité des trois domaines implique une profonde imbrication entre les disciplines, une difficulté pour en délimiter précisément les contours. S'il n'existe pas une « science de la voix » comme le désirait Nicolas Ruwet, mais une multitude d'approches donnant lieu à autant de disciplines, elles ne sont pas étanches et évoluent souvent conjointement, chacune se nourrissant des avancées des autres. Il existe ainsi une tension entre éclatement et unité : entre le morcellement des disciplines et l'inéluctable nécessité d'une interdisciplinarité, entre la volonté utopique de cerner la voix dans sa globalité et l'extrême complexité de l'objet. Les disciplines peuvent apparaître comme discipline principale ou secondaire, en appui à une autre : le traitement du signal puise dans la linguistique – principalement la phonétique et la paralinguistique – pour permettre la réalisation de voix de synthèses expressives et réalistes, la linguistique emprunte à l'acoustique et à la physiologie de la voix pour décrire les sons du langage et leur mode de production. La rencontre entre différentes disciplines engendre des disciplines transversales : phonétique acoustique, psycho-acoustique, phonostylistique... De même, la musicologie traditionnelle est insuffisante pour aborder la voix musicalisée dans toute sa complexité dans les œuvres vocales unissant chant, paroles et bruits vocaux, ou face à de nouveaux champs d'étude tels que l'interprétation et la performance. Des liens existent déjà entre musicologie et acoustique, sémiologie, sociologie ou physiologie de la voix (en traits pleins sur le schéma). Mais, pour cerner la voix du chanteur dans toute sa richesse, d'autres connexions sont à développer : on devra puiser dans la linguistique pour en déchiffrer les codes prosodiques, dans les sciences cognitives pour en expliquer la perception et les visées, dans la rhétorique pour décrypter son pouvoir de persuasion et son essence fédératrice (liaisons en pointillés sur le schéma)...

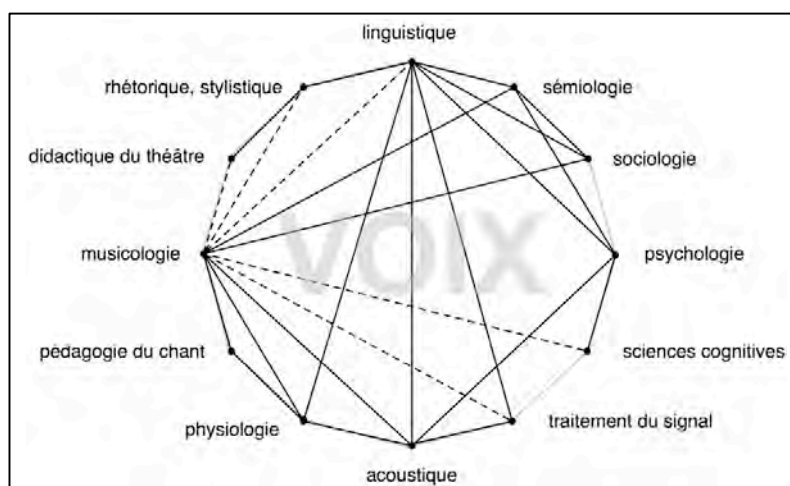


Figure 3 : Schéma des connexions et imbrications des différentes disciplines de la voix.

⁹⁰ « Voix », dans : ROBERT, Paul (éd.) *Le Grand Robert de la langue française*. 2^e éd., vol. 9. Paris : Le Robert, 1985, p. 803.

1.2.1 *Étude musicologique traditionnelle de la voix chantée*

Populaire ou savante, la musique vocale a toujours tenu une place privilégiée par rapport à la musique instrumentale. Quantitativement, elle est très largement dominante, souveraine dans les musiques de grande diffusion, omniprésente dans les médias. Dans le répertoire savant, elle est un instrument de prédilection des compositeurs, pour qui elle revêt une *aura* particulière : elle est une sorte d'aboutissement, de complétude, unissant poésie et musique. Pourtant, elle tient une place proportionnellement minoritaire dans la littérature musicologique, détrônée par la musique instrumentale. Pourquoi une telle disproportion ? Jean-Jacques Nattiez l'explique par un refus de l'impureté, associée souvent au vocal :

« Ce sont bien les musiques vocales qui semblent prédominer dans l'ensemble des musiques du monde, et c'est probablement au nom d'une certaine conception de "l'impureté" musicale que la musicologie n'a pas donné à ces musiques et à l'opéra toute l'importance qui leur revenait⁹¹. »

Par sa complexité inhérente, la voix introduit, à un degré différent selon le genre, l'impur, le désordre, le charnel, dans une culture qui, traditionnellement, valorise l'ordre et une certaine pureté abstraite. La culture vocale savante a tenté de la domestiquer, de la détacher du corps, de la mettre sous le joug du langage musical savant, à travers des techniques vocales contraignantes et une maîtrise poussée de ses moindres inflexions, un contrôle de son timbre et de ses différents paramètres, qui la subliment en l'éloignant de son utilisation vulgaire. Cependant, elle résiste et conserve une part de son désordre et de son irrégularité originels, qui rendent son analyse difficile et lui donnent une place singulière. Cette originalité est renforcée encore par le fait qu'elle est le seul « instrument » apte à porter les mots, impliquant dans l'analyse une autre dimension, linguistique et littéraire. Spécificité déjà largement exploitée, comme nous le verrons, dans le chant baroque :

« Les chanteurs ne devraient pas ignorer que c'est par les paroles qu'ils s'élèvent au-dessus des instrumentistes, eussent-ils les uns et les autres une intelligence égale⁹². »

C'est donc, paradoxalement, ce qui fait son attrait et sa richesse, qui la rend fuyante et résistant à l'analyse musicologique. Si même la voix « cultivée » se trouve confrontée à ces problèmes, que dire alors de genres semi-oraux, comme la chanson ou le *Rock*, qui revendiquent et cultivent une certaine impureté⁹³ du son, du désordre mélodico-rythmique induit par la performance, et rapprochent parfois volontairement le chant de la parole, dans un but de mise en valeur du texte ?

Cette relative désaffection de la musicologie mise en évidence, il reste néanmoins un corpus important d'ouvrages musicologiques fondamentaux, sur la voix et les musiques vocales, auxquels nous allons consacrer cette première sous-partie. Nous soulignons qu'il ne s'agit pas là d'effectuer un bilan exhaustif des recherches et études dans ce domaine, mais d'en tirer les éléments plus ou moins directement apparentés à notre propre objet, autour de plusieurs perspectives transversales :

⁹¹ NATTIEZ, Jean-Jacques, « Éclatement ou unité de la musique ? ». Dans : Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2007, p. 27.

⁹² TOSI, Francesco Pier, *L'Art du chant*, 1723, p. 67. Réédition : TOSI, Francesco Pier, *L'Art du chant : Opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou, Observations sur le chant figuré*, Paris : L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 2000.

⁹³ CHABOT-CANET, Céline, « Entre bruit et mélodicité : la voix dans la chanson française », dans : Gérard Le Vot et Gérard Streletski (éd.), *Bruit et Musique*. Lyon : Université Lumière Lyon 2, coll. « Publications du département Musique et Musicologie », 2008. p. 232-261.

- les rapports entre texte poétique et musique ;
- l'expression des passions et des émotions à travers la voix ;
- la notion d'oralité (variantes interprétatives, liberté par rapport à la partition...);
- le timbre et la qualité vocale, la technique vocale ;
- les liens entre parole et chant (différents types d'énonciations : parlé, chanté, déclamé...).

Ces cinq sphères se recoupant fréquemment, nous choisissons, pour éviter les répétitions, de ne pas les présenter successivement, mais de manière combinée, selon un classement générique des répertoires abordés. Nous parlerons successivement des ouvrages consacrés au chant savant, de l'opéra au chant baroque et contemporain, et aux traditions extra-européennes (études des folkloristes et des ethnomusicologues).

1.2.1.1 Le chant savant

La voix travaillée, ses techniques, ses caractéristiques et son utilisation, après des siècles d'études musicologiques privilégiant l'analyse de la partition musicale, de sa composition sous sa forme abstraite plutôt que celle de sa réalisation sonore, revient au XX^e siècle au centre des préoccupations des musicologues.

Trois orientations spécifiques de la recherche en ce domaine nous ont ouvert des pistes de réflexion, même si l'objet de notre étude – la voix naturelle et ses libertés interprétatives dans la chanson – est profondément différent, et que nous nous refusons à établir des liens factices entre des réalités aussi éloignées. Mais une méthode se construit aussi bien par ses assimilations que par ses différentiations, et ces études sur la voix nous permettent de voir comment elle est abordée dans ce répertoire générique et donc de mieux cerner les spécificités de notre corpus et de notre optique de recherche.

Tout d'abord, l'analyse critique des caractéristiques vocales et interprétatives des chanteurs lyriques offre des exemples précis, comme ceux du musicologue Rodolfo Celletti, dans *Le Grandi voci* (1964) :

« [Enrico Caruso] avait, surtout au début de sa carrière, un fond velouté et un brillant délicat, extrêmement suggestif, qui faisaient miroiter des coloris chauds, évocateurs d'une douce plénitude, à travers des sonorités moelleuses qui rappelaient celles du violoncelle ».

« [La voix de Titta Ruffo] était un véritable fleuve de sons mélodieux, d'un métal homogène et étincelant, et simultanément d'une moire veloutée impressionnante⁹⁴ ».

En 1983, dans *Histoire du Bel Canto*, il caractérise la « révolution Callas » par :

« a) la restauration d'un phrasé varié, analytique, ayant pour objectif, par le biais de graduations d'accent et de couleurs, non seulement de traduire les signes et notations exactes des compositeurs, mais encore de donner au sens des paroles le maximum de relief psychologique grâce à un jeu extrêmement subtil de contrastes en clair-obscur et de nuances – et cela qu'il s'agisse d'un récitatif aussi bien que d'un air ou d'un duo ; b) le retour à la véritable virtuosité, qui consiste à rendre la colorature expressive, et à en révéler ce que Rossini appelait

⁹⁴ CELLETTI, Rodolfo, *Le Grandi voci : Dizionario critico-biografico dei cantanti, con discografia operistica*. Roma : Istituto per la collaborazione culturale, coll. « Collana Scenario », 1964, p. 138 et p. 698. Cité et traduit par RATTALINO, Piero, « Les Prima Dona : chanteurs, instrumentistes, chefs d'orchestre », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*, Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 1034-1035.

“les accents cachés” ; c) la remise à jour d’un “cantabile”, qu’il soit romantique ou pré-romantique, exécuté avec la *morbidezza* du son, la pureté de legato, l’archet à la corde sans faiblir, l’abandon pathétique ou élégiaque, l’intensité de l’effusion lyrique ; d) la renaissance de types à la fois vocaux et psychologiques de l’opéra néo-classique, déformés ou oblitérés par les pratiques d’interprétation du post-romantisme et du vérisme : la reine, la prêtresse, la magicienne⁹⁵ ».

L’évolution chronologique est bien perceptible entre une approche de la caractérisation de la voix par l’évocation métaphorique (Enrico Caruso, Titta Ruffo) et une analyse plus précise de la technique vocale et de sa sémiologie (Maria Callas). C’est dans la lignée de cette évolution vers l’objectivité que nous souhaitons inscrire nos études interprétatives.

Un peu en marge, sans appartenir à proprement parler à la musicologie, les ouvrages consacrés à la pédagogie du chant, parfois même les transcriptions de *master class*, ou les livres de chanteurs eux-mêmes (Panzéra, Caruso...), nous apportent quant à eux un socle de connaissances précises et pointues sur les mécanismes vocaux et la maîtrise des techniques. L’ouvrage de Jacqueline et Bertrand Ott, par exemple⁹⁶, présente une étude globale de la physiologie vocale, des grandes techniques européennes de chant, et des retentissements de l’audition sur l’être humain. Synthèse contemporaine d’une multitude d’ouvrages à l’origine destinés aux chanteurs (comme *L’Art du chant* de Duprez⁹⁷ ou le *Traité complet de l’art du chant* de Manuel Garcia⁹⁸), elle nous fait pénétrer très avant dans la compréhension « corporelle » des effets vocaux par l’utilisation du souffle, des registres, des effets auditifs (du *singing formant* au *vibrato* et à l’articulation) ; ouvrage certes consacré aux techniques du chant savant, mais qui nous permet d’autant mieux de cerner ce qui, dans la voix de la chanson contemporaine, relève de la tradition, et ce qui s’en éloigne résolument, tout en nous faisant envisager la nécessité d’ouvrages du même type sur le chant populaire contemporain et sur la théorisation d’un lexique dédié dont nous reparlerons ultérieurement.

Une seconde orientation des recherches musicologiques savantes nous apporte des perspectives et des pistes de recherche pour aborder notre corpus. Il s’agit des rapports entre texte et musique (fondamentaux dans les chansons « à texte »), dont tout un courant musical savant – des compositeurs aux musicologues – a posé et a approfondi les multiples problématiques, en particulier les rapports entre le parlé et le chanté. Sans vouloir dresser un recensement exhaustif des approches de cette dialectique fondamentale de la musique vocale, nous nous contenterons de faire émerger dans une perspective diachronique quelques îlots significatifs qui nous ont particulièrement inspirés.

Le chant baroque tout d’abord accorde une importance fondamentale au phrasé vocal, à l’art du récitatif, objet de nombreux traités (par exemple, le *Traité du récitatif* de Grimarest⁹⁹) et écrits théoriques, étudiés par les musicologues contemporains, en lien avec le renouveau d’intérêt du XX^e siècle pour cette musique.

L’ouvrage de Michel Verschaeve *Traité de chant et mise en scène baroques* fait figure de référence concernant l’interprétation actuelle des tragédies lyriques. La première partie,

⁹⁵ CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du Bel Canto*. Trad. de l’italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini ; Préface et glossaire de Roland Mancini. Paris : Fayard, 1987, p. 260-261.

⁹⁶ OTT, Jacqueline et OTT, Bertrand, *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*. Paris : L’Harmattan, 2006.

⁹⁷ DUPREZ, Gilbert-Louis, *L’Art du chant*, Bureau central de Musique, 1846.

⁹⁸ GARCIA, Manuel, *Traité complet de l’art du chant. En deux parties* [1^e éd. : Paris : l’auteur, 1847]. Introduction de J. Rondeleux. Genève : Minkoff, 1985.

⁹⁹ GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de, *Traité du récitatif : dans la lecture, dans l’action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, 1707 (version numérique disponible en ligne sur Gallica).

consacrée au chant, explique l'importance de la déclamation et du récitatif dans ce genre musical, et la primauté accordée aux mots :

« Au XVII^e siècle, les compositeurs ne greffaient pas les mots sur la musique, mais partaient du rythme, de la hauteur, du débit et des particularités du texte à déclamer. La compréhension des mécanismes de composition liés à ce texte nécessitait une attention soutenue de la part du chanteur, les notes servant seulement de guide¹⁰⁰. »

Le récitatif s'inspire de l'art déclamatoire des tragédiens de la Comédie française, et l'on observe un lien étroit entre parole déclamée et chant, la frontière entre les deux étant très floue ; dans le récitatif, la mélodie et le rythme découlent du débit et de la prosodie de la langue, selon les règles de la déclamation : « le récitatif est une sorte de déclamation notée ». La partition musicale n'est qu'une trame, qui « suggère, mais n'impose pas ». La marche du chant doit être libre, et l'interprète se libère également de la contrainte de la mesure :

« récitatif : (...) C'est une manière de chanter qui tient autant de la déclamation que du chant, comme si on déclamoit en chantant, ou si l'on chantoit en déclamant, par conséquent ou l'on a plus d'attention à exprimer la Passion qu'à suivre exactement une mesure réglée¹⁰¹. »

« Le récitatif, ou du moins le fond du récitatif, n'est que la déclamation notée. Le plus souvent, il n'est point mesuré ; ou pour mieux dire, il ne reçoit pas un mouvement constant, régulier, indiqué par le compositeur pour un morceau entier : il ne suit d'autre mesure que celle qui est dictée au chanteur ou plutôt à l'acteur par la passion qui l'anime, la nature de ce qu'il doit dire, & la situation où il se trouve¹⁰². »

Le chanteur-acteur tient ainsi un rôle primordial dans le processus créatif, en procédant à une véritable recréation de l'œuvre, par l'application de son talent d'acteur et la maîtrise de l'utilisation appropriée des nombreuses ornements qui sont autant de figures rhétoriques au service de l'expression des passions du personnage qu'il incarne.

Cette prééminence de l'interprétation, qui participe à la création en prenant des libertés par rapport à la partition, ce lien étroit entre texte poétique et musique, cette imprégnation de la parole sur le chant et cette porosité entre les deux, nous les retrouvons dans la chanson française « à texte », et il nous faut mettre en évidence l'antériorité de ces problématiques, qui seront au cœur de notre étude et dont nous utiliserons le lexique et le descriptif (cantillation, récitatif, psalmodie, *recto tono*, déclamation...).

L'analyse du *Mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, par Jacqueline Waerber, élargit le corpus étudié dans la même perspective des hiérarchisations entre texte et musique et des degrés de liaison entre parlé et chanté, le mélodrame mettant en « *interaction* le musical et le non musical (ce qui ne signifie pas nécessairement qu'ils sont en union)¹⁰³ » ; refus, donc, de la tautologie qui consisterait à voir dans le mélodrame une redondance de deux langues exprimant une seule et même chose. Bien plus qu'une suprématie englobante du parlé sur le chanté ou l'inverse, la thèse de la tension entre les deux, développée dans le livre, insiste sur la valorisation réciproque :

« Bien plus qu'un mariage forcément impossible entre texte et musique, le mélodrame célèbre le divorce entre ces deux termes et se nourrit de leurs rapports contradictoires¹⁰⁴. »

¹⁰⁰ VERSCHAEVE, Michel, *Traité de chant et mise en scène baroques*. Préface de Gustav Leonhardt. Réédition. Paris : Zurfluh, 2007, p. 19.

¹⁰¹ BROSSARD Sébastien de, *Dictionnaire de la musique*, 1701. Cité dans : VERSCHAEVE, Michel, *Traité de chant et mise en scène baroques*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰² LACÉPÈDE, Bernard-Germain de, *La Poétique de la musique*, 1789, p. 42. En ligne sur Google Books.

¹⁰³ WAEBER, Jacqueline, *En musique dans le texte. Le Mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*. Paris : Van Dieren éditeur, coll. « Musique », 2005, p. 14.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 293.

Cette confrontation entre le parlé et le chanté se retrouve, dans un tout autre contexte, au cœur de la chanson contemporaine, tout autant que ce que Jacqueline Waeber nomme « le mythe d'un chant de la langue », c'est-à-dire l'utilisation de la musicalité de la parole.

Le chant savant contemporain s'empare de cette problématique pour la pousser dans ses dernières limites. Aucun pont direct, évidemment, avec notre corpus, mais les études musicologiques sur les évolutions de l'écriture des musiques vocales du XX^e siècle posent des problèmes fondamentaux, dont il nous faudra préciser les spécificités et les incidences dans un tout autre cadre générique. Cette évolution de l'écriture musicale est initiée par Claude Debussy :

« L'écriture musicale, chez lui, naît de la langue, et non de conceptions mélodiques ou formelles préétablies : elle suit les inflexions de la parole dont elle tire non seulement sa richesse rythmique, cette souplesse naturelle qui échappe à tout schéma métrique, mais aussi ses formes mélodiques et harmoniques, cette liberté de la ligne qui, telle une arabesque, dessine son propre espace et crée ses propres tensions¹⁰⁵ ».

Du *parlando* de *Pelléas* de Claude Debussy à l'utilisation des inflexions du langage parlé dans *Le Château de Barbe Bleue* de Béla Bartók, au *Sprechgesang* (*Pierrot lunaire*) d'Arnold Schoenberg et à la diversité du style vocal, de la voix parlée à chantée, dans *Wozzeck* d'Alban Berg, la voix exploite toutes ses modalités, des différences marquées aux approximations de l'entre-deux, et donne lieu à des études approfondies sur ces points qui nous intéressent particulièrement. Il n'est sans doute pas neutre de remarquer que nombre d'entre elles se réclament d'une approche pluridisciplinaire et élargissent leurs analyses à un au-delà de la stricte musicologie. Danielle Cohen-Levinas étudie cette évolution de l'utilisation de la voix dans la musique tout en ouvrant sa réflexion à des perspectives plus philosophiques, dans *La Voix au-delà du chant*¹⁰⁶. Marc Derveaux introduit son étude musicologique (dont quinze protocoles d'écoute d'œuvres contemporaines vocales) dans une réflexion élargie sur la musicalité du langage : *La poésie sémiophone, étude sur la sonorité du langage dans la modernité littéraire et musicale*. L'étude précise des variations d'énonciation et de ce que l'auteur nomme « les figures sonores du langage » se veut « être aussi une contribution à l'histoire et à la théorie de la modernité littéraire et musicale. On y trouvera également l'application de concepts développés par la philosophie du langage au cours du XX^e siècle¹⁰⁷ ». Nous retiendrons de ces études, en plus des analyses d'utilisation de la voix au XX^e siècle, l'évidence de la nécessité d'un regard pluridisciplinaire croisé et de l'intégration au cœur de la musicologie d'une réflexion méta-générique et comparative sur la voix.

Ces analyses sont amplement relayées par une importante littérature théorique émanant des compositeurs eux-mêmes, précisant leurs exigences et leurs instructions minutieuses pour l'exécution de leurs œuvres. Citons, par exemple, la préface du *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg :

« La mélodie indiquée dans la partie vocale à l'aide de notes, sauf quelques exceptions isolées spécialement marquées, n'est pas destinée à être chantée. La tâche de l'exécutant consiste à la transformer en une mélodie parlée en tenant compte de la hauteur de son indiquée. Ceci se fait :

- 1) en respectant le rythme avec précision, comme si l'on chantait, c'est-à-dire, sans plus de liberté que dans le cas d'une mélodie chantée.

¹⁰⁵ ALBÈRA, Philippe, « L'opéra », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*, Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 381.

¹⁰⁶ COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*. Nouvelle édition recomposée et augmentée. Paris : Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2006.

¹⁰⁷ DERVEAUX, Marc, *La Poétique sémiophone. Étude sur la sonorité du langage dans la modernité littéraire et musicale*. L'Harmattan, 2003, p. 28.

- 2) en étant conscient de la différence entre note chantée et note parlée : alors que, dans le chant, la hauteur de chaque son est maintenue sans changement d'un bout à l'autre du son, dans le *Sprechgesang*, la hauteur du son, une fois indiquée, est abandonnée pour une montée ou une chute, selon la courbe de la phrase.

Toutefois, l'exécutant doit faire très attention à ne pas adopter une manière *chantée* de parler¹⁰⁸ ».

De même, Karlheinz Stockhausen demande dans la présentation de *Stimmung* :

« Une toute nouvelle technique vocale : les sons de référence doivent être chantés très piano, tandis que certaines harmoniques [...] doivent être chantées de façon dominante, sans vibrer, résonnant seulement dans le sinus frontal et autres cavités de la tête. La respiration doit être longue, calme et équilibrée¹⁰⁹ ».

Autant de textes qui attestent une recherche esthétique complexe de nouvelles techniques vocales et interprétatives.

Enfin, nous voudrions aborder rapidement un dernier aspect de la musique contemporaine savante : l'intrusion dans la musique de ce que Marc Derveaux nomme « des modes vocaux spécifiques » – rires, cris, exclamations, chuchotements, sifflements, claquements de langue, raclements... – des « morceaux de bouche » selon Schnebel¹¹⁰, cité par Madeleine Gagnard dans *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, qui compare ces techniques vocales contemporaines à celles de musiques extra-européennes. Nous devons étudier avec la même précision l'intégration de nombreux objets paraverbaux dans la chanson contemporaine. Certes, la chanson populaire a développé une voie spécifique, celle de l'utilisation de la voix naturelle, brute, bien éloignée de celle utilisée dans la musique contemporaine, et n'est pas allée aussi loin dans l'intégration de sons « non musicaux ». Mais, elle se réclame aussi de cette intrusion non aseptisée du corps, dont elle exploite souffle, bruits de bouche, susurrement, cri, mais cette fois relevant exclusivement des aléatoires de la performance et de l'interprétation, et non entravée par la prescription compositionnelle, donc avec toute la complexité et la signification supplémentaire que leur confère une totale liberté.

1.2.1.2 Les folkloristes et l'ethnomusicologie

Les folkloristes ont également mis en lumière l'importance de l'oralité et des caractères qui ne figurent pas sur la partition. Ils prennent en compte des paramètres difficiles à transcrire (comme le timbre) et des éléments interprétatifs généralement négligés par la musicologie traditionnelle, car difficiles à représenter sur la partition : par exemple, les variations rythmiques et mélodiques liées à l'interprétation. Béla Bartók remarque :

« Quelle que soit l'habileté de celui qui écrit la dictée, il ne peut noter avec une précision parfaite certaines menues finesses (bribes de sons fugitives, *glissandi*, rapports subtils de valeurs) dans leurs plus infimes détails. [...] En outre, à supposer même qu'un musicien d'une habileté prodigieuse réussisse, du premier coup, à noter les mélodies avec les nuances les plus délicates

¹⁰⁸ SCHOENBERG, Arnold, « Note de programme » du *Pierrot Lunaire*, op. 21 [1912], Universal Edition, n° UE 5334. En ligne : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11861/> (visité le 12 juin 2010).

¹⁰⁹ STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Stimmung*, pour six voix mixtes, 1968 (extrait du texte de présentation de la partition). Cité par : RIGONI, Michel, « Karlheinz Stockhausen : *Stimmung*. Six chanteurs en quête d'harmonie », dans : *Analyse musicale*, n°29, 1992, p. 80.

¹¹⁰ SCHNEBEL, Dieter. Cité par : GAGNARD, Madeleine, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*. Fondettes : Van de Velde, 1987.

du débit, un élément capital lui aura forcément échappé, parce que nous ne possédons pas de signes pour le rendre : c'est l'intonation, le timbre du chant populaire¹¹¹. »

Michel Oriano écrira, à propos des chansons folkloriques américaines du XIX^e siècle :

« Dans les cas où nous disposons d'une mélodie, les spécificités relatives de l'écrit et de l'oral font naturellement que la transcription, si fidèle soit-elle, ne rend compte du chant que très partiellement : le mouvement, le tempo, la tonalité, le timbre, le style vocal, la tessiture de la voix, l'accompagnement instrumental ou choral, sans compter l'humeur du chanteur et l'atmosphère qui règnent parmi l'auditoire au moment de l'exécution, etc., sont tout aussi révélateurs que la ligne mélodique et peuvent transformer radicalement dénnotations et connotations¹¹². »

Les spécificités et les problématiques liées à l'oralité concernent évidemment directement notre propre corpus, ainsi que les approches méthodologiques de Constantin Brăiloiu qui, dès les années trente, dans *Esquisses d'une méthode de folklore musical*¹¹³, préconise l'étude de l'oralité à partir des variantes.

Les folkloristes, bénéficiant d'une antériorité chronologique par rapport aux musicologues de la chanson populaire médiatique, ont le mérite d'avoir posé les grandes problématiques que nous retrouvons dans notre spécialité :

- Tout d'abord, le travail sur documents enregistrés et les problèmes de fixation d'un art en constant mouvement ; il diffère toutefois pour nous puisque le chanteur actuel est partie prenante du travail phonographique, ce qui induit une justification de l'étude de l'enregistrement comme objet artistique fini.
- La deuxième, résumée par Sylvie Bolle dans *Folklore et Folklorisation*, évoque l'appropriation du folklore populaire par la culture savante qui, « pour comprendre la réalité du folklore, a construit peu à peu un objet, l'a fait exister tout en lui prêtant les catégories de cette construction¹¹⁴ » – objet qui pourrait devenir factice ou schématisant ? Ce risque est tout aussi réel lorsque la culture savante s'empare de la chanson populaire : le projecteur de la recherche ne doit en aucun cas transformer l'objet de son étude, ce qui n'est pas aussi simple quand il s'agit de musique populaire et nécessite l'utilisation de méthodes nouvelles.
- La dernière problématique que l'on retrouve dans ces deux genres musicaux est présentée par Nicole Belmont : « l'antinomie entre le vrai, l'originel, le primitif et le faux, le falsifié, le fabriqué¹¹⁵ ». En résumé, le dilemme de l'authentique et du factice... S'il se pose pour l'étude des folklores, combien est-il plus crucial dans la chanson populaire, partagée entre quête d'authenticité et système économique tout puissant...

¹¹¹ BARTÓK, Béla, « Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? Législation du folklore musical » [1936. En français : 1948], dans : SZABOLCSI, Bence (éd.), *Bartók : sa vie et son œuvre*, Corvina, 1968, p. 171.

¹¹² ORIANO, Michel, *Les Travailleurs de la frontière. Étude socio-historique des chansons de bûcherons, cowboys, cheminots américains au XIX^e siècle*. Paris : Payot, coll. « Langages et sociétés », 1980, p. 10.

¹¹³ BRĂILOIU, Constantin, « Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les archives de la société des compositeurs roumains », dans : *Revue de musicologie*. Vol. 12, n° 37-38, 1931, p. 233-267.

¹¹⁴ BOLLE, Sylvie, « Folklore et folklorisation. La construction de l'autre et de soi », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*, Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 210.

¹¹⁵ BELMONT, Nicole, « Le folklore », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 9, 1990, p. 607.

1.2.2 *Linguistique*

La linguistique représente en elle-même, parmi les disciplines de la voix, un domaine interdisciplinaire. Il s'agit d'une discipline « carrefour », le langage étant, comme la voix, un objet éclaté en plusieurs domaines. La définition même du langage pose problème et engendre les difficultés liées à son approche scientifique, difficultés mises en évidence par Ferdinand de Saussure :

« Ainsi, de quelque côté que l'on aborde la question, nulle part l'objet intégral de la linguistique ne s'offre à nous ; partout nous rencontrons ce dilemme : ou bien nous nous attachons à un seul côté de chaque problème, et nous risquons de ne pas percevoir les dualités [...] ; ou bien, si nous étudions le langage par plusieurs côtés à la fois, l'objet de la linguistique nous paraît comme un amas confus de choses hétéroclites sans liens entre elles. C'est quand on procède ainsi qu'on ouvre la porte à plusieurs sciences – psychologie, anthropologie, grammaire normative, philologie, *etc.* – que nous séparons nettement de la linguistique¹¹⁶. »

Georges Mounin, dans l'article « Linguistique, objet et méthodes » de l'*Encyclopedia Universalis*, complète cette énumération par d'autres disciplines qui font l'objet d'échanges récents avec la linguistique : « l'acoustique, la physiologie, la psychiatrie, la psychanalyse, la phoniatrie, la pédiatrie, la sociologie, l'ethnomusicologie et la philosophie ». L'interdisciplinarité étudiée autour de l'objet « voix » dans l'introduction de cette partie se retrouve autour de l'objet « langage », posant à la fois le problème de la pluralité d'optiques et de la spécificité disciplinaire.

Comme le souligne Roland Barthes, le « grain » de la voix est la rencontre d'un corps et d'une langue, aspect particulièrement important dans le genre de la chanson française, où le texte tient justement une place essentielle. Pour étudier la voix dans la chanson française, il est donc indispensable d'en étudier les caractéristiques liées au contenu verbal, c'est-à-dire au langage, d'où l'importance, pour notre recherche, de la linguistique, qui sera l'un de nos principaux piliers disciplinaires avec la musicologie.

Bien entendu, il ne s'agit pas de parler de la linguistique dans son ensemble, ni de plaquer sur la musicologie des modèles linguistiques, mais d'en identifier quelques branches particulièrement intéressantes pour notre travail, par l'étude des caractéristiques et spécificités liées à la « langue », qui influenceront sur le « grain », le timbre de la voix, ses sonorités. La première branche abordée est celle de la phonétique et de la phonologie, qui nous permet de cerner les caractéristiques des sons du langage. Ensuite, nous évoquerons la branche de la pragmatique et des courants interactionnistes, qui étudient les mêmes objets, mais cette fois, dans l'optique de leur rôle performatif et de leurs fonctions dans les interactions verbales.

1.2.2.1 La phonétique et la phonologie

Dans la chanson comme dans les autres genres de musique vocale, les mots ne sont pas choisis par hasard, ni exclusivement pour le sémantisme qu'ils portent, mais aussi pour leur son : les phonèmes, par leurs propriétés acoustiques, imposent leur propre sonorité, leur « timbre » aigu ou grave, ouvert ou fermé... La phonétique, étude de la réalité physique des sons, a pour vocation de les décrire acoustiquement.

¹¹⁶ SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1^e éd. 1916], vol. 1, Paris : Payot, 1972, p. 24.

Les principales ressources que nous utiliserons, pour cette branche de la linguistique, sont le livre de Pierre Martin¹¹⁷, qui présente une vision générale et concise de la phonétique du français, le livre de Monique et Pierre Léon sur *La Prononciation du Français*¹¹⁸ et celui de Jacqueline Vaissière¹¹⁹, consacré à la phonétique, dans la collection « Que sais-je ? ». Le site Internet du laboratoire de phonétique de l'université Laval à Québec¹²⁰ propose également une description des sons du français, avec fichiers sonores, radiogrammes, photographies des lèvres, spectrogrammes, définitions articulatoires et acoustiques, en plus d'un lexique regroupant le vocabulaire employé pour caractériser les phonèmes. Nous nous reporterons à ces données pour la prise en compte, dans l'étude du timbre de la voix chantée, des caractéristiques imposées par le contenu phonétique, ainsi que pour évaluer d'éventuelles distorsions dans la prononciation de certains sons.

Mais la phonétique n'aborde pas seulement les unités segmentales (consonnes, voyelles...) : elle étudie également les phénomènes suprasegmentaux, comme les caractères prosodiques (accents, phénomènes intonatifs, débit...). L'ouvrage d'Anne Lacheret-Dujour et Frédéric Beaugendre, consacré à la *Prosodie du français*, présente, après une étude détaillée des phénomènes prosodiques incluant descriptions et état de la recherche complet, les exploitations possibles de ces connaissances en informatique et traitement du signal, associant ainsi recherches fondamentales et appliquées. Une synthèse des modèles prosodiques du français est présentée, ainsi qu'une approche historique de différents éclairages théoriques. Elles mettent en évidence la complexité inhérente à la prosodie et une prise en compte de ses différents caractères constitutifs :

« En français, la prosodie est actualisée dans la substance principalement par des modulations de fréquence fondamentale, de durée et d'intensité, qui se combinent aux caractéristiques intrinsèques des unités phonétiques dans le signal de parole et qui ont pour fonction de réaliser le système dans le discours [...]. Trois niveaux d'analyse sont envisageables : le niveau phonétique (niveau du continu), le niveau phonologique (niveau de la représentation abstraite d'unités discrètes, telles que les groupes intonatifs et accentuels) et le niveau linguistique (niveau fonctionnel)¹²¹ ».

Nous exploiterons, dans l'étude de la voix chantée, l'analyse conceptuelle des trois niveaux, phonétique, phonologique et fonctionnel, qui sont présents et pertinents. Les résultats de ces recherches nous aideront à aborder, à travers l'interprétation chantée, les variantes prosodiques dans toute leur complexité et à les mettre en relation avec la sémantique. Nous exploiterons également la terminologie et le glossaire très complet de cette étude linguistique.

La phonétique peut elle-même se subdiviser en plusieurs branches. Nous retiendrons en particulier la phonétique articulatoire, qui caractérise les phonèmes par leur système de production (ouverte, fermée, antérieure, postérieure). Elle est donc liée à la physiologie de la voix. La phonétique acoustique étudie la physique des sons de la langue (fréquence, intensité, durée...). Elle est en lien avec l'acoustique. Cette discipline peut aboutir à la synthèse de la parole et à la phonétique informatique, branche que nous présenterons plus loin. Enfin, la phonétique auditive, étudie les processus d'audition, de perception du son – on parle

¹¹⁷ MARTIN, Pierre, *Éléments de phonétique avec application au français*. Sainte-Foy : Les Presses de l'université Laval, 1996.

¹¹⁸ LÉON, Monique, et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010.

¹¹⁹ VAISSIÈRE, Jacqueline, *La Phonétique*. 2e éd. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011.

¹²⁰ <http://www.phonetique.ulaval.ca/> (visité le 2 juin 2005) : Laboratoire de Phonétique et Phonologie de l'Université Laval à Québec. [Lexique de phonétique, identification de chaque son du français. Pierre Martin].

¹²¹ LACHERET-DUJOUR, Anne et BEAUGENDRE, Frédéric, *La Prosodie du français*. Paris : CNRS, coll. « CNRS Langage », 2000, p. 12.

également de psychophonétique. Elle puise donc dans les sciences cognitives, en particulier la psychoacoustique et les neurosciences.

Les ouvrages du psycholinguiste Ivan Fónagy nous seront très utiles. Dans son essai de psychophonétique *La Vive Voix*, il définit et étudie la paralinguistique, ce qui, par le « style vocal », permet d'obtenir deux messages différents à partir des mêmes signaux linguistiques. Par un encodage secondaire, le « modulateur » apporte une distorsion significative à son message primaire :

« Le style vocal est omniprésent. Le phonème, unité abstraite, ne peut apparaître dans le discours sous sa forme pure. Il doit être réalisé, actualisé à l'aide des organes de la parole, la glotte, le pharynx, la langue, les lèvres. Or, il est impossible de faire fonctionner ces organes sans qu'ils puissent s'exprimer à leur tour, en ajoutant au message linguistique des informations d'une nature différente¹²² ».

Il s'agit d'un système de communication préverbal qui s'ajoute à tout message linguistique. Ivan Fónagy analyse les écarts entre une articulation neutre, normative, et une articulation émotive, et observe les corrélats physiologiques en les reliant aux bases pulsionnelles de la phonation.

Son analyse de la prosodie (accents et intonation), même si elle porte essentiellement sur d'autres langues que le Français, illustre la pertinence et l'intérêt de cette approche. Aussi bien dans l'utilisation quotidienne de la voix que dans son utilisation artistique, il met en avant l'importance de l'interprétation :

« Déjà le mot d'*interprétation* peut suggérer qu'il s'agit d'une activité d'importance secondaire, étant seconde dans l'ordre chronologique, et subordonnée à l'œuvre interprétée. Le fait qu'on passe, en interprétant, d'une dimension artistique à l'autre, et que ce passage n'exige pas moins d'indépendance créatrice que le passage du paysage vu au paysage peint, a dû échapper à l'attention¹²³ ».

Dans cette perspective, « l'absence d'une discipline phonético-dramaturgique » lui paraît étonnante (et nous aurions envie d'ajouter phonético-vocale, tant l'interprétation nous semble aussi importante dans la voix chantée). L'optique de la paralinguistique est une des pistes les plus fructueuses pour l'étude de notre corpus, l'ampleur du geste-écart par rapport à la norme étant un des supports les plus efficaces de la transmission des émotions et de l'expression du *pathos*.

Dix ans plus tard, Pierre Léon, dans son *Précis de phonostylistique*¹²⁴, développe le même type de recherche, avec des instruments d'analyse plus performants, et synthétise les éléments de la variation phonique pour établir un répertoire des styles sonores, les *phonostyles* (voix du vieillard, du snob, du prêtre...). Il définit des modèles articulatoires et développe une sémiologie des signes prosodiques (pauses, accentuation, intonations...), utilisant en particulier des tests perceptifs. À partir d'expérimentations psychophonétiques, il définit une typologie des émotions et les codages de leur modélisation.

¹²² FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 23.

¹²³ *Ibid.*, p. 235.

¹²⁴ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. PARIS : Nathan, coll. « FAC », 1993.

1.2.2.2 La pragmatique et les courants interactionnistes

La pragmatique, dont l'un des initiateurs est John Austin¹²⁵, aborde les « actes » du langage, la force illocutoire des énonciations et les relations qui s'établissent entre les interlocuteurs. Elle étudie notamment l'implicite, le sous-entendu, l'argumentation linguistique, la nouvelle rhétorique... Elle s'intéresse à la parole en situation et donc également à ses aspects vocaux. L'échange verbal est abordé en tant qu'acte de langage visant à l'action. Nous exploiterons cette approche dans l'étude du discours chanté et de son pouvoir à agir sur l'auditeur.

L'interactionnisme étudie, dans les interactions verbales, le verbal, le non-verbal et le paraverbal, le prosodique et le vocal (caractères de la voix, débit et pause, intonation, intensité articulatoire...) et leurs effets sur les interlocuteurs.

« Dans un échange communicatif, les différents interactants exercent les uns sur les autres un réseau d'influences mutuelles – parler c'est échanger et c'est changer en échangeant¹²⁶ »,

selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui a approfondi cette approche dans ses ouvrages sur les interactions verbales à la fois dans leurs aspects linguistiques et psycho-sociologiques. Elle pose le problème des classifications des éléments verbaux et paraverbaux, souvent schématiques, et de leurs études distinctives aux frontières un peu artificielles, mettant en avant une notion qui nous sera fondamentale dans l'étude musicologique : l'*autosynchronisation* entre les paramètres de la communication :

« Tous les paramètres varient en même temps : la mélodie avec la durée et l'accent, mais aussi l'ensemble de ces données avec les autres paramètres conversationnels¹²⁷ ».

Cette vision combinée des phénomènes interactionnels, qui s'oppose à la traditionnelle étude éclatée, sera aussi la nôtre lorsqu'il s'agira d'étudier les phénomènes combinatoires et corrélations de paramètres dans l'interprétation chantée.

Catherine Kerbrat-Orecchioni a aussi étudié la problématique du phénomène connotatif¹²⁸ et opéré un inventaire structuré et complet de ses diverses modalités. Ce phénomène, tout aussi présent dans l'expressivité vocale chansonnière que dans l'énonciation discursive, nous offre une perspective d'approche des jeux du sous-entendu, de l'implicite, du non-dit, qui intègrent au sein de l'interprétation la notion fondamentale de polyphonie énonciative, théorisée par les stylisticiens et linguistes Mikhaïl Bakhtine¹²⁹ et Oswald Ducrot¹³⁰.

Quant à l'étude plus sociologique de la coopération et des conflits dans l'interaction, de ses dimensions affectives et des faces positives et négatives d'un individu (les deux composantes de l'être social, selon Penelope Brown et Stephen Levinson), des caractérisations des sociolectes, elle constituera pour nous une piste pour l'analyse des performances et des expressions de l'*ethos* des chanteurs. En plus de ces cadres conceptuels, nous emprunterons également à ces courants linguistiques une terminologie spécifique.

¹²⁵ AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.

¹²⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*. Tome 1. Paris : Armand Colin, 1990, p. 14.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁸ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon : PUL, 1977.

¹²⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

¹³⁰ DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, 1984.

1.2.3 *Approche littéraire : rhétorique et sémiologie*

Toutes les sciences qui abordent le langage abordent la parole et donc la voix. Dès l'Antiquité, la rhétorique place au cœur de la problématique de l'art de convaincre la maîtrise vocale au sein de l'*actio*, et non pas en tant qu'élément superfétatoire, simple ornementation, mais élément fondamental. Quintilien, citant Démosthène, dans l'*Institution oratoire*, précise :

« Lorsqu'on lui demanda ce qu'on devait mettre en première ligne dans l'art oratoire tout entier, [Démosthène] donna la palme à l'action, et lui accorda également le deuxième et troisième rang¹³¹ ».

Cicéron, dans *De Oratore*, confirme ce rôle central :

« Pour l'heureux emploi de l'action oratoire, le rôle le plus important est, sans aucun doute, dévolu à la voix¹³² ».

Et il commente son usage avec précision :

« Il faut encore régler sa prononciation, sa respiration et jusqu'au son de sa voix. Je ne veux pas qu'on détache les lettres d'une manière trop affectée ; je ne veux pas qu'on les prononce indistinctement, d'une manière trop négligente, je ne veux pas que les mots sortent faiblement dans un souffle, ou bien enflés et comme exhalés avec trop de force¹³³ ».

Cette maîtrise vocale, rendue possible par l'extrême adaptabilité de la voix à l'expression émotionnelle, est l'instrument privilégié de la relation avec l'auditeur :

« La voix sera comme un intermédiaire qui fera passer dans l'âme des juges, les sentiments dont nous l'aurons pour ainsi dire animée. En effet, elle est le truchement de l'âme et peut se modifier autant qu'elle¹³⁴ ».

La voix exerce donc un impact direct sur l'auditeur, par l'expression du *pathos* aussi bien que de l'*ethos*. Aristote, dans *La Rhétorique*, insiste sur l'universalité de cet art :

« La rhétorique se rattache à la dialectique. L'une comme l'autre s'occupe de certaines choses qui, communes par quelque point à tout le monde, peuvent être connues sans le secours d'aucune science déterminée. Aussi tout le monde, plus ou moins, les pratique l'une et l'autre ; tout le monde, dans une certaine mesure, essaie de combattre et de soutenir une raison, de défendre, d'accuser¹³⁵ ».

Il nous semble intéressant d'établir un parallélisme avec la chanson populaire, autre genre universellement accessible sans initiation préalable, directement intelligible et partageable par tous. La chanson a aussi un rapport avec l'importance du « mode du dire [qui] prend le pas sur le dit¹³⁶ », avec le pathos et l'expression de l'*ethos* – le locuteur (ou chanteur) s'identifiant plus ou moins avec son propre discours.

¹³¹ QUINTILIEN, *Institution oratoire*. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque, vol. IV (livres X-XII), Paris : Garnier Frères, livre XI, chap. III, p. 187.

¹³² CICÉRON, *De l'orateur*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud. Tome 3. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Cuf Latine », 1961, p. 94. Livre III, LX 224.

¹³³ *Ibid.*, p. 17. Livre III, XI 40-41.

¹³⁴ QUINTILIEN, *Institution oratoire*. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque, vol. IV (livres X-XII), Paris : Garnier Frères. Livre XI, chap. III.

¹³⁵ ARISTOTE, *Rhétorique*. Trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Introduction de Michel Meyer. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991, p. 75.

¹³⁶ MEYER, Michel, « Introduction », dans : ARISTOTE, *Rhétorique*. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991, p. 9.

Au-delà de l'analyse concrète de l'influence sur l'auditeur des intonations vocales, du rythme, du débit, des accentuations et de l'art des pauses, réalités ponctuelles sur lesquelles nous travaillerons, cette étude nous offre aussi un cadre contextuel initiant l'approche des rapports entre locuteur et auditeur.

« La rhétorique est de façon générale, la négociation de la distance entre les sujets, en ce sens qu'elle modalise la mise en question de l'autre, mise en question qui révèle l'une ou l'autre passion. L'argumentation vise à la suppression de la distance par l'adhésion à une thèse que l'on cherche à rendre commune ; ce n'est là qu'un cas possible à l'intérieur de la rhétorique, car celle-ci peut susciter l'opposition et l'accroissement de la distance¹³⁷ ».

Cicéron développe ce lien avec l'auditeur, qui est au cœur de l'art de la persuasion :

« Il n'est pas possible que nos auditeurs soient amenés à la douleur, à la haine, à l'envie, à la crainte, aux larmes, à la pitié, si toutes les passions que l'orateur veut leur communiquer, il ne paraît d'abord les porter, profondément imprimées et gravées en lui-même [...]. Il n'est pas de matière, si inflammable qu'elle soit, qui s'embrace sans qu'on y mette le feu ; de même il n'y a point d'âme, tellement disposée à recevoir les impressions de l'orateur, qu'elle puisse s'allumer, pour ainsi dire, si l'on n'approche d'elle la flamme dont on est soi-même dévoré¹³⁸ ».

Pour ce partage, ce que nous appellerions « l'interprétation » est fondamental et doit s'adresser à ce que Cicéron nomme « l'instinct de l'oreille » de l'auditeur : « le sentiment de l'oreille, le plus pénétrant et le plus sûr des juges¹³⁹ ».

L'importance fondamentale que la rhétorique accorde au pouvoir des sons [« rien n'a des relations aussi intimes avec nos âmes que les rythmes et les sons¹⁴⁰ »], le rôle central de l'étude de la maîtrise de la voix [« la voix est comme une corde tendue rendant sous la main qui la touche des sons aigus, graves, rapides, lents, forts, faibles, sans compter dans chaque genre, entre ces extrêmes, toutes les nuances intermédiaires. Ce sont pour l'orateur, comme les couleurs dont le peintre dispose pour rendre les nuances¹⁴¹ »], nous amèneront à développer les rapports entre discours et chanson. Celle-ci, abordée comme acte rhétorique dont le but est d'agir sur le public (« *probare, consiliare, movere* », selon la formule de Cicéron) nous ouvrira des perspectives d'analyse fructueuses plaçant au cœur de notre étude non seulement l'analyse des caractéristiques vocales mais leurs objectifs, leurs visées, bref leur sémiologie, sans laquelle une étude des paramètres vocaux ne serait qu'un catalogue sans unité ni perspective.

Dans cette optique de recherche du sens, nous serons aussi amené à travailler sur la sémiologie de la langue et de la littérature. Notre introduction déjà laisse supposer que, dans notre approche, les analyses de Roland Barthes nous semblent particulièrement inspirantes. Ses pôles d'intérêt et de réflexion, traitant certes de la littérature mais s'élargissant aux autres productions artistiques comme la musique, débordent de tous côtés les limites assignées à l'origine par le linguiste Ferdinand de Saussure à la sémiologie naissante. Roland Barthes lie de manière indissociable la signification à une expression langagière : « dès que l'on passe à des ensembles doués d'une véritable profondeur sociale, on rencontre de nouveau le langage¹⁴² », et décrypte aussi bien la signification du discours littéraire, cinématographique, que musical, avec une liberté non entravée par une recherche de « scientificité » utopique.

¹³⁷ MEYER, Michel, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*. Paris : le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1993, p. 22.

¹³⁸ CICÉRON, *De l'orateur*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Tome 2. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Cuf Latine », 1959, p. 82-83. Livre II, XLV 189-190.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 75. « Non syllaborum numero sed aurium mensura, quod est acrius iudicium et certius ».

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴² BARTHES, Roland, cité par : DULAC, Philippe, « Roland Barthes », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 68.

Les ouvertures en musicologie que la pensée de Roland Barthes initie ont souvent été simplifiées, voire caricaturées, et réduites à quelques citations sur le fameux « grain de voix » ; c'est d'ailleurs ce que souligne Richard Middleton :

« Malheureusement, l'influence de Barthes ne s'est manifestée que de manière superficielle, soit par de vagues allusions au “grain” (qu'à tort l'on restreint souvent au timbre), soit par une idéalisation romantique de la *jouissance* »¹⁴³.

Nombreuses sont les perspectives ouvertes par Roland Barthes, qui nous semblent offrir un accès au cœur du sémantisme de la voix : de la distinction des strates signifiantes dans *L'obvie et l'obtus*, des rapports au corps (du chanteur ou de l'auditeur), de la toute puissance du rythme (« Par le rythme, aussi, l'écoute cesse d'être pure surveillance pour devenir création¹⁴⁴ »), du rôle fondamental de la langue dans la musique vocale, non seulement dans ce qu'elle signifie, mais dans ce qu'elle suggère :

« Qu'est-ce donc que la musique ? L'art de Panzéra nous répond : c'est une *qualité* de langage. Mais cette qualité de langage ne relève en rien des sciences du langage [...], car en devenant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. Dans le non dit, viennent se loger la jouissance, la tendresse, la délicatesse, le comblement, toutes les valeurs de l'Imaginaire le plus délicat. La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette *signifiance*, que la théorie du texte essaie aujourd'hui de postuler et de situer¹⁴⁵ ».

De l'approche des caractéristiques vocales à la sémiologie générale du chant, la pensée barthienne sera l'un des fils rouges de notre étude.

1.2.4 *Arts du spectacle et didactique du théâtre*

Les rapports entre la chanson populaire contemporaine et le théâtre ont déjà été mis en évidence :

« [Songs] have a central character, the singer; a character with an attitude, in a situation, talking to someone (if only to herself). This, as Leon Rosselson argues, is one reason why songs aren't poems [...]. “Song,” in this respect, “is theatre”¹⁴⁶ ».

Les ponts multiples entre chanté, parlé et déclamé, dans la chanson contemporaine, nous amènent à faire des incursions dans le domaine de l'art du dire et de la dramaturgie. Dès l'Antiquité, l'acteur devait maîtriser des techniques vocales diversifiées :

¹⁴³ MIDDLETON, Richard, « L'étude des musiques populaires », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 2 : Les savoirs musicaux*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 776.

¹⁴⁴ BARTHES, Roland, « Écoute », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III [1972]*. Paris : Seuil, 1992, p. 220.

¹⁴⁵ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1992, p. 251-252.

¹⁴⁶ FRITH, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge : Harvard University Press, 1996, p. 169-170. Traduction : « [Les chansons] ont un personnage principal, l'interprète ; un personnage avec une attitude, dans une situation, parlant à quelqu'un (ne serait-ce qu'à lui-même). Ainsi, comme le souligne Leon Rosselson, c'est la raison pour laquelle les chansons ne sont pas des poèmes [...]. À cet égard, “la chanson, c'est du théâtre” ».

« Diction parlée (*catalogué*) des tirades tragiques, chant (*mélod*) des passages lyriques, psalmodie (*paracatalogué*) intermédiaire entre ces deux modes. Les acteurs jouaient de leur voix comme d'un instrument, mettant en valeur le caractère rituel des œuvres¹⁴⁷ ».

Malgré la scission entre chant et déclamation du théâtre classique français, la diction de l'alexandrin, de la déclamation emphatique à la recherche de plus de naturel, fut le sujet de nombreuses études, de la notation phonique créée par Jean Racine, au *Paradoxe du Comédien* de Denis Diderot, qui soulève le problème de l'émotion – soit éprouvée par l'acteur qui s'abandonne à l'inspiration, soit suscitée par celui qui utilise une technique vocale maîtrisée.

La dialectique entre emphase et naturel qui sous-tend toute une partie de la didactique du jeu dramatique, le jeu entre parlé et chanté, sont encore au cœur de la performance vocale du chanteur contemporain. Au XIX^e siècle, l'acteur Édouard De Max évoque une diction « qui ne serait ni le chant ni la déclamation ou qui serait les deux¹⁴⁸ », et Georges Banu insiste dans ses *Exercices d'accompagnement* sur le

« désir de débordement, de subversion des frontières, bref d'incertitude, contre la ségrégation du chant et de la parole que le XIX^e siècle avait fini par imposer¹⁴⁹ ».

Cet attrait de « l'entre-deux », retour aux origines prôné par « les grands réformateurs, d'Artaud à Eisenstein, de Brecht à Meyerhold¹⁵⁰ », Georges Banu en trouve la trame du théâtre élisabéthain au *parlar cantando* de Monteverdi :

« Pour lui, voix parlée et voix chantée devaient rester indissociables comme l'expression gémellaire d'un être auquel le passage de la parole aux chants n'est interdit, ni le choix rendu impossible. Chaque fois, souterrainement, il continue à explorer et entendre l'autre voix¹⁵¹ ».

Dans le théâtre contemporain resurgit cette utilisation des chants, « comme des déflagrations dans les grands spectacles d'avant-garde, de Grotowski ou Barba, de Brook ou Serban, de Staniewski ou Vassiliev¹⁵² ». La tension entre parlé et chanté, la persistance souterraine des caractéristiques du parlé au sein même du chanté, sous-tendent, nous le verrons, toute une approche de la performance vocale du chanteur contemporain.

Les problématiques de la diction du texte et du poème sont aussi abordées par Paul Valéry, dans ses *Pièces sur l'art*, à propos de la diction du vers français. La corrélation indéfectible entre parole et chant souligne le rôle primordial de l'interprète :

« En somme, un interprète, selon son intelligence, selon ses intentions, et parfois contre elles, peut opérer des transmutations étonnantes d'euphonie en cacophonie, ou de cacophonie en euphonie. Un poème, comme un morceau de musique, n'offre en soi qu'un texte, qui n'est rigoureusement qu'une sorte de recette ; le cuisinier qui l'exécute a un rôle essentiel. Parler d'un poème en soi, juger un poème en soi, cela n'a point de sens réel et précis. C'est parler d'une chose possible. Le poème est une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine, et cette bouche est ce qu'elle est¹⁵³ ».

Le rôle de l'interprète mis en avant de manière aussi évidente amène alors le poète à s'interroger sur les caractéristiques de l'interprétation reprenant la dialectique que nous venons d'évoquer.

¹⁴⁷ PRUNER, Michel, *La Fabrique du théâtre*. Paris : Nathan Université, coll. « Lettres Sup », 2000, p. 161.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁹ BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhard*. Saint-Jean-de-Vedas : Entretemps, 2002, p. 189.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.190.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ VALÉRY, Paul, « De la diction des vers ». Dans : VALÉRY, Paul, *Œuvres de Paul Valéry*. Vol. II. Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1960, p. 1255.

« Il ne faut point, dans l'étude d'une pièce de poésie que l'on veut faire entendre, prendre pour origine ou point de départ de sa recherche, le discours ordinaire et la parole courante pour s'élever de cette prose plane jusqu'au ton poétique voulu ; mais au contraire, je pensais qu'il faudrait se fonder sur le *chant*, se mettre dans l'état du chanteur, accommoder sa voix à la plénitude du son musical, et de là redescendre jusqu'à l'état un peu moins vibrant qui convient aux vers. Il me semblait que ce fût là le seul moyen de préserver l'essence musicale des poèmes. Avant toute chose, bien *poser* la voix fort loin de la prose, étudier le texte sous le rapport des attaques, des modulations, des tenues qu'il comporte, et réduire peu à peu cette disposition, qu'on aura exagérée au début, jusqu'aux proportions de la poésie¹⁵⁴. »

Selon Paul Valéry, l'objectif du vers a pour fin « une volupté suivie », née de « l'union très intime de la réalité physique du son et des excitations virtuelles du sens¹⁵⁵ », ce qui n'est pas sans rappeler l'analyse barthienne du chant.

Tout autant que le vers, la chanson semble réaliser cette synthèse, « équilibre admirable et fort délicat entre la force sensuelle et la force intellectuelle du langage », les deux aspects étant sublimés par la musique. La liberté préconisée par Paul Valéry pour l'interprète – « n'allez pas vous borner à respecter rimes et césures [...] une création musicale ne se réduit pas à une observance¹⁵⁶ » –, la dialectique son/sens – « n'arrivez à la tendresse, à la violence, que dans la musique et par elle. Défendez-vous longtemps de souligner les mots ; il n'y a pas encore de mots, il n'y a que des syllabes et des rythmes. Demeurez dans ce pur état musical jusqu'au moment que le sens survenu peu à peu ne pourra plus nuire à la forme de la musique¹⁵⁷ » – et la problématique de la prédominance de l'un ou de l'autre, sont des pistes pertinentes dans l'étude de la chanson, pistes que nous avons déjà exploitées dans notre travail sur Léo Ferré.

Autre lien entre le théâtre et la chanson contemporaine, l'usage de la voix humaine dans ces deux types d'expression semble s'apparenter :

« Les chants au théâtre engendrent une émotion propre dans la mesure où ils n'affichent pas l'extension d'une voix qui s'épanouit hors limites, mais bien au contraire l'expressivité d'une *voix brute*, dans le sens brookien du terme, voix ni polie ni traitée, voix qui dit un désir de dépassement avec toute la difficulté que suppose le passage, toujours dérangent, de la parole aux chants¹⁵⁸. »

Dans notre introduction, nous avons mis en évidence l'importance de cette voix naturelle, avec ses limites et ses imperfections, dans la chanson actuelle, et nous verrons son rôle fondamental dans la suscitation de l'émotion et l'affirmation de l'authenticité dans la performance.

Enfin, dernier point commun qui nous semble fondamental : l'acteur, comme le chanteur,

« utilise simultanément deux outils différents, sa voix et son corps. Les signes qu'il produit sont le fruit d'une combinatoire résultant du rapport complexe entre ces deux moyens d'expression¹⁵⁹. »

Nous avons vu combien Roland Barthes mettait en avant cette présence corporelle dans l'art du chant populaire, et nous étudierons l'importance de la corporéité et de cette présence charnelle dans la performance, jusqu'au cœur de la voix.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 1256.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 1257.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 1258.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhard*, op. cit., p. 192.

¹⁵⁹ PRUNER, Michel, *La Fabrique du théâtre*, op. cit., p. 161.

Dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud théorise toutes ces problématiques dès 1938. Pistes prémonitoires et fructueuses, dont le spectacle de notre époque – performance de chanteur ou d'acteur – n'a pas épuisé toutes les richesses ni les implications. Il faut d'abord noter l'importance de la parole et de la langue en tant que matériau sonore :

« Et il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur la valeur concrète de l'intonation au théâtre, sur cette faculté qu'ont les mots de créer eux aussi une musique suivant la façon dont ils sont prononcés, indépendamment de leur sens concret, et qui peut même aller contre ce sens, – de créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances, d'analogies [...]. Ce langage fait pour les sens doit au préalable s'occuper de les satisfaire¹⁶⁰ ».

La sensualité, la sensorialité du langage au cœur de l'art vocal, la faculté d'émotion primaire qu'il suscite hors même de son sémantisme, Artaud les veut dans l'interprétation théâtrale :

« Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*¹⁶¹ ».

Cette magie « vibratoire » qui capte la sensibilité et dont Artaud puise l'exemple dans l'art extrême-oriental, ou dans ce qu'il imagine des mystères orphiques, ce magnétisme exalté par les qualités vocales de l'interprète et le pouvoir fascinateur des sonorités et de la musicalité de la langue, exploités dans une forme de théâtre contemporain, l'est tout autant, sinon plus, dans la performance du chanteur, lorsque celle-ci atteint un certain degré de perfection. Le public du concert étant souvent plus à même, par sa liberté d'expression propre et par l'écho spéculaire qu'il représente, d'amplifier cette magie, cet envoûtement.

À cette présence « physique » du son, répond la présence corporelle de l'acteur, véritable « athlète », travaillant son souffle – « à chaque bondissement de l'affectivité humaine correspond un souffle qui lui appartient¹⁶² » –, expert du rythme – « connaître le secret du *temps* des passions, de cette espèce de *tempo* musical qui en règle le battement harmonique¹⁶³ » – maître de la contraction et de la décontraction – « nous nous servons de notre corps comme d'un crible où passent la volonté et le relâchement de la volonté¹⁶⁴ » –, exploitant les « appuis corporels » des passions – « le secret est d'exacerber ces appuis comme une musculature que l'on écorche¹⁶⁵ »...

De l'athlétisme affectif de l'acteur à celui du chanteur en performance, il n'y a qu'un pas ; du spectacle théâtral tel que le voulait Antonin Artaud, au spectateur « captif » du concert, qu'un intervalle ténu :

« Il faut pour refaire la chaîne, la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps¹⁶⁶ ».

¹⁶⁰ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 55.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶² *Ibid.*, p. 196.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 199.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 202.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 206.

1.2.5 *Synthèse vocale et traitement automatique de la parole*

Nous allons aborder maintenant le domaine de la linguistique informatique et du traitement automatique de la parole, champs interdisciplinaires qui empruntent à la linguistique, à l'acoustique, au traitement du signal et aux sciences cognitives. Les aspects qui nous intéressent sont en rapport avec le langage sous sa forme sonore, en particulier l'indexation de corpus oraux, et les questions de la prosodie et de l'expressivité appliquées à la synthèse de la parole. Nous présenterons enfin la question de la synthèse de la voix chantée, qui est un domaine encore marginal.

1.2.5.1 La voix parlée

Dans le champ de la linguistique informatique, l'analyse de discours à partir d'un corpus d'enregistrements et la synthèse vocale sont étroitement liées, la synthèse étant souvent un moyen de vérifier la pertinence d'une analyse et la véracité des hypothèses. Un des problèmes les plus actuels est celui de la maîtrise des codes prosodiques et de l'expressivité dans la parole, en vue de réaliser notamment des voix de synthèse expressives pour diverses applications. Dans ce domaine, nous évoquerons principalement les travaux menés par l'IRCAM, en particulier ceux de Grégory Beller^(167, 168 & 169) et de Nicolas Obin^(170 & 171) sous la direction de Xavier Rodet, ainsi que des recherches de la linguiste Anne Lacheret-Dujour^(172 & 173), dont nous avons déjà parlé à propos de la prosodie.

L'IRCAM travaille depuis longtemps sur la voix, développant différents angles d'approche :

« Les principaux sujets sur la voix traités à l'Ircam sont la constitution de corpus oraux, l'analyse de ces corpus, la synthèse à partir du texte, la transformation du type et de la nature de la voix, la conversion d'identité de la voix, l'étude de la transformation d'expressivité de la voix, la séparation de la source glottique de l'influence du conduit vocal, et la modélisation de la prosodie dans différents modes de discours¹⁷⁴ ».

¹⁶⁷ BELLER, Grégory, *La Musicalité de la voix parlée*. Mémoire de recherche, IRCAM, 2005.

¹⁶⁸ BELLER, Grégory, *Étude et modèle génératif de l'expressivité dans la parole*. Rapport de stage ATIAM. IRCAM, Université Paris VI, ENS de Cachan, 2005.

¹⁶⁹ BELLER, Grégory, *Analyse et modèle génératif de l'expressivité. Applications à la parole et à l'interprétation musicale*. Thèse de doctorat d'informatique. Université Paris VI, 2009.

¹⁷⁰ OBIN, Nicolas, RODET, Xavier, et LACHERET-DUJOUR, Anne, « French Prominence: A Probabilistic Framework », Ircam, Université Paris X, Modyco Lab, Institut Universitaire de France. USA : 2008.

¹⁷¹ OBIN, Nicolas, RODET, Xavier, et LACHERET-DUJOUR, Anne, « Un modèle de durée des syllabes fondé sur les propriétés syllabiques intrinsèques et les variations locales de débit », dans : *Journées d'Étude de la Parole JEP*. Ircam – Université Paris X. 2008.

¹⁷² OBIN, Nicolas, LACHERET-DUJOUR, Anne, VEAUX, Christophe, RODET, Xavier, et SIMON, Anne-Christine, « A Method for Automatic Dynamic Estimation of Discourse Genre Typology with Prosodic Features », dans : *Interspeech*. Ircam, Modyco Lab, Université de Nanterre, Université catholique de Louvain. 2008.

¹⁷³ LACHERET-DUJOUR, Anne, « Séquençage et mouvement intonodiscursifs en français parlé », Université Paris X-Nanterre, laboratoire MODYCO & Institut Universitaire de France.

¹⁷⁴ RODET, Xavier, « Transformation et synthèse de la voix parlée et de la voix chantée », dans : DEHAENE, Stanislas, et PETIT, Christine (éd.), *Parole et musique. Aux origines du dialogue humain*, Paris : Odile Jacob, 2009, p. 202.

Le projet « Rhapsodie » associe notamment linguistes et informaticiens autour de l'élaboration d'un « corpus de référence en français parlé échantillonné en différents genres discursifs et muni d'annotations prosodiques et syntaxiques semi-automatiques¹⁷⁵ ». Ce projet inclut la mise au point d'outils d'analyse automatique des éléments prosodiques, permettant l'exploitation de données statistiques à partir de ces analyses, et l'étude du statut de la prosodie dans le discours. Il est lié notamment à des recherches sur les questions de prééminences accentuelles. Comme nous le verrons dans la partie suivante, consacrées aux méthodes, nous utiliserons, pour nos recherches, plusieurs outils informatiques développés dans le cadre de ce projet, permettant une certaine automatisation dans l'analyse des éléments prosodiques, et nous tenterons de les adapter à la voix chantée.

Grégory Beller, qui a soutenu une thèse de doctorat à l'IRCAM sur *L'Analyse et modèle génératif de l'expressivité : application à la parole et à l'interprétation musicale*¹⁷⁶ a contribué à la recherche sur les questions d'expressivité dans la voix parlée appliquées à la synthèse vocale. Il établit aussi un pont avec les utilisations musicales de la voix parlée, la prosodie étant en quelque sorte la musicalité de la parole. Il s'applique, en particulier, à identifier les émotions dans la voix par l'analyse de ses caractéristiques acoustiques et prosodiques. Elles permettent de dépasser le simple objectif d'intelligibilité du message verbal en synthèse vocale et de donner à cette voix un aspect « naturel », semblable à celui d'une voix humaine. Grégory Beller reporte toutefois à des travaux ultérieurs l'application de ses analyses à l'interprétation musicale.

1.2.5.2 La voix chantée

Si la synthèse de voix parlée est un domaine déjà très développé et toujours en plein essor, grâce à ses nombreuses applications commerciales liées notamment au dialogue homme-machine (télécommunication, options d'accessibilité...), la réalisation de voix de synthèse chantées (SVS pour « singing voice synthesis »), qui s'adresse à un public beaucoup plus restreint, reste certes marginale, mais est en pleine phase de développement et d'innovation.

En France, l'IRCAM, avec son équipe Analyse-Synthèse¹⁷⁷, autour de Xavier Rodet son directeur, est un des centres de recherche internationaux ayant le plus travaillé sur ce sujet. Dans un article qui trace un bilan de l'état de la synthèse vocale chantée, Xavier Rodet met en évidence l'ancienneté de la discipline, tout en soulignant son ancrage dans le présent et ses nouveaux enjeux, qui englobent les notions de qualité vocale ou de style interprétatif :

« As soon as the beginning of the 60's, the singing voice has been synthesized by computer. Since these first experiments, the musical and natural quality of singing voice synthesis has largely improved [...]. Future challenges include synthesizer models improvements, automatic estimation of model parameter values from recordings, learning techniques for automatic rule construction and gaining a better understanding of the technical, acoustical and interpretative aspects of the singing voice¹⁷⁸. »

¹⁷⁵ <http://rhapsodie.risc.cnrs.fr/> (visité le 26 septembre 2009) : *Rhapsodie, corpus prosodique de référence en français parlé*. CNRS, MODYCO, IRCAM, LATTICE, ERSS, LPL. Projet consacré à l'élaboration d'un corpus de référence de français parlé muni d'annotations prosodiques et syntaxiques semi-automatiques.

¹⁷⁶ http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/beller/F_index.htm (visité le 26 septembre 2009) : *Page personnelle de Grégory Beller*. IRCAM. Grégory BELLER.

¹⁷⁷ <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/home.html> (visité le 26 septembre 2009) : *Page d'accueil de l'équipe Analyse/Synthèse*. IRCAM.

¹⁷⁸ RODET, Xavier, « Synthesis and Processing of the Singing Voice », dans : *First IEEE Benelux Workshop on Model based Processing and Coding of Audio (MPCA-2002)*. Leuven : 2002, p. 99. Traduction : « Dès le début des

Ayant ainsi surmonté les difficultés techniques globales, la recherche en SVS touche maintenant aux questions plus délicates de l'interprétation et du style vocal d'un chanteur, dans le but de pouvoir synthétiser une voix chantée en utilisant comme données d'entrée une partition musicale et des paroles. Un autre objectif serait de reproduire, à partir de l'enregistrement d'une performance, une voix de synthèse qui imiterait la performance donnée, ou encore de construire, à partir d'un corpus d'enregistrements et par le biais d'un processus d'apprentissage, un modèle vocal et interprétatif rassemblant les caractéristiques de timbre et de style vocal d'un chanteur disparu, et de lui faire interpréter une partition :

« New scores or new interpretations could also be created as if performed by a singer of the past or at least with a great resemblance to such a singer, or to his style. [It] necessitates that a model of a given singer has been built and we will see that this can be done, from recordings, by a learning procedure¹⁷⁹. »

Ces recherches sont encore expérimentales, en raison des nombreuses difficultés à surmonter : l'élaboration d'un modèle nécessite, notamment, d'avoir un corpus important d'enregistrements de l'artiste sans accompagnement instrumental et dans des conditions de studio. Mais, même s'il s'agit d'un travail en cours, ces questions sont particulièrement intéressantes pour nous, car la synthèse de la voix d'un chanteur nécessite au préalable d'avoir cerné avec une extrême précision un grand nombre de paramètres qui entrent en jeu dans la performance. Le rôle de la synthèse peut être alors de vérifier la pertinence des paramètres décrits :

« It should be noted, as said by J. Sundberg, that acoustic analysis yields an abundance of perceptually irrelevant information. Therefore, synthesis appears as a forceful tool to check acoustic hypothesis. Sundberg has applied singing voice synthesis to characterize some of the most important features which distinguish good and bad quality singing¹⁸⁰. »

En effet, la réalisation d'une voix de synthèse chantée nécessite notamment de décrire ses caractéristiques spécifiques, telles que le *vibrato* ou le *singing formant*, et, tâche plus complexe, d'établir des correspondances entre la notion subjective de qualité vocale et les propriétés acoustiques – aspect qui, selon Xavier Rodet, nécessite encore de nombreuses recherches. Le système de synthèse vocale chantée doit prendre en compte l'irrégularité liée à la performance et être ainsi capable de générer plusieurs interprétations différentes à partir d'une même partition, ce qui introduit le problème de l'expressivité dans la voix chantée, de l'émotion dans la musique et de la perception des émotions dans la voix :

« Expressivity as well is an essential quality of a musical system. Only few research works have been undertaken to understand and objectively characterize expressivity¹⁸¹. »

années soixante, la voix chantée a été synthétisée par ordinateur. Depuis ces premières expériences, la qualité musicale et naturelle de la voix chantée de synthèse s'est largement améliorée [...]. Les prochains défis concernent l'amélioration des modèles de synthèse, l'estimation automatique des valeurs paramétriques de modèle à partir d'enregistrements, les techniques d'apprentissage pour la construction de règles automatiques et l'obtention d'une meilleure compréhension des aspects technique, acoustique et interprétatif de la voix chantée ».

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 99. Traduction : « De nouvelles partitions ou de nouvelles interprétations pourraient aussi être créées comme si elles étaient interprétées par un chanteur du passé, ou tout au moins ressemblant beaucoup à ce chanteur ou à son style. Cela nécessite que, pour un chanteur donné, un modèle soit établi, et nous verrons que cela peut se faire à partir d'enregistrements, par une procédure d'apprentissage ».

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 100. Traduction : « Il faut noter, comme le dit J. Sundberg, que l'analyse acoustique fournit une abondance d'informations dénuées d'intérêt sur le plan perceptif. En conséquence, la synthèse apparaît comme un outil déterminant de vérification d'hypothèses acoustiques. Sundberg a utilisé la synthèse de la voix chantée pour définir certains des plus importants critères de distinction entre une bonne et une mauvaise qualité de chant ».

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 100. Traduction : « L'expressivité est elle aussi une qualité essentielle d'un système musical. Seul un petit nombre de travaux de recherche ont été entrepris pour comprendre et définir de manière objective l'expressivité ».

Parmi les paramètres à décrire, il faut donc distinguer ceux liés à la forme (à la partition) et ceux qui relèvent de l'interprétation : les règles de « low-level », qui permettent de percevoir une voix humaine qui chante, et les règles de « high-level », ou de performance, qui permettent d'avoir véritablement une interprétation musicale.

« The main characteristics which have to be determined are the tempo, the deviation of note duration from the standard value, the average pitch over a vibrato period, the vibrato rate and excursion, the exact loudness and how successive notes are connected (or not) in terms of energy (e.g. legato, staccato, etc.) and some attributes of timbre such as spectral slope, formant frequencies and singer's formant¹⁸². »

Les paramètres choisis par les scientifiques dans le cadre de la synthèse vocale chantée nous seront utiles pour la description de la performance vocale. Il est à noter que, si les études sur la synthèse de la voix chantée se développent, elles concernent en priorité le chant savant, et ont peu été expérimentées sur le répertoire du chant populaire, dans lequel les repères et les paramètres pertinents sont encore très différents.

1.2.6 *Acoustique et psychoacoustique*

Dans le domaine de l'acoustique, des ponts sont établis entre voix parlée et chantée, par exemple par Johan Sundberg dans son ouvrage *Science of the Singing Voice*, qui se propose d'analyser « the human voice in singing as compared with speech¹⁸³ », à partir d'une synthèse de la phonétique, de l'acoustique et de la physiologie. Il s'agit, à propos du chant savant, de descriptions de la source vocale, du souffle, de l'articulation, avant d'étudier les aspects émotifs dans la lignée des perspectives d'Ivan Fónagy, et les phénomènes perceptifs. De nombreuses études portent aussi sur des traits spécifiques, comme le *singing formant*¹⁸⁴, qui permet au chanteur lyrique de couvrir l'orchestre, les problèmes d'intelligibilité du texte dans l'aigu, ou encore le glissement des formants chez les sopranos pour donner plus de brillance et de puissance à la voix.

Ce courant de recherches acoustiques se développe considérablement en France, en particulier au sein de plusieurs laboratoires du CNRS à l'origine d'une riche littérature spécialisée traitant de paramètres spécifiques sous un aspect à la fois physique et perceptif. Émile Leipp¹⁸⁵, initiateur en la matière, crée le Groupe d'Acoustique Musicale, vivier de recherches sur l'étude des phénomènes musicaux. Les *Bulletins du GAM* diffusent les multiples travaux du centre, sous la direction de Michèle Castellengo. Celle-ci a étudié, pour ce qui concerne la voix chantée, les mécanismes de production, la voix mixte et les modes de transition¹⁸⁶ entre les différents registres, élaborant une nouvelle terminologie, plus précise,

¹⁸² *Ibid.*, p. 102. Traduction : « Les principales caractéristiques qui doivent être déterminées sont le *tempo*, l'écart entre la durée de la note et sa valeur standard, la hauteur moyenne au sein d'une période de *vibrato*, la profondeur et la fréquence du *vibrato*, l'intensité exacte et la manière dont les notes successives sont reliées (ou pas) en termes d'énergie (ex : *legato*, *staccato*, etc.) et certains attributs du timbre comme la pente spectrale, les fréquences des formants et le *singing formant* ».

¹⁸³ SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice*. Delkalb (Illinois) : Northern Illinois University Press, 1987, préface.

¹⁸⁴ SUNDBERG, Johan, « Level and center frequency of the singer's formant », dans : *Journal of Voice*, n°15(2), p. 176-186, 2001.

¹⁸⁵ LEIPP, Émile, *Acoustique et musique*. 4e édition (1e édition : 1971). Paris : Masson, 1984. 376 p.

¹⁸⁶ CASTELLENGO, Michèle, « Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », dans : *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°4, p. 155-165. CASTELLENGO, Michèle, ROUBEAU, Bernard et VALETTE, C., « Study of acoustical phenomena characteristic of the transition

qui fait désormais référence. Elle a aussi étudié, entre autres, des techniques de chant spécifiques, les variations de la qualité vocale et ses qualités perceptives dans une approche cognitive.

Nathalie Henrich, dans la même perspective acoustique et perceptive, a analysé la caractérisation de la source glottique dans le parlé et le chanté¹⁸⁷, et ses rapports avec la qualité vocale. Ses travaux portent sur la perception et la verbalisation de la qualité vocale dans la parole, le chant savant et plus récemment la musique populaire, en particulier au sein du Gipsa-Lab¹⁸⁸ de Grenoble, travaux développés aussi par Maëva Garnier dans un mémoire de DEA sur la qualité vocale dans le chant lyrique¹⁸⁹, et une thèse sur la communication en environnement bruyant et le forçage vocal¹⁹⁰.

Des recherches acoustiques ont aussi été consacrées à des effets particuliers du chant savant, comme le *vibrato*^(191, 192 & 193), le *tremolo* ou le *portamento*, effets que l'on retrouve couramment dans la chanson, à une technique spécifique de la chanson populaire, le *belting*, ou à l'expression et la perception des émotions dans la voix chantée ou parlée et à leurs corrélats acoustiques. Ces dernières, associant linguistique, acoustique et sciences cognitives, utilisent généralement le même mode opératoire : un chanteur doit interpréter plusieurs fois une même phrase, avec des affects différents (généralement : neutre, colère, peur, joie, tristesse...), et ces enregistrements sont ensuite utilisés pour réaliser des tests perceptifs sur un public témoin, chargé de reconnaître les émotions. Les enregistrements sont également analysés acoustiquement pour en déduire les corrélats acoustiques associés à chaque émotion. Susan Jansens, Gerrit Bloothoof et Guus de Krom notent, par exemple, les associations suivantes :

« It was found that *anger* was associated with the presence of vibrato; *joyous* phrases had vibrato, a short final duration, and a shallow spectral slope; *sadness* was associated with absence of vibrato, long duration, and a low intensity, whereas *fear* was related to a steep spectral slope¹⁹⁴ ».

Ces analyses restent toutefois encore centrées sur des familles d'émotions un peu stéréotypées, sans diversifier la multiplicité des nuances.

between chest voice and falsetto », dans : Proceedings of SMAC Conferences, Stockholm, KTH, p. 113-117, 1983.

¹⁸⁷ HENRICH, Nathalie, *Étude de la source glottique en voix parlée et chantée : modélisation et estimation, mesures acoustiques et électroglottographiques, perception*. Thèse de doctorat. Université Paris VI, 2001.

¹⁸⁸ Grenoble Images Paroles Signal automatique Laboratoire.

¹⁸⁹ GARNIER, Maëva, *Approche de la qualité vocale dans le chant lyrique : perception, verbalisation et corrélats acoustiques*. Mémoire de DEA ATIAM. Université Paris X, IRCAM, 2003.

¹⁹⁰ GARNIER, Maëva, *Communiquer en environnement bruyant : de l'adaptation jusqu'au forçage vocal*. Thèse de doctorat en acoustique-phonétique. Université Paris VI, 2007.

¹⁹¹ PRAME, Eric, « Measurements of the vibrato rate of ten singers », dans : *Journal of Acoustical Society of America*. Vol. 96, n° 4. October 1994. p. 1979-1984.

¹⁹² TIMMERS, R. et DESAIN, P., « Vibrato : questions and answers from musicians and science », dans : *Proceedings of the sixth ICMPC*. Keele : 2000.

¹⁹³ CASTELLENGO, Michèle, D'ALESSANDRO, Christophe, et RICHARD, G., « Study of vocal pitch vibrato perception using synthesis », dans : *Paper presented at the 13th International Congress on Acoustics*, Belgrade, 1989.

¹⁹⁴ JANSSENS, Susan, BLOOTHOOFT, Gerrit, et DE KROM, Guus, « Perception and Acoustics of Emotions in Singing », dans : *EUROSPEECH 97. 5th European Conference on Speech Communication and Technology*. Rhodes (Greece), september 1997, p. 2155-2158. Traduction : « Il a été trouvé que la *colère* était associée à la présence de *vibrato* ; que les phrases *joyeuses* avaient du *vibrato*, une courte durée finale, et une pente spectrale douce, que la *tristesse* était associée à l'absence de *vibrato*, à une longue durée et une faible intensité, alors que la *peur* s'accompagnait d'une pente spectrale accentuée ».

Toutes ces études acoustiques ou perceptives apportent des optiques précieuses à la musicologie, en particulier dans la quête d'objectivation des singularités vocales. Pour l'instant, elles portent essentiellement sur le chant savant occidental, avec quelques incursions dans le chant ethnique, donc sur des genres très codifiés, où les effets vocaux sont contrôlés, en nombre limité et bien identifiés. La chanson populaire, plus libre, plus difficile à cerner, avec ses variantes interprétatives et dans un corpus naturel rendant l'analyse complexe, reste un vaste domaine à explorer, domaine ouvert par Nathalie Henrich dans ses études sur la production vocale chez les chanteurs de musiques amplifiées actuelles¹⁹⁵.

¹⁹⁵ HENRICH, Nathalie, *La production vocale chez les chanteurs de musiques amplifiées actuelles : aspects physiologiques et acoustiques*. Colloque Voix contemporaine, Paris, 2010.

1.3 Contexte et enjeux de la thèse : vers une analyse globale des phénomènes vocaux dans les musiques populaires contemporaines

L'état de la recherche précédemment exposé confirme un intérêt certain des sciences pour la voix sous ses différents aspects, mais, paradoxalement, révèle une lacune dans l'analyse des caractéristiques vocales et interprétatives de la performance artistique, en particulier pour les musiques populaires de grande diffusion. Ce bilan traduit à la fois une volonté de cerner la voix dans toute sa complexité, avec une précision de plus en plus poussée (par exemple, l'étude de la fermeture glottique), et une difficulté à établir les liens entre les données physiologiques, acoustiques, et les effets provoqués sur l'auditeur, les impressions ressenties à l'écoute. Les approches de la musicologie et de l'acoustique (fût-elle musicale) qui ont des objectifs différents, peinent un peu à croiser leurs routes. Cette difficulté de méthodologie transdisciplinaire, déjà importante quand il s'agit d'étudier l'expression des émotions dans le langage parlé, l'est encore plus quand entrent en jeu des considérations d'ordre esthétique, comme c'est le cas dans le chant.

Notre intérêt pour l'étude de l'interprétation musicale est une préoccupation d'ordre musicologique, même si c'est en partie du côté de la linguistique, de l'informatique et de l'acoustique que nous puiserons les outils indispensables à son investigation. En effet, si nous adaptons fréquemment des méthodes issues de sciences exactes telles que l'acoustique, ou de domaines techniques tels que l'informatique (traitement automatique de la parole), celles-ci ne resteront que des outils au service de notre discipline principale, et nous aideront à répondre à des questions d'ordre musicologique. Elles serviront, soit à tirer des données qui mettront en évidence des caractéristiques musicalement significatives, qui seront ainsi prétextes à une réflexion musicologique, soit à rechercher les fondements physiques et acoustiques de phénomènes musicalement significatifs et d'impressions ressenties à l'écoute.

Cette thèse se reconnaît dans la mouvance de deux courants de la musicologie contemporaine : celui d'une branche de la musicologie comparée, qui, avec Gérard Le Vot, s'intéresse aux caractéristiques de l'oralité et à la variabilité interprétative dans les musiques de tradition orale, et celui d'une orientation nouvelle des *popular music studies*, appliquée à l'analyse de la performance, représentée par Serge Lacasse, avec qui nous souhaitons développer des projets de collaboration déjà initiés.

Les travaux de Gérard Le Vot nous fourniront de nombreuses pistes conceptuelles fructueuses, en particulier sur la caractérisation générique de la chanson, pistes dans lesquelles s'originent en partie les problématiques de notre approche analytique. Serge Lacasse, quant à lui, nous offre une saisie spécifique de la chanson enregistrée en tant que « discours phonographique », valorisant les « paramètres *performanciels* (liés à la l'exécution) et *technologiques* (issus des techniques d'enregistrement)¹⁹⁶ ». Certes, ses études portent prioritairement

¹⁹⁶ LACASSE, Serge, « La musique populaire comme discours phonographique : fondements d'une démarche d'analyse », dans : *Musicologies*, n° 2, printemps 2005, p. 26.

rement sur la *popular music* anglo-saxonne, qui n'a pas les mêmes spécificités que notre corpus (prépondérance de la musique sur le texte et divergences linguistiques), mais sa situation privilégiée, à la croisée de l'influence anglo-saxonne et de la chanson française par la branche québécoise, favorise une double approche. Le tableau suivant présente une synthèse des disciplines abordées dans le précédent état de la recherche, des filiations qu'elles nous proposent et des objectifs spécifiques qui seront les nôtres :

CHAMPS THÉORIQUES / OBJETS D'ÉTUDE	DISCIPLINES IMPLIQUÉES	INVENTAIRE SÉLECTIF DE NOTRE SOCLE DE RECHERCHE	NOS OBJECTIFS SPÉCIFIQUES
Travaux de recherches universitaires sur la chanson française	Essentiellement : sociologie, histoire, analyse littéraire, anthropologie, sciences du langage... plus récemment, études musicologiques.	Fournit des informations pour comprendre la place de la chanson dans la société et son rôle déterminant. Permet d'acquérir une connaissance patrimoniale. Procède à l'émergence de l'importance du phénomène vocal interprétatif. Étudie la rhétorique textuelle.	Cibler un aspect spécifique : l'étude de la voix dans ses caractéristiques timbrales et interprétatives. Exploiter la notion de rhétorique : de la rhétorique textuelle à la rhétorique vocale.
Musicologie médiévale et comparée	Musicologie	Gérard Le Vot a analysé les musiques de tradition orale ou semi-orale (musiques médiévales et musiques populaires modernes, en particulier le <i>Rock</i> et la chanson). Introduit nombre de problématiques transversales fondamentales caractérisant la chanson. Prise en compte de paramètres souvent peu étudiés par les musicologues : variantes interprétatives et mouvance de la performance.	Développer les problématiques et adapter les outils de l'analyse informatique pour une investigation concrète et une confrontation aux données sonores de la performance.
Popular music studies	Associent un grand nombre de disciplines, en particulier la sociologie et la musicologie. Le courant des <i>performance studies</i> établit des ponts avec les Arts de la scène, le théâtre.	Plus large au niveau des approches que les études françaises des musiques populaires. Elles ne sont pas uniquement abordées en tant que phénomènes sociologiques, mais aussi dans leur aspect musicologique. Serge Lacasse utilise les sonogrammes et étudie des éléments vocaux paralinguistiques dans la <i>Pop</i> anglo-saxonne. Notion de narrativité, étude sémiologique et descriptive des effets et traitements appliqués à la voix dans le <i>Rock</i> (mise en scène vocale). Travail à partir du support phonographique. Étude de la performance.	Élaborer un lexique complet et hiérarchisé des paramètres analysables ; Développer des méthodes nouvelles d'analyse, spécifiques à notre objet ; Mettre en évidence l'originalité de notre corpus par rapport à la musique <i>Pop</i> anglo-saxonne ; Analyser les rapports de la musique avec la langue française et les procédés de la rhétorique vocale. Analyse de performances en concert.
Étude des musiques traditionnelles	Ethnologie, musicologie, ethnomusicologie	Mise en évidence des limites du rôle descriptif de la partition traditionnelle pour retranscrire les musiques de tradition orale et de la nécessité de trouver d'autres moyens de transcription. Mise en évidence de la « mouvance » de l'oralité, de l'importance des variantes et variations dans les musiques de	Développer les problématiques adaptées à la chanson et mettre en confrontation les paramètres formels abstraits et l'interprétation.

		transmission orale, et du rôle déterminant des micro-variations prosodiques et interprétatives.	
Linguistique et rhétorique	Phonétique, phonologie, phonostylistique, psycholinguistique, pragmatique, interactionnisme.	Définition des caractéristiques acoustiques des sons de la langue. Description des éléments prosodiques et paralinguistiques et de leur rôle dans le langage et les interactions verbales. Liens entre rhétorique et linguistique interactionnelle dans l'analyse des visées et des stratégies de persuasion.	Utiliser les outils linguistiques en les adaptant à notre sujet et en prenant en compte les données esthétiques. Introduire le côté discursif, et par là même rhétorique, de l'art vocal. Développer l'aspect communicationnel de l'acte interprétatif.
Études de l'expressivité en Traitement Automatique de la Parole	Linguistique, informatique, paralinguistique, acoustique, mathématiques statistiques, sciences cognitives.	Analyse très précise des caractéristiques prosodiques de la voix parlée. Outils informatiques d'analyse automatique de corpus établis, qui permettent d'analyser une grande quantité de données pour en tirer des statistiques.	Appliquer les outils et les méthodes à la voix chantée populaire, tout en tenant compte des difficultés d'utilisation de ces outils sur un corpus libre (enregistrements commerciaux déjà existants).
Études acoustiques et physiologiques de la voix parlée ou chantée.	Acoustique, physiologie	Recherches de justifications acoustiques à la notion perceptive de « qualité vocale » dans le chant savant. Description de techniques particulières au chant savant et de leurs corrélats acoustiques. Description acoustique d'effets comme le <i>vibrato</i> ou le <i>portamento</i> ou de techniques du chant populaire (<i>belting</i>).	Voir dans quelles mesures ces analyses faites sur la parole et le chant savant trouvent des équivalents ou des échos dans la chanson. Intégrer les descriptions acoustiques de phénomènes vocaux ponctuels.
Didactique du chant et du théâtre	Didactique du chant savant, didactique du théâtre	Vocabulaire spécifique au chant savant et étude précise des techniques. Description des utilisations particulières de la voix dans le théâtre, qui peuvent rejoindre des utilisations similaires constatées dans la chanson.	Inventorier et analyser les techniques du chant populaire. Étudier la chanson dans le cadre du spectacle, de la performance.

Notre thèse s'intègre donc dans un contexte actuel caractérisé par un intérêt nouveau pour les musiques populaires contemporaines, qui prennent désormais une place dans la recherche musicologique et engendrent un glissement de la traditionnelle focalisation sur les éléments musicaux formels vers une prise en compte des phénomènes liés à la performance, et par une préoccupation croissante, dans l'étude du langage, pour les niveaux de communication non-verbaux et paraverbaux (expression des émotions, paralinguistique, phonostylistique...), que l'on observe à la fois dans la linguistique « traditionnelle » (interactions verbales...) et dans les nouvelles orientations du Traitement Automatique de la Parole (analyse, synthèse et transformation de la voix parlée).

Les enjeux de cette thèse sont d'apporter des éléments nouveaux sur le plan théorique, méthodologique et analytique. Sur le plan théorique, l'objectif est une meilleure connaissance et une compréhension accrue des caractères vocaux interprétatifs et des « paramètres performanciers » de la voix dans la chanson française. Il s'agit de mettre en évidence l'importance de ces données et leur rôle premier dans la conquête d'un public, par la rhétorique vocale qu'elles exercent et leur capacité à convaincre, émouvoir et séduire. Sur le plan méthodologique et analytique, cette étude vise à l'élaboration d'une démarche d'analyse

adaptée à l'étude de l'interprétation vocale dans la chanson, puis à sa mise en œuvre à travers des champs d'application variés.

L'ensemble de notre étude s'ancre donc dans une double hypothèse initiale qu'elle s'appliquera à confirmer :

- D'une part, l'interprétation et les caractéristiques vocales, bien plus qu'épiphénomène, seraient au contraire phénomène constitutif, voire primordial, par sa richesse, sa diversité et sa portée, dans le genre que nous étudions.
- D'autre part, les paramètres interprétatifs, aussi multiples, variés et fugaces fussent-ils, pourraient bénéficier, au même titre que les études sur l'œuvre abstraite, d'une analyse approfondie fondée sur une méthodologie que nous nous proposons d'élaborer.

1.4 Conclusion du chapitre

Cet état de la recherche, aussi succinct fût-il, ne peut que confirmer la multiplicité des angles d'approche de la voix, et donc, par conséquent, la complexité de notre objet d'étude, dont la saisie ne saurait être univoque. Opérant une synthèse de diverses filiations sous l'égide de la musicologie, nous nous attacherons à élaborer, à partir de ce socle pluridisciplinaire, une méthode analytique adaptée à la spécificité de notre sujet que le bilan de la recherche nous permet de mieux cerner, et de faire émerger en creux.

Il s'agira donc d'orienter notre recherche autour d'une double hypothèse : l'importance fondamentale des phénomènes interprétatifs dans le genre de la chanson et la possibilité d'appréhender ces phénomènes et de les analyser, malgré leur mouvance et leur diversité. Toutefois, nous ne voulons conclure cet état de la recherche et ce résumé de nos objectifs, sans mentionner que nous n'ambitionnons pas une caractérisation exhaustive de la voix et de l'interprétation, ni une négation de la marge irréductible évoquée par Roland Barthes :

« La voix humaine est en effet le lieu privilégié (éidétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non dit qui se désigne lui-même : la voix¹⁹⁷. »

Notre but est, certes, de réduire au minimum la marge de non-dit, mais nous saisissons notre objet d'étude en tant que complexe dans le sens que lui donne Edgar Morin, « ce qui ne peut se résumer en un maître mot, ce qui ne peut se ramener à une loi, ce qui ne peut se réduire à une idée simple¹⁹⁸ », parce qu'il est, selon le sens latin élémentaire *complexus*, « ce qui est tissé ensemble ». Nous ne souhaitons en aucun cas réduire cette complexité de manière factice ou schématisante. Elle est, au même titre que sa mouvance, un de ses caractères intrinsèques au niveau interprétatif comme perceptif. Tout en visant une objectivation par les nouvelles méthodes que nous utilisons, nous acceptons cette part d'irréductibilité, consubstantielle d'ailleurs à la plupart des objets d'étude de la science actuelle. Comme le met en évidence Edgar Morin :

« La pensée complexe aspire à la connaissance multidimensionnelle. Mais elle sait au départ que la connaissance complète est impossible : un des axiomes de la complexité est l'impossibilité, même en théorie, d'une omniscience [...]. Elle comporte la reconnaissance d'un principe d'incomplétude et d'incertitude. Mais elle porte aussi en son principe la reconnaissance des liens entre les entités que notre pensée doit nécessairement distinguer, mais non isoler les unes des autres¹⁹⁹ ».

Cette complexité implique donc également la pluridisciplinarité de notre étude, la prise en compte de tous les fils dont sont tissés la voix et l'interprétation.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Points, coll. « Essais », 1992, p. 247.

¹⁹⁸ MORIN, Edgar, « Avant-propos », dans : *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 10.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

Chapitre 2.

Choix méthodologiques :

l'analyse de la voix, au carrefour entre sciences humaines et sciences exactes

Sommaire

2.1	Les méthodes issues des sciences humaines	69
2.1.1	Étude des rapports entre texte et musique induisant l'interprétation	69
2.1.2	De la partition musicale à la performance	83
2.1.3	Linguistique et rhétorique vocale	93
2.1.4	Sémiologie et perception	95
2.2	Les outils informatiques et acoustiques	97
2.2.1	Outils d'analyse spectrale appliqués à l'analyse musicologique de la voix chantée	98
2.2.2	Outils de linguistique informatique et d'analyse automatique de corpus oraux appliqués à l'analyse de l'interprétation chantée	112
2.3	Conclusion du chapitre	118

Résumé du chapitre

À partir du recensement du socle de recherche qui a été établi, ce chapitre présente l'élaboration et la description des parcours méthodologiques et des processus d'analyse qui seront utilisés dans la perspective de la pluridisciplinarité, de la complémentarité des sciences humaines et exactes, de la synthèse de l'analyse objective et de l'interprétation subjective.

Sous l'égide des sciences humaines tout d'abord, nous exposerons l'infléchissement des approches de la musicologie traditionnelle qu'implique l'optique spécifique de l'étude de l'interprétation et de la performance : nous formaliserons les nouvelles strates analytiques et sémiologiques qui doivent être prises en compte, aussi bien sur le plan de la genèse de l'œuvre que des rapports texte/musique, et des modélisations interprétatives qu'ils génèrent. Des diagrammes par arborescences (ou cartes heuristiques) nous permettront de synthétiser les modalités des paramètres à intégrer et de schématiser leurs différentes relations, tant aux niveaux prosodique, rythmique et métrique, que structurel.

Après avoir envisagé l'interprétation dans sa préfiguration abstraite comme virtualité d'un champ de réalisations possibles, nous aborderons la réalité sonore et continue de l'enregistrement à travers les problématiques de l'intrication des modèles qui président à son exécution et de la tension entre convergence et divergence, déterminisme et changement, ordre et variance, s'exprimant à travers la diversité des paramètres vocaux. Ces derniers seront ensuite appréhendés et unifiés autour de leurs visées interprétatives, de leur sémiologie. Dans cette optique, nous exploiterons les perspectives d'analyse de la linguistique interactionniste et de la rhétorique, établissant un parallélisme détaillé entre les différents tropes stylistiques de la rhétorique discursive et les effets interprétatifs que nous aborderons comme éléments d'une véritable rhétorique vocale au service de l'exposition de l'*ethos* et de la suscitation du *pathos*, susceptibles d'entraîner l'adhésion du public. Dans le souci d'objectivation maximale des phénomènes vocaux qui est le nôtre, nous intégrerons, à chaque étape, l'analyse acoustique indispensable à leur description.

Les méthodes et les perspectives de nos études définies, nous présenterons les outils informatiques et acoustiques mis au service de ces parcours méthodologiques, leurs spécificités représentatives par rapport à la notation traditionnelle, leurs avantages et leurs limites. Simples visualisations d'un phénomène sonore, ces représentations ne seront en aucun cas conçues comme initiatrices d'une étude, ni comme une fin en soi. Elles seront enchâssées dans le réseau d'une étude et d'une interprétation musicologiques, qui opérera une sélection et une hiérarchisation des phénomènes signifiants. Certes, elles autorisent l'appréhension et la visualisation simultanée, et pour ainsi dire en gros plan, des diverses composantes de la globalité sonore par la fixation qui échappe à la temporalité imposée par l'écoute, mais ne peuvent se suffire à elles-mêmes. Nous procéderons donc par aller-retour entre l'analyse acoustique des phénomènes interprétatifs et leur intégration par induction ou déduction dans une méta-analyse musicologique.

« Il n’y a d’objet que par rapport à un sujet (qui observe, isole, définit, pense), et il n’y a de sujet que par rapport à un environnement objectif (qui lui permet de se reconnaître, se définir, se penser, etc., mais aussi d’exister). L’objet et le sujet, livrés chacun à eux-mêmes, sont des concepts insuffisants [...]. Ainsi apparaît le grand paradoxe : sujets et objets sont indissociables²⁰⁰ ».

Edgar Morin

C’est de cette complexité de notre objet d’étude que nous tirons la nécessité de la pluridisciplinarité de notre approche, et donc des méthodologies diversifiées que nous utiliserons. En effet, l’interdisciplinarité s’inscrit dans la complexité même. Selon Edgar Morin :

« L’ambition de la pensée complexe est de rendre compte des articulations entre des domaines disciplinaires qui sont brisés par la pensée disjonctive (qui est un des aspects majeurs de la pensée simplifiante) ; celle-ci isole ce qu’elle sépare, et occulte tout ce qui relie, interagit, interfère²⁰¹ ».

Pour nous, il s’agit d’associer des méthodes et outils des sciences humaines et d’autres issues des sciences exactes, sans ambitionner toutefois une synthèse utopique, une conciliation factice, mais en poussant autant qu’il est possible une légitime analyse des faits objectivables et quantifiables. Sans vouloir limiter l’étude de la voix et de l’interprétation à des données acoustiques, ce qui serait aussi réducteur qu’une démarche purement subjective, nous essayerons de l’aborder dans l’optique d’Edgar Morin :

« Ainsi, au paradigme de disjonction/réduction/unidimensionnalisation, il faudrait substituer un paradigme de distinction/conjonction qui permette de distinguer sans disjoindre, d’associer sans identifier ou réduire²⁰². »

C’est une démarche intégrant à la fois le sujet et l’objet, alors que le premier est souvent considéré comme :

« soit le “bruit”, c’est-à-dire la perturbation, la déformation, l’erreur qu’il faut éliminer afin d’atteindre la connaissance objective, soit le miroir, simple reflet de l’univers objectif²⁰³ ».

²⁰⁰ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 56-57.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰² *Ibid.*, p. 23.

Dans notre analyse, le subjectif aura donc aussi sa place ; d'ailleurs, comme le signale Guerino Mazzola, il n'y a pas d'opposition irrémédiable entre le subjectif et le scientifique :

« Je ne vois pas pourquoi il ne pourrait exister une science du sujet [...]. Le subjectif en musique n'est pas *a priori* extra-scientifique ; il faut en développer un langage, une théorie²⁰⁴ ».

Nous choisissons donc d'aborder notre étude par cette double approche, cette double perspective, pour en rendre compte de manière plus complète. Jean-Jacques Nattiez souligne

« La *diversité* des réseaux de significations à l'œuvre dans le fait musical total et [...] la variété des méthodes nécessaires à leur élucidation²⁰⁵ ».

Déjà juste pour la musique instrumentale, cette affirmation l'est encore plus pour l'étude de la vocalité et de l'interprétation chantée, pour laquelle la pluridisciplinarité est indispensable.

Soulignons toutefois à nouveau l'impossibilité d'une élucidation « totale » de phénomènes aussi complexes. Comme le met en évidence Edgar Morin, accepter la complexité n'implique pas de viser à la « complétude » :

« Mais la complexité ne comprend pas seulement des quantités d'unités et interactions qui défient nos possibilités de calcul ; elle comprend aussi des incertitudes, des indéterminations, des phénomènes aléatoires. La complexité dans un sens a *toujours à faire avec le hasard*. Ainsi, la complexité coïncide avec une part d'incertitude, soit tenant aux limites de notre entendement, soit inscrite dans les phénomènes. Mais la complexité ne se réduit pas à l'incertitude, *c'est l'incertitude au sein de systèmes richement organisés*. Elle concerne des systèmes semi-aléatoires dont l'ordre est inséparable des aléas qui les concernent. La complexité est donc liée à un certain mélange d'ordre et de désordre, mélange intime [...]»²⁰⁶.

Le phénomène vocal et l'interprétation très libérée de la chanson populaire oscillent, comme nous l'avons déjà vu, théorisé par Gérard Le Vot, entre le déterminisme du « système organisé » de la chanson et du modèle musical, et l'incertitude, le hasard, l'aléatoire inaliénable de l'exécution. Notre objet d'étude ne saurait donc mieux se caractériser que par sa complexité, telle que l'a définie Edgar Morin, et donc s'aborder dans la perspective de sa méthode. Il s'agira pour nous de tisser un maillage interdisciplinaire pour saisir au plus près notre objet d'étude, maillage d'autant plus serré qu'il nous faut rendre compte de sa réalité dans tous ses aspects sans qu'elle passe, selon la formule d'Edgar Morin, « entre les fentes qui séparent les disciplines²⁰⁷ ».

Nous allons donc, à partir de cette perspective générale, nous attacher maintenant à décrire les méthodes utilisées et à définir un protocole d'analyse, une démarche expérimentale, que nous suivrons tout au long de cette étude. Pour une plus grande clarté, nous dissocierons dans cette partie les deux appartenances disciplinaires (sciences humaines et sciences exactes), mais ces deux familles méthodologiques seront utilisées non successivement, mais conjointement dans cette thèse, les méthodes informatiques ou acoustiques étant exploitées selon des visées musicologiques.

²⁰³ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁴ MAZZOLA, Guerino, « Discussion collective ». Dans : Gérard Assayag, Guerino Mazzola et François Nicolas (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/Éditions Delatour, 2006, p.76.

²⁰⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques, « Sémiologie musicale et herméneutique », dans : CHOUVEL, Jean-Marc et LÉVY, Fabien (éd.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Ircam Centre Pompidou/L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », 2002, p. 165.

²⁰⁶ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, p. 48-49.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

2.1 Les méthodes issues des sciences humaines

2.1.1 *Étude des rapports entre texte et musique induisant l'interprétation*

Cette branche « traditionnelle » de l'analyse musicologique n'a plus à faire la preuve de sa pertinence et ses apports sont essentiels dans l'étude d'un genre comme la chanson française, où le texte revêt une importance de premier ordre, et constitue une partie non négligeable de notre travail. Il s'agit d'aborder l'œuvre en tant qu'entité abstraite, dans sa dimension compositionnelle, à travers les éléments formels présents sur la partition musicale et indépendamment de toute exécution (chacune n'étant qu'une incarnation spécifique, une contingence parmi une infinité de possibilités). Cette étape n'est bien sûr qu'un point de départ dans notre étude mais, si l'exécution, la performance, possèdent des caractéristiques qui vont bien au-delà de ce que l'on peut observer sur la partition, cette dernière rassemble des éléments constitutifs uniques, qui auront une incidence, une ascendance, sur toutes les interprétations. Elle est ainsi un des « modèles » auquel doit se référer l'interprète et, même s'il peut prendre ses distances à son égard, ce n'est que dans une certaine limite, car c'est dans la mélodie et le texte que reposent l'identité de la chanson, son essence, ce qui la rend reconnaissable entre toutes et en fait une œuvre originale²⁰⁸.

Dans cette partie, le terme « partition » n'est pas tant utilisé pour désigner le support papier que pour distinguer les données figurants traditionnellement sur celui-ci, qui constituent les éléments formels abstraits à la base de la composition musicale (texte, mélodie, rythme, et, dans une moindre mesure, harmonie et accompagnement), en les dissociant des éléments relatifs à la performance. Le terme « composition » englobe les processus d'élaboration de cette « partition », l'écriture mélodique et textuelle, à l'exception de l'orchestration. Le terme « chanson » désignera quant à lui, soit le genre, caractérisé par un ensemble de canons esthétiques et de conventions compositionnelles, soit une œuvre spécifique relevant de ce genre, association d'un texte et d'une musique. Enfin, par « musique », nous entendons principalement la partie vocale, qui est plus spécifiquement l'objet de notre étude.

2.1.1.1 La partition musicale : genèse et « géniteurs »

L'analyse des éléments mélodiques et textuels est donc un préalable indispensable à une étude de l'interprétation. Si le texte prime traditionnellement sur la musique, les rapports entre ces deux entités peuvent différer selon le courant musical, l'époque et l'artiste. Pour les appréhender, il est d'abord intéressant de prendre en compte les conditions de genèse de la chanson et la nature des contributeurs intervenus dans l'élaboration de la partition dont nous

²⁰⁸ Du moins dans les répertoires que nous abordons. Dans le *jazz*, ce sera par contre le parcours harmonique qui permettra d'identifier un standard.

disposons. Alors que la partition suscite souvent la méfiance dans les genres musicaux de tradition orale ou semi-orale – où elle n'a pas le rôle central et référentiel qu'elle détient dans la musique savante – ces données permettent de juger de sa fiabilité et conditionnent notre manière de l'aborder. Il est ainsi possible de distinguer plusieurs configurations en fonction de l'antériorité du texte ou de la musique : texte antérieur à la musique, musique antérieure au texte, ou texte et musique écrits conjointement.

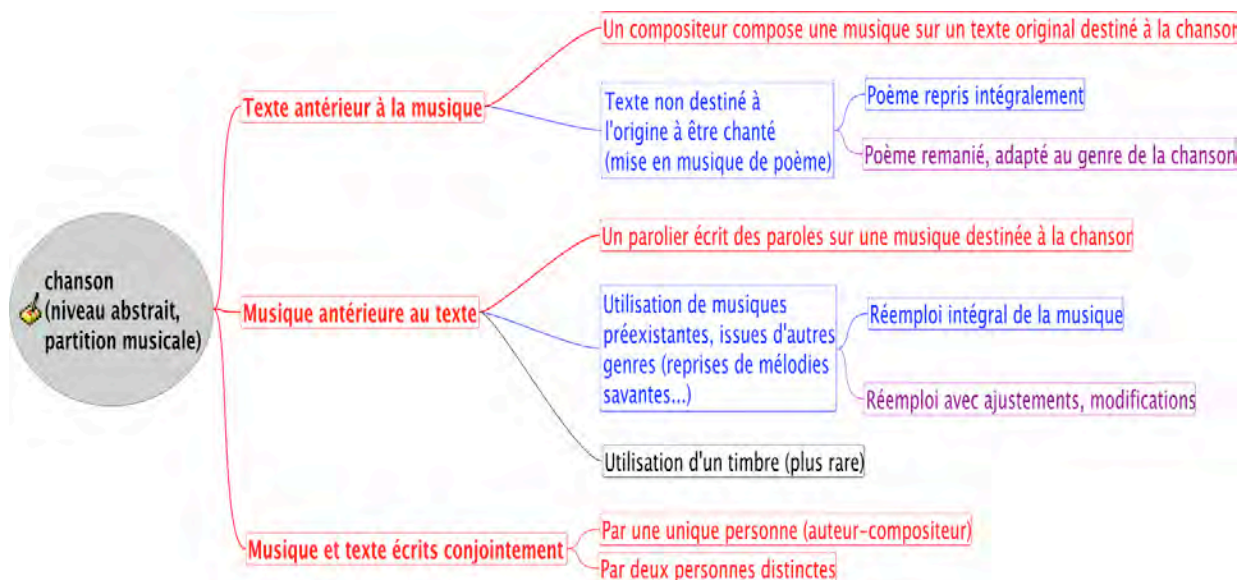


Figure 4 : Schéma des différentes configurations originelles de l'œuvre, conditionnant les rapports entre texte et musique. Nous utilisons ici la notion neutre de "texte" plutôt que celle, plus restrictive de "paroles" (qui sous-entend que le texte soit initialement conçu pour être chanté). **Rouge** : configurations les plus courantes, traditionnelles du genre. **Bleu** : branches pouvant engendrer des divergences par rapport à la tradition du genre, par une influence extérieure (autre discipline, autre genre). **Fuchsia** : mouvement de mise en conformité avec le genre.

Même dans les configurations les plus classiques (en rouge sur le schéma), ces rapports d'antériorité engendrent des configurations différentes, qui impliquent des relations différentes entre les niveaux constitutifs de la chanson et entre les participants à son élaboration, comme le met plaisamment en évidence Boris Vian :

« Nous distinguons [...] l'auteur et le parolier, le compositeur et le "musiquier", l'interprète et l'exécutant. Il n'y a là-dedans aucune nuance péjorative, mais un désir de précision. *L'auteur* écrit un poème ou une chanson originale. *Le parolier* écrit un poème ou une chanson sur une musique originale ou non. *Le compositeur* écrit une musique originale. *Le "musiquier"* écrit une musique sur un poème ou une chanson originale ou non. *L'interprète* marque de sa personnalité une chanson. *L'exécutant* l'exécute, ce qui peut être amplement suffisant pour foutre la chanson par terre si elle est mauvaise, et pour en faire un succès si elle est bonne²⁰⁹ ».

D'une manière générale, le terme « auteur » désigne à la fois l'auteur d'un texte poétique ou prosaïque quel qu'il soit et le « parolier » qui représente le cas particulier d'un auteur de textes destinés à la chanson. Sans réutiliser les distinctions de Boris Vian fondées sur la chronologie de la genèse, il semble impératif de prendre en compte la destination originelle du texte ou de la musique, sa prédisposition ou non à engendrer une chanson.

Dans le cas d'un texte préexistant, il faut donc apprécier s'il est à l'origine dédié à la mise en chanson (paroles), ou conçu pour se suffire à lui-même (poème) : nous sommes alors en

²⁰⁹ VIAN, Boris, *En avant la zézique* [1^e éd. 1958]. Paris : Le Livre de poche, 1997, p. 13.

situation de mise en musique de poème, pratique traditionnelle de la chanson française, mais qui implique des rapports particuliers et complexes entre texte et musique, de la fusion parfaite à la juxtaposition hasardeuse, comme le souligne Marc Robine :

« Encore faut-il qu'aucune des deux parties n'y perde son âme. Que la poésie ne soit ni triturée, ni trahie pour la plier aux contraintes d'une mélodie qui n'est pas la sienne, et que cette dernière, en revanche, ne soit pas une simple psalmodie s'effaçant derrière le texte, tel un paysage sans relief²¹⁰ ».

Cette pratique impose souvent un remaniement du poème, pour l'ajuster aux contraintes du genre de la chanson (texte tronqué, répétition d'une strophe ou de quelques vers pour former un refrain...); dans le cas contraire, si le poème est employé tel quel, il peut engendrer une dissidence par rapport aux canons génériques et conduire à la rupture. C'est le cas chez Léo Ferré qui, à travers la mise en musique de très nombreux poèmes – même les plus inadaptés *a priori*: poèmes longs, en prose ou n'obéissant pas à la versification traditionnelle, comme *Une Saison en enfer* d'Arthur Rimbaud ou *L'Étranger* de Charles Baudelaire –, s'éloigne du genre de la chanson pour une forme d'expression poético-musicale inédite directement inspirée du poème, qu'il utilise sans modification textuelle. Selon Jean Ferrat, « on peut toujours mettre un poème en musique, mais ça n'est pas de la chanson pour autant : ce que Léo a fait sur Baudelaire, pour moi, ce sont des textes chantés, pas de la chanson au sens où je l'entends²¹¹ ».

L'antériorité de la musique sur le texte est un phénomène plus rare dans la chanson française actuelle : si la pratique du timbre – mélodie connue, réemployée avec un nouveau texte ; « sur l'air de... » – fut un procédé répandu aux siècles précédents, en particulier dans la chanson politique, grivoise ou satirique, il est quasiment inusité aujourd'hui. L'écriture de paroles sur des musiques spécifiques composées en amont caractérise quant à elle souvent une prédominance de la mélodie ou du rythme sur le texte (Daniel Balavoine et Eddy Mitchell). Enfin, l'emploi de musiques extérieures au genre et non originellement destinées à supporter un texte – empruntées aux répertoires symphonique ou pianistique par exemple – est une pratique marginale, mais présente, dans la chanson : on la retrouve de manière relativement fréquente chez Serge Gainsbourg, où elle peut alors initier une divergence par rapport à la tradition du genre. Les expériences de réemploi intégral de musiques instrumentales sont exceptions et impliquent un éloignement important des critères traditionnels de la chanson : les exemples, uniques à notre connaissance, sont encore à puiser chez Léo Ferré qui, dans *Ludwig*, déclame un texte sur l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven, ou sur une composition symphonique personnelle dans *Love*.

Il est ensuite utile de considérer les personnes qui ont participé à l'élaboration de la partition. On rencontre encore à ce niveau plusieurs cas de figure. Elle peut être l'œuvre d'un individu unique, auteur compositeur, ou le fruit d'une collaboration : la situation la plus courante est alors la participation d'un auteur et d'un compositeur. L'artiste de chanson n'étant le plus souvent pas passé par un cursus de conservatoire ou d'école de musique comme il est d'usage dans la tradition musicale savante, il peut, même s'il est auteur compositeur, travailler d'oreille et ne pas disposer des connaissances musicales nécessaires pour écrire lui-même sa musique : on trouve alors couramment l'intervention d'un arrangeur, dont l'implication peut être très variable et aller au-delà du travail d'orchestration pour intervenir plus profondément dans la composition à partir d'une simple mélodie fournie. Selon Tim Wise :

²¹⁰ ROBINE, Marc, *Il était une fois la chanson française*. Paris : Fayard, 2004, p. 97.

²¹¹ *Chorus*, n°10, hiver 1994-95, cité dans : JOUBREL, Bruno, *Jean Ferrat, de la fabrique aux cimes*, Paris : Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2003, p. 55.

« Whereas transposing denotes simply moving material into a different key, arranging generally involves other alterations, such as changes to the basic rhythm, to the harmonization and to the ordering of the sections of a piece²¹². »

La présence de l'arrangeur, si elle ne doit être ignorée, ne sera que ponctuellement évoquée dans cette étude car, soit sa contribution est assimilable à un travail d'orchestration et n'a alors qu'une influence limitée sur le vocal, soit il intervient dans la composition, mais il est alors difficile de dissocier sa contribution de celle du compositeur en titre. Catherine Rudent nous offre une étude précise de l'importance de cette analyse de la genèse des chansons, du rôle fondamental de l'arrangeur et des contributions diverses qui président à l'élaboration du disque, dans son livre *L'Album de chansons*²¹³, en suivant le processus créatif, de l'initiation à l'aboutissement, de trois albums récents (de Juliette Gréco, Mademoiselle K. et Bruno Joubrel).

L'interprète, même s'il n'intervient pas dans la partition, a, par anticipation, une influence prospective sur la composition, c'est pourquoi nous devons le prendre en compte dès à présent. En effet, si un interprète précis est établi comme destinataire, les éléments formels de la partition (texte et musique) seront élaborés de sorte qu'ils répondent aux spécificités vocales et stylistiques de l'interprète en question et qu'ils mettent en valeur ses qualités performancielles. Le répertoire d'un artiste dépend en partie de son style vocal et est souvent réalisé sur mesure, ce qui fait qu'une chanson contemporaine est souvent indissociable, dans l'oreille des auditeurs, d'une interprétation particulière. C'est pour cela aussi que la reprise d'une chanson par un autre chanteur implique encore le travail d'un arrangeur, qui devra la transformer pour la fonder dans un nouveau style, l'adapter à une nouvelle individualité vocale. Les chansons composées indépendamment d'un interprète donné sont plus neutres stylistiquement et plus faciles d'appropriation par un chanteur *lambda*. Le cas de l'auteur compositeur interprète est particulier puisqu'un unique individu intervient dans tout le processus de création, de la conception abstraite à la réalisation sonore : l'adéquation et l'interférence entre les deux niveaux (partition et performance) sont maximales – l'artiste composant pour lui-même, il est le plus apte à se projeter dans le futur de sa performance.

2.1.1.2 Prosodie, rythme et métrique

Un des aspects de l'étude des rapports entre texte et musique dont nous travaillerons différentes strates est l'approche de la prosodie, du rythme et de la métrique. La notion de prosodie, commune à la musique et à la linguistique et inhérente, selon la définition choisie, à tout énoncé verbal ou texte versifié, est complexe et polysémique – les significations musicales se distinguent notamment des multiples acceptions linguistiques. Nous nous attacherons, dans la partie suivante, à la définir précisément et convenons pour l'instant qu'elle implique des éléments reposant sur des données temporelles ou fréquentielles partiellement déductibles de la partition, tels que l'accentuation, le rythme et le débit, les pauses, l'intonation, autant de critères contenus également dans la notion de « phrasé », qui

²¹² WISE, Tim, « Arranger », dans : SHEPHERD, John, HORN, David, LAING, Dave, OLIVIER, Paul, et WICKE, Peter (éd.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 2 : Performance and Production*. London : Continuum International Publishing Group, 2003, p. 182. Traduction : « Alors que la transposition se traduit simplement par le déplacement du matériel dans une tonalité différente, l'arrangement implique généralement d'autres changements, comme des changements du rythme de base, de l'harmonisation et de l'ordre des sections d'un morceau ».

²¹³ RUDENT, Catherine, *L'Album de chansons. Entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K., Bruno Joubrel*, Paris : Librairie Honoré Champion, 2011.

sera de même définie ultérieurement. Nous constatons déjà, au sein de la partition, la confrontation de deux prosodies : celle inhérente au texte et à sa construction grammaticale, et celle dictée par la musique, la ligne mélodique, qui fixe elle aussi ses accents, son rythme et son débit, ses pauses, son intonation. La prosodie, relative à la prose, s'associe, dans le texte de chanson, à la métrique – au sens linguistique, distinct ici encore du sens musical –, propre à la versification, qui décrit le rythme des vers. Les caractéristiques métriques du texte imposent à leur tour certains critères rythmiques, accentuels et intonatifs, liés à la construction des vers (accentuation à la rime ou à la césure...), et qui peuvent se substituer aux éléments purement prosodiques, dépendant de la structure grammaticale et syntaxique.

Le rythme constitue l'un des aspects essentiels des deux autres notions (prosodie et métrique). Bien qu'englobant des réalités apparemment mieux cernées et s'inscrivant dans un champ *a priori* plus restreint, la notion de rythme est en fait d'une grande complexité. Il y a là encore rythme musical – celui décrit par la mesure et les différentes figures de notes : il concerne le *tempo* (débit moyen) et la proportion (durée relative d'une note par rapport à une autre), la position des pauses... – et rythmes prosodiques et métriques inhérents au texte – débit prosodique, agencement des durées, pauses grammaticales d'une part, débit et pauses métriques d'autre part. Si le rythme s'inscrit bien évidemment dans une dimension temporelle, la sensation de rythme peut être engendrée par divers phénomènes et impliquer différents éléments faisant l'objet d'une répétition, d'un retour, périodique ou non : par exemple, la répétition assonantique ou allitérative d'une sonorité, le retour de la rime ou de la césure, la succession des accents peuvent tenir un rôle rythmique. Ainsi, dans la chanson, interfèrent couramment de multiples strates rythmiques, déterminées, au niveau de la partition, par la structure prosodique, métrique et musicale de l'œuvre. La définition du rythme sera elle aussi abordée de manière détaillée dans le chapitre suivant.

L'investigation de ces données passe donc par une étude comparative des éléments, prosodiques et métriques, du texte et de la musique. En effet, on observe déjà, à ce stade (niveau abstrait), une interférence entre plusieurs niveaux de « modèles » qui s'associent et se confrontent : si la musique impose au texte ses propres critères rythmiques et intonatifs, le texte en lui-même possède déjà un rythme, une métrique, une prosodie intrinsèques. Les relations entre ces deux niveaux peuvent présenter des formes diverses, de l'adéquation parfaite (la redondance), au décalage et à la tension entre les différents schèmes.

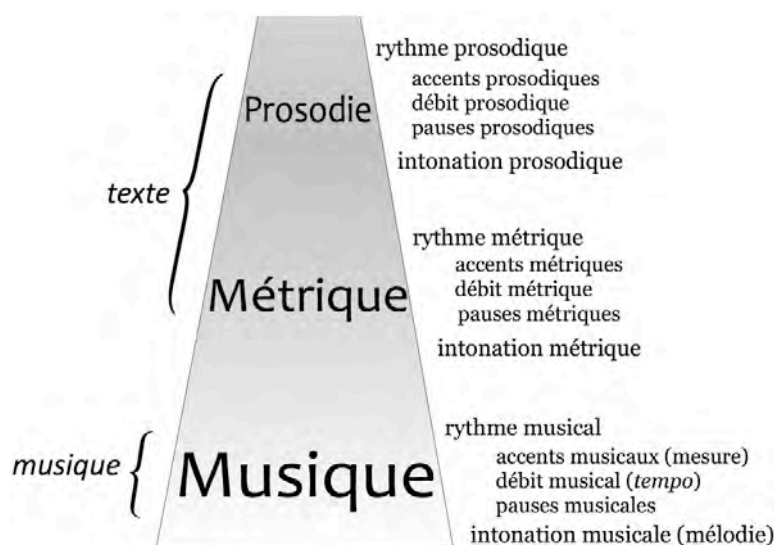


Figure 5 : Schéma représentant les différentes strates rythmiques (prosodie, métrique et musique) et intonatives qui s'associent ou se confrontent au sein de la partition de la chanson.

Chacun des trois niveaux (prosodie, métrique et musique) représentés sur le schéma possède ses propres caractéristiques rythmiques et intonatives, qui peuvent, dans l'œuvre finale, concorder ou discorder. Dans un texte en vers, les caractéristiques prosodiques (relatives à la structure syntaxique de la prose) s'estompent généralement derrière les caractéristiques métriques (issues de la structure du vers, en accord ou non avec la structure syntaxique). Dans la mise en chanson, c'est la musique qui impose ses propres règles rythmiques et intonatives. Cependant, prosodie et métrique du texte restent sous-jacentes et peuvent entrer en tension avec la rythmique musicale, tension qui peut être déjà présente dans la partition, et qui se fera particulièrement ressentir dans la performance (comme nous le verrons ultérieurement).

Au-delà de la distinction entre prosodie et métrique, nous pouvons déduire du texte différents niveaux de « modèles » accentuels et intonatifs, qui sont autant de façons stéréotypées d'énoncer un texte, et dont la mise en musique peut s'inspirer. Nous en distinguons deux principaux :

- Un premier modèle, plus standardisé, correspond à une diction normative neutre et inclut accents prosodiques (liés à la langue, à la structure grammaticale et syntaxique du texte) et accents métriques, rythme et débit « normatifs », prosodiques ou métriques, position des pauses en fonction des articulations grammaticales ou de la structure métrique, intonation normative, liées à la structure énonciative ou métrique du texte... Il est toujours difficile de définir une diction « neutre » : si la position des accents et celle des pauses rythmiques peuvent être déduites du texte et communément admises, la définition d'un débit normatif ou d'une durée normative des pauses est plus difficile, et l'existence même d'une possible neutralité à ces niveaux peut être remise en cause. Cependant, comme dans toute démarche scientifique, il est essentiel de posséder un niveau référentiel, objet de comparaison à partir duquel se situer, même si celui-ci n'est qu'une virtualité. Cette diction « neutre » peut être rapprochée de la diction produite par un logiciel de synthèse vocale (même si celle-ci n'est jamais totalement neutre et diffère selon les technologies utilisées), qui obéit aux règles prosodiques de la langue indépendamment de la portée émotive du texte.
- Un second modèle, plus libre (avec un plus grand nombre de possibilités), est celui de la diction emphatique, qui va impliquer des accents expressifs et de focalisation, des pauses expressives, en adéquation avec le sens du texte, et qui vont éclairer et renforcer ce sens.

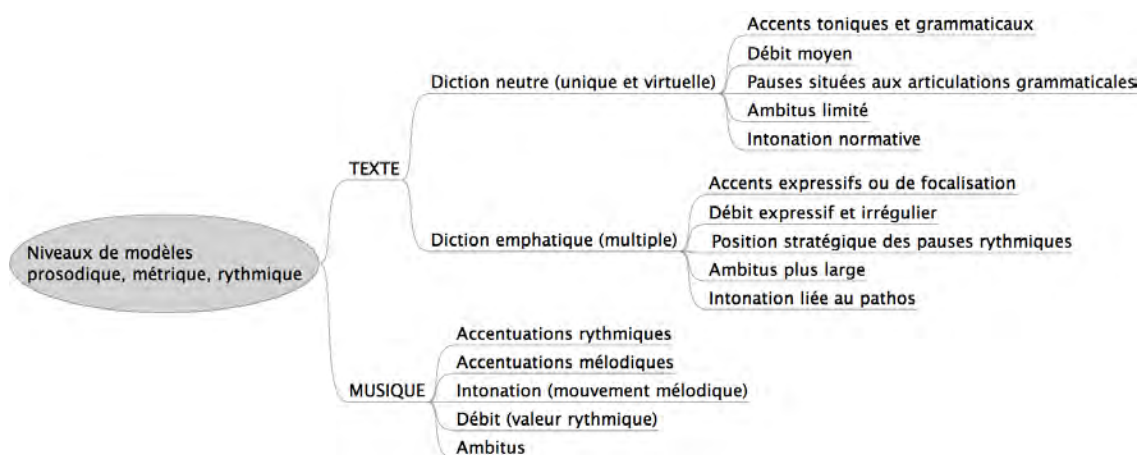


Figure 6 : Les différents niveaux de modèles issus du texte et de la musique.

Ces deux modèles de diction du texte (« neutre » et « emphatique »), associés aux niveaux prosodique, métrique et musical décrits précédemment, permettent de déterminer cinq grandes tendances dans les relations entre texte et musique dans la chanson, présentées dans le tableau suivant. Celles-ci, déjà identifiables au sein de la partition, seront également présentes dans la performance, comme nous le verrons plus tard.

Modèle prosodique « neutre »	Modèle métrique « neutre »	Modèle prosodique « emphatique »	Modèle métrique « emphatique »	Modèle musical
Correspondance maximale entre les accents et pauses musicales et les accents et pauses prosodiques du texte. Ce rapport permet une bonne intelligibilité du texte, et attire l'attention de l'auditeur sur le contenu verbal, par un emploi des codes prosodiques de la parole conversationnelle. La musique est « redondance » du texte. Elle n'apporte aucun éclairage sémantique particulier.	Correspondance maximale entre les accents et pauses musicales et les accents et pauses métriques du texte. La musique met en évidence la structure poétique du texte. Elle facilite une bonne intelligibilité, mais n'apporte aucun éclairage sémantique particulier. On trouve couramment ce modèle dans la chanson « littéraire », dans la mise en musique de poèmes...	Tout en respectant les principales structures prosodiques et métriques, les accents musicaux correspondent principalement à des accents expressifs ou de focalisation, qui mettent en relief certains mots (ce qui correspondrait à une parole expressive). Cette mise en musique, qui place au premier plan le texte et son message, apporte un éclairage sémantique, qui va au-delà de la simple intelligibilité.	Ce modèle correspond à une diction mettant en évidence la métrique du texte, tout en y ajoutant des accents expressifs ou de focalisation. Il correspond à une théâtralisation, une déclamation dramatique et emphatique des vers, qui a souvent pour but d'accentuer le <i>pathos</i>.	Il n'y a aucune correspondance évidente entre la prosodie et la métrique du texte et la musique. L'accent est mis sur l'aspect musical et non sur le texte. La visée n'est pas de permettre une compréhension détaillée du texte, mais l'émergence de certains mots, qui par leur sens et leur sonorité, vont contribuer à la création d'un univers sonore.

Le schéma suivant distingue cinq éléments de comparaison, cinq aspects à prendre en compte, qui apparaissent sur les branches de premier niveau :

- 1) Les accents. Il s'agit d'établir la correspondance entre accents du texte (accents prosodiques, métriques, expressifs...) et accents musicaux de la partition ;
- 2) Le débit. Il s'agit d'établir la correspondance entre un débit « normatif » du texte, un débit métrique, lié à une diction normative des vers, un débit emphatique (avec souvent des ralentissements expressifs), et le débit/rythme imposé par la partition musicale. Nous distinguons le débit articulatoire et le débit de parole : « le débit articulatoire correspond à la vitesse d'énonciation, au déroulement temporel de l'émission des unités phonétiques de l'énoncé, comprenant les pauses remplies, les syllabes prolongées et les hésitations, mais excluant les pauses silencieuses », tandis que « le débit de parole correspond au mouvement d'ensemble de l'énoncé. Il porte sur tout ce qui est inclus dans un tour de parole, y compris les pauses silencieuses²¹⁴ » ;
- 3) Les pauses. Il s'agit d'établir la correspondance entre pauses rythmiques de la partition musicale et articulations du texte (pauses entre les groupes de sens, ponctuation, ou pauses expressives permettant l'accentuation d'un mot ou l'expression d'un affect) et du vers (pauses à la césure et à la rime). Il convient alors de distinguer différents types de pauses : les pauses silencieuses (sur le plan vocal), et les pauses remplies, constituées par les notes tenues ou les mélismes ;
- 4) Le traitement syllabique. Il s'agit d'établir la correspondance entre syllabe et note : une note par syllabe ou plusieurs notes par syllabe (mélisme). On peut également rencontrer parfois l'utilisation d'une note pour plusieurs syllabes consécutives : *recto tono* ou autre type

²¹⁴ Lexique du Site Web du Laboratoire de phonétique de l'Université Laval.
En ligne : <http://www.phonetique.ulaval.ca> (visité le 31 octobre 2012).

de récitation inspiré d'un modèle liturgique (verset, psalmodie) ;

- 5) L'intonation. Il s'agit d'établir la correspondance entre l'intonation d'une diction normative et l'intonation musicale.

Nous distinguons, à travers ces différents éléments de comparaisons, deux grandes tendances antagonistes. Une première vise à se rapprocher du texte et des modèles paralinguistiques de la parole conversationnelle ou emphatique (déclamation). La correspondance entre les modèles issus du texte et la composition musicale est alors maximale. Il s'agit d'une prosodie « traditionnelle », d'usage dans la chanson française de tradition Rive gauche, qui privilégie le texte et a pour principe d'imiter les accents naturels de la langue et de les renforcer.

Nous incluons, sur le schéma suivant, les pratiques qui vont dans le sens d'un rapprochement du texte et d'une prosodie traditionnelle issue des caractéristiques de la langue, mais également la tendance contraire, avec une tension entre le texte et la musique, la musique imposant ses propres règles, parfois en contradiction avec les données prosodiques et métriques du texte.

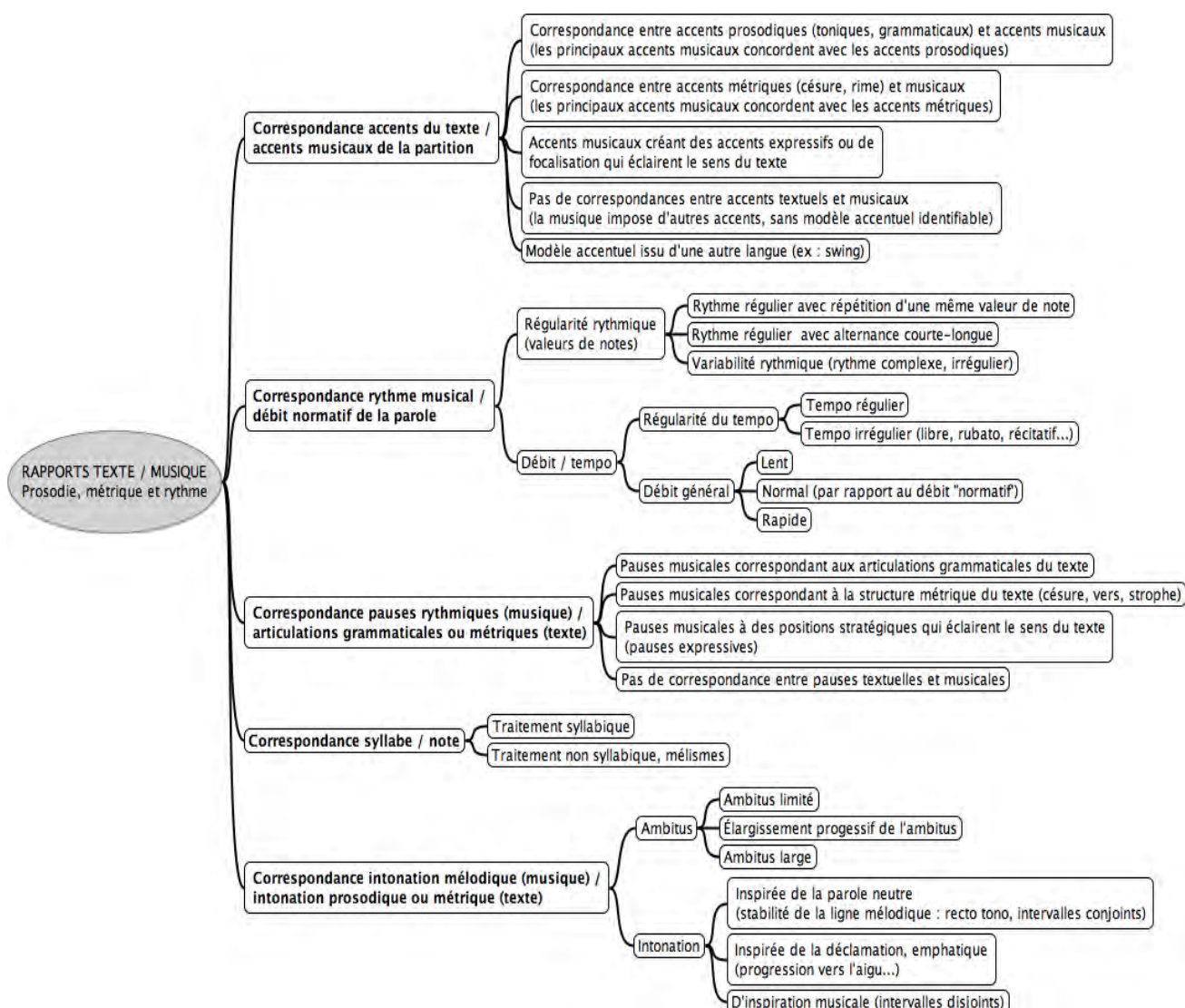


Figure 7 : Schéma des rapports entre texte et musique sur les plans prosodique, rythmique et métrique.

Le premier élément de comparaison concerne donc l'accentuation. On distingue, dans le texte, différents accents. Les accents prosodiques (ou lexicaux), toniques et grammaticaux, sont directement issus de la structure textuelle, et sont ainsi décrits par Jean Mazaleyrat :

« Tout mot non proclitique ou enclitique, c'est-à-dire non appuyé phonétiquement sur le suivant ou le précédent, porte un *accent* sur sa dernière voyelle, ou sur l'avant-dernière si la dernière est muette [...]. Dans le groupement des mots, s'établit, selon les unités de syntaxe et de sens, une hiérarchie naturelle des accents, l'accent de mot ordinaire s'effaçant en partie devant un *accent de groupe*, qui frappe [...] la dernière voyelle non muette de chaque série cohérente²¹⁵. »

Ils se distinguent des accents métriques, issus de la versification, qui se placent à la césure et à la rime. Ces derniers peuvent correspondre ou non avec les accents lexicaux – s'il y a enjambement, par exemple, les deux types d'accentuation ne concordent pas. Enfin, d'autres accents peuvent découler du sens du texte et de son interprétation : il s'agit des accents expressifs ou de focalisation. Les grammairiens distinguent, au sein de ce type d'accentuation oratoire ou d'insistance, une autre strate : l'accent « affectif », qui porte sur la première consonne, ou l'accent « intellectif », qui porte sur la première voyelle, le premier visant à convaincre par l'émotion, le second par le raisonnement²¹⁶. L'énonciation se démarque ainsi du modèle de diction neutre, pour devenir stylisée, expressive, emphatique. Selon Albert Di Cristo :

« Les accents qui relèvent des deux premières catégories [accents lexicaux et métriques] sont essentiellement contraints par les structures de la langue, tandis que ceux qui appartiennent à la troisième sont motivés par des facteurs sémantico-pragmatiques relatifs au contexte, à l'intention et à l'attitude du locuteur dans une situation discursive donnée²¹⁷. »

Cette attitude par rapport au texte et à son sémantisme est en partie fixée par la mise en musique, qui impose ses propres accents, mais se retrouve également à un autre niveau, à travers la performance, comme nous le verrons ultérieurement.

Les accents musicaux, présents sur la partition, sont avant tout métriques (nous parlons cette fois-ci de métrique musicale, c'est-à-dire du groupement d'unités de temps en mesures) et correspondent aux syllabes tombant sur des temps forts (accents primaires) ou sur des parties fortes de temps (accents secondaires). Nous possédons ainsi, comme dans la langue parlée, une « culminativité » (*culminativity*, Hayes, 1995), avec différents niveaux d'accents :

« Parmi les différents temps forts d'un groupement rythmique, il y en a toujours un qui est perçu comme proéminent. Au plan linguistique, ce principe se manifeste de la façon suivante : une syllabe déterminée est plus fortement accentuée que toutes les autres à chaque niveau de structuration (mot, syntagme, etc.)²¹⁸. »

Mais la métrique n'est pas la seule source d'accents musicaux : une syllabe peut être accentuée, au niveau de la partition, par sa position mélodique dominante, sur une note plus aiguë que ses voisines (cet aspect sera abordé dans l'intonation) ou encore par un allongement, une tenue (ce que nous étudierons à propos des pauses).

Si accents musicaux et prosodiques coïncident, ils présentent alors une redondance qui facilite l'intelligibilité du texte. Les accents musicaux peuvent également mettre en évidence la construction métrique du vers, en faisant correspondre les temps forts avec les syllabes à la

²¹⁵ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1997, p. 12.

²¹⁶ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française, op. cit.*, p. 112 et GRÉVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*. 9^e éd. revue, Gembloux (Belgique) : Éditions J. Duculot, 1969, p. 57.

²¹⁷ DI CRISTO, Albert, « Le cadre accentuel du français contemporain : essai de modélisation », dans : *Langues*. Vol. 2, n° 3. 1999. p. 184-205.

²¹⁸ DELAIS-ROUSSARIE, Élisabeth, « Vers une nouvelle approche de la structure prosodique », dans : *Langue française*, n°126, 2000, p. 103.

césure ou à la rime. Ces correspondances sont d'usage fréquent dans la chanson française, car elles focalisent ainsi l'attention de l'auditeur sur le texte, en établissant des liens de parenté entre parole et chant. Si la musique crée des accents expressifs et de focalisation, elle apporte alors un éclairage sémantique au texte, en mettant en relief certains mots.

Les accents musicaux peuvent, à l'inverse, contredire les accents textuels. La musique impose alors d'autres accents, qui ne semblent relever que d'une juxtaposition plus ou moins arbitraire avec le texte, mettant en valeur des mots non signifiants : il s'agit le plus souvent de courants musicaux qui accordent une moindre importance au texte, souvent de faible teneur sémantique, et privilégient l'aspect musical. Il peut aussi s'agir de paroles greffées sur un « timbre », une mélodie existante.

À un degré différent, on peut constater que, même dans une chanson entretenant une concordance entre accents textuels et musicaux, la première strophe présente couramment une plus grande correspondance que les suivantes, qui reprennent la mélodie de la première (par exemple, dans la deuxième strophe des *Feuilles mortes* : « Nous vivions tous / Les deux ensemble »). La musique peut enfin, parfois, appliquer au texte un modèle prosodique issu d'une autre langue : c'est le cas du *Swing*, qui place les accents sur les premières syllabes de mots et groupes de mots, sur le modèle de la langue anglaise (*Y'a d'la joie...*).

Le deuxième point de comparaison du schéma concerne le rythme et sa régularité. La combinaison, dans la musique, entre les valeurs relatives des notes les unes par rapport aux autres (symbolisées par les figures de notes) et le *tempo*, permet d'établir un « débit » moyen (nombre de syllabes émises par unité de temps), que l'on peut comparer à celui du modèle de diction « neutre ». On peut ainsi caractériser le débit imposé par la musique comme étant « rapide », « lent » ou « normal », par rapport à ce modèle.

La notion de régularité rythmique recouvre deux phénomènes distincts. Il est tout d'abord question d'évaluer la régularité du *tempo* : des indications expressives telles qu'*Accelerando*, *Rallentando*, ou, plus courantes et moins contraignantes, *Rubato*, *Récitatif*, *Libre*, *Très libre...*, sont autant de marques d'une irrégularité du *tempo* laissée au libre arbitre de l'interprète, et qui sera appréhendée dans l'étude de la performance. Mais la régularité rythmique est à considérer à un second niveau : celui de la composition musicale et de la succession des figures de notes. On peut ainsi observer, selon le style, la répétition d'une même valeur de note sur une partie plus ou moins longue du vers (accumulation de noires, de croches...) ou l'alternance de valeurs longues et courtes (noire, croche, noire...), ou encore la succession de notes irrégulières.

Les deux premières possibilités caractérisent un rythme régulier, inspiré de la parole et permettant comme dans celle-ci de créer une alternance de syllabes accentuées et non accentuées. Bruno Joubrel²¹⁹ les cite comme symptomatiques de la « prosodie traditionnelle ». Ainsi, il est courant de trouver, dans la chanson, un rythme régulier (sur le plan des valeurs de notes) associé à un *tempo* libre et *rubato* : cette combinaison laisse beaucoup de place à l'interprète, lui permettant d'adopter un débit naturel, inspiré de celui de la langue parlée, et le laissant libre d'appliquer certains codes prosodiques ou d'ajouter certains accents expressifs étrangers à la partition. L'irrégularité des valeurs de notes est souvent associée à un *tempo* plus rigoureux et à une prédilection pour l'aspect musical plutôt que textuel – à moins qu'elle ne soit illustration du sens du texte, exprimant par exemple une instabilité, une frivolité, un déséquilibre, un caractère tourmenté, impulsif ou hésitant...

²¹⁹ JOUBREL, Bruno, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », dans : *Musurgia*. Vol. IX/2, 2002. p. 59-70.

La combinaison d'un *tempo* général plutôt lent et *rubato* et d'un rythme régulier (en valeurs de notes) caractérise donc un chant expressif et emphatique qui met l'accent sur le sens du texte (ex : Léo Ferré, Jacques Brel). Un *tempo* stable, avec un débit allant de « normal » à « rapide », associé à un rythme régulier (en valeurs de notes) marque une mise en musique mettant l'accent sur le texte et sa structure métrique, plutôt neutre sur le plan expressif, mais facilitant une bonne transmission du texte et une bonne intelligibilité (ex : Georges Brassens).

L'aspect suivant touche aux pauses rythmiques et à leur éventuelle correspondance avec les pauses grammaticales ou syntaxiques du texte, ou les pauses métriques du poème. Parmi les pauses indiquées sur la partition, nous devons distinguer les pauses silencieuses et les pauses remplies (tenues de notes ou mélismes). Dans la prosodie « traditionnelle », on observe une correspondance entre pauses rythmiques et fins de vers et de strophes, qui tombent généralement sur un premier temps de mesure et sur une tenue, renforçant la structure métrique du texte. Dans le cas où les pauses prosodiques du texte ne correspondraient pas aux pauses métriques du vers, la mise en musique peut, soit privilégier la structure prosodique et rassembler le groupe de sens, donnant ainsi une répartition plus naturelle des pauses, proche du langage courant, soit, au contraire, privilégier la structure métrique au détriment des groupes de sens, renforçant le caractère littéraire. Si le *tempo* est libre ou *rubato*, l'interprète peut lui-même ajouter d'autres pauses rythmiques, permettant une meilleure articulation du texte, un débit plus naturel, ou la mise en valeur de certains mots (ces aspects seront amplement abordés dans l'étude de la performance).

Mais il peut aussi y avoir rupture entre les articulations du texte et les pauses dictées par la partition : les pauses peuvent couper les groupes de sens, occulter la structure métrique du poème. Ce phénomène ne dénote pas forcément une désaffection pour le sens du texte au profit de la musique, il peut au contraire être mis au service du texte, engendrant un effet expressif particulier : c'est par exemple le cas chez Léo Ferré, qui enchaîne parfois les vers sans marquer d'arrêt, produisant un effet de précipitation qui ne se résout qu'à la fin de la strophe ou de la chanson et crée une forte dynamique. L'accumulation de pauses peut également induire un effet saccadé simulant une forte charge émotive, mais celle-ci s'observe surtout au niveau de l'interprétation.

La correspondance entre syllabe et note permet d'évaluer le caractère syllabique ou mélismatique de la chanson, et la correspondance entre le nombre effectif de syllabes de chaque vers du poème, et le nombre réel de syllabes chantées, telles qu'elles apparaissent sur la partition musicale. L'utilisation de mélismes ou la prononciation de syllabes normalement muettes (« e » muet en fin ou en cours de vers), très courante dans la chanson, peut ainsi déstructurer la métrique poétique. D'autres syllabes, normalement prononcées, peuvent être au contraire élidées, souvent dans le but de se rapprocher d'une diction parlée naturelle.

Enfin, le dernier point met en évidence ce qui relève de la mélodie, en croisant deux données : l'ambitus et l'intonation. La mélodie de la partition peut s'inspirer de l'intonation de la voix parlée, en empruntant ses codes prosodiques. Il en résulte alors une ligne mélodique de faible ambitus, évoluant par mouvements conjoints, qui peut éventuellement utiliser le *recto tono*. C'est fréquemment le cas dans les chansons répondant aux règles de la prosodie traditionnelle. Ces mouvements conjoints peuvent toutefois marquer, de vers en vers, une progression globale vers le grave ou l'aigu, qui confère à la chanson une certaine dynamique. Il convient alors de distinguer l'ambitus sur chaque vers ou strophe, de l'ambitus total de la chanson. Une chanson qui procède par mouvements constamment disjoints révèle une préoccupation avant tout musicale, ou une inspiration de la musique savante. L'utilisation ponctuelle d'un large intervalle à une position stratégique peut servir à mettre en relief un mot ou un passage culminant de la chanson.

2.1.1.3 Structures

La structure générale est un autre aspect des rapports entre texte et musique dont les répercussions sur l'interprétation vocale sont importantes. Nous devons ainsi nous pencher sur le traitement musical du texte et les relations entre structure textuelle et structure musicale à différents niveaux segmentaux : la chanson, la strophe, le vers et la syllabe. Si la structure musicale dépend bien souvent de la structure textuelle et de son caractère répétitif (les textes strophiques donnent lieu à des chansons strophiques, les répétitions d'une même strophe au cours du texte donnent lieu à une forme couplet/refrain...), la musique peut aussi aller à l'encontre de la structure du texte, être un élément de déstructuration. Il n'est pas rare que la musique modifie le nombre de syllabes du vers, en en ajoutant une, ou, au contraire, en procédant à une élision : les « e » en fin de vers sont souvent prononcés, et parfois même au cours du vers ; les mélismes ajoutent des syllabes ; tandis qu'une syllabe, normalement prononcée dans la diction du vers, mais non prononcée dans la parole courante, peut être élidée et remplacée par exemple par une tenue. La versification régulière ou hétérométrique du texte donne aussi lieu à un traitement vocal différent dans la performance.

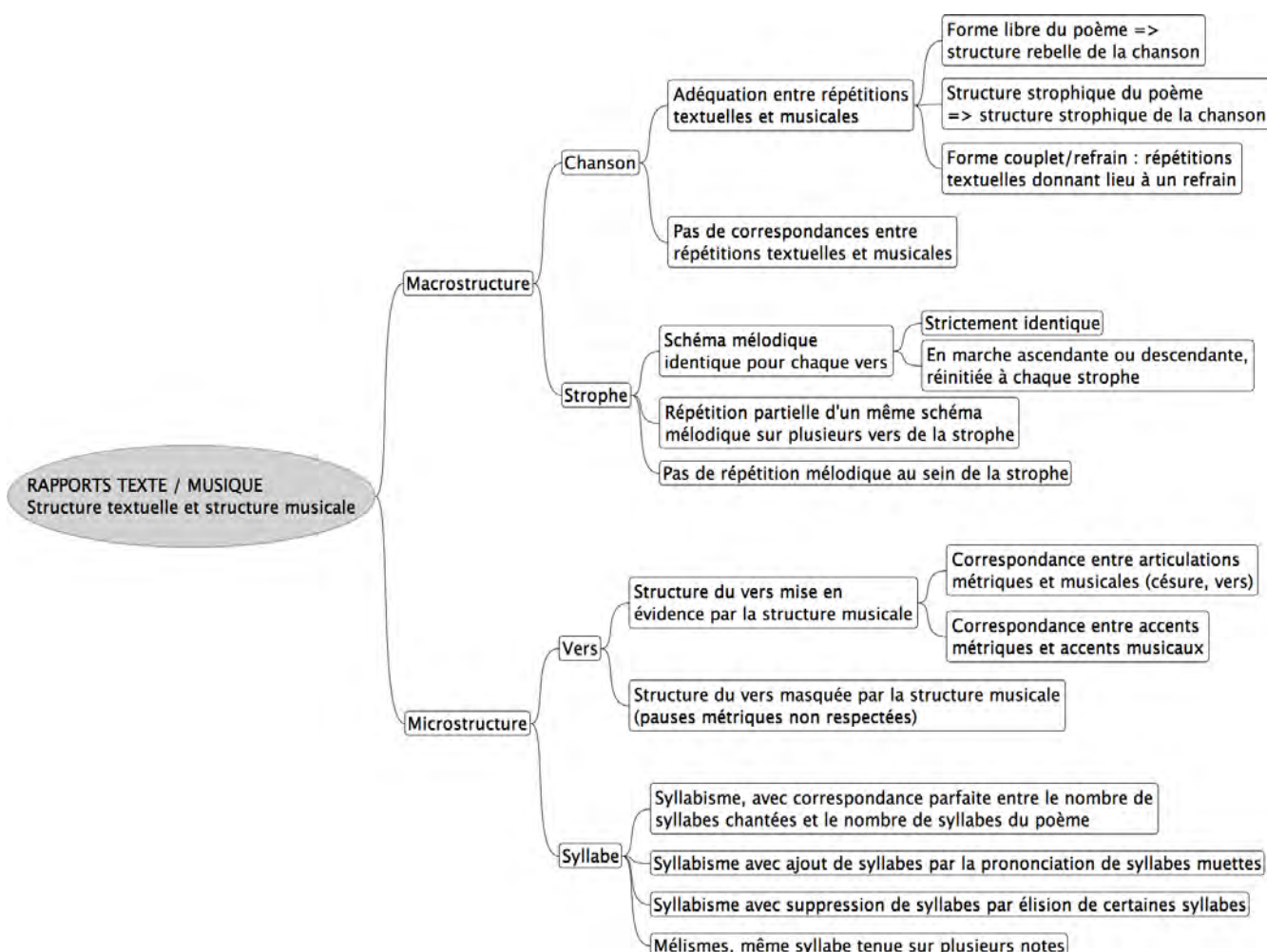


Figure 8 : Rapports entre structure textuelle et structure musicale sur la partition abstraite.

L'étude du concert (ou du disque) nous conduira à étudier encore un autre niveau structurel : celui de la succession des chansons qui le composent. Celle-ci est souvent

élaborée selon une logique particulière, qui repose par exemple sur l'alternance de chansons au caractère différent, pour jouer sur les contrastes entre tension et détente, qui permettent une mise en valeur réciproque et évitent un effet d'accoutumance. Ces contrastes seront renforcés par l'interprétation vocale qui, dans le concert, présente une exacerbation de l'expressivité et une amplification des effets.

La macrostructure de la chanson aura également un impact significatif sur les choix interprétatifs qui suivront. Les œuvres à la structure textuelle linéaire, qui feront souvent l'objet d'un traitement musical strophique (sans véritable refrain : parfois la répétition anaphorique d'un vers ou d'une formule), mettront l'accent, à travers l'exécution vocale, non pas sur la mélodie, dont la longueur et la répétitivité pourraient créer une monotonie et un manque d'intérêt, mais sur le déroulement du récit, la narrativité. Elles donnent souvent lieu à des interprétations très expressives, exploitant abondamment les effets rhétoriques et les codes paralinguistiques du discours, au service d'une mise en avant du texte : pauses expressives, *rubato*, altération du timbre, intonation fluctuante et complexité rythmique, inspirées de la prosodie de la parole. On distingue ainsi de larges divergences de phrasé entre les strophes chantées, qui maintiennent en éveil l'attention du public. Les structures comprenant la traditionnelle alternance entre couplets et refrain (un refrain qui revient identique à lui-même) tendent au contraire à mettre plutôt l'accent sur l'aspect mélodique, le charme du *melos*, plus intuitif et affectif, opérant aux dépens d'une attraction, peut-être plus intellectuelle, reposant sur une élucidation du sémantisme textuel. Le timbre de la voix est alors beaucoup plus uniforme, les effets expressifs plus rares et modérés. L'éloignement du parlé incite naturellement l'auditeur à se laisser porter par la musique plutôt qu'à fixer son attention sur le sens des mots. Cependant, cette distinction est évidemment à nuancer : ces deux formes de séduction agissent toujours de manière conjointe dans l'expression chansonnière, et il ne s'agit que de discerner quelque prévalence de l'une sur l'autre. Ces deux perspectives se retrouvent aussi au niveau du récepteur, qui sera naturellement plus sensible à l'une qu'à l'autre. La durée de la chanson peut également être reliée à cet aspect : une chanson longue aura, le plus souvent, un déroulement linéaire, alors qu'une chanson courte mettra généralement plus l'accent sur la mélodie.

L'impact de la structure sur le style vocal et la correspondance entre modèles structuraux et courants génériques sont mis en évidence dans l'étude de reprises : une même chanson interprétée par différents chanteurs fait parfois l'objet de profondes restructurations, comme nous l'observons par exemple à travers les différentes interprétations des *Feuilles mortes* qui, selon l'interprète, adoptent une structure linéaire, intégrant la totalité du texte, ou une structure reposant davantage sur le retour du refrain qui peut être répété plusieurs fois (avec suppression du dernier couplet).

2.1.1.4 Son, sens

La dernière relation à aborder dans les rapports entre texte et musique est celle du son et du sens. Il s'agit là de l'approche la plus courante des relations entre texte et musique, le texte portant traditionnellement le sens, et la musique le son. La réalité est pourtant plus complexe. Nous pouvons distinguer plusieurs niveaux de signification dans le texte, qui vont au-delà du simple contenu verbal : l'implicite et la connotation sont des moyens de communiquer avec l'auditeur par l'évocation de référents communs au chanteur et à l'auditeur. La sémiologie musicale, quand il n'y a pas de paroles significatives, est plus ouverte, le texte constituant un ancrage qui réduit les significations potentielles. Le sens se trouve aussi dans la musique, abordé par la sémantique musicale, même si les questions de la signification musicale sont

plus complexes et moins unanimement établies. Cette signification repose sur les différents paramètres présents sur la partition musicale (mélodie, rythme...) et en particulier sur leur aptitude à imiter les codes intonatifs de la voix parlée, dont le sens est parfois très précis et possède une certaine universalité. Ces éléments conditionnent en partie un autre paramètre à forte portée sémantique : le timbre (la hauteur de la mélodie va par exemple déterminer le registre de voix utilisé par le chanteur). Le sémantisme perçu à l'écoute d'une interprétation vocale particulière ne peut être réduit à un seul paramètre, mais repose sur une combinaison de paramètres, une constellation sémantique, dont on ne peut véritablement isoler les critères.

Pour ce qui est du son musical, s'il est évidemment déterminé par la partition, le texte tient également une place non négligeable à ce niveau : il n'est pas qu'un contenu verbal, mais est aussi un ensemble de données sonores. Chaque phonème du texte ayant des caractéristiques acoustiques précises, leur succession peut être assimilable à une variation de timbre (les seuls indices qui différencient notamment une voyelle d'une autre sont la position des formants, qui ne sont autre chose qu'une caractéristique du timbre). Le texte peut alors infléchir le son, en lui donnant un caractère plus bruyé (avec beaucoup de consonnes) ou plus mélodieux (plus de voyelles), plus grave ou plus aigu (en fonction des caractéristiques spectrales du phonème : le [i] a par exemple un spectre plus aigu que le [o]). Ces caractéristiques acoustiques des phonèmes et leur implication sur le timbre seront abordées en détail dans les parties suivantes. On distingue ainsi, dans la chanson, différentes strates sonores et sémantiques, impliquant éléments textuels et musicaux.

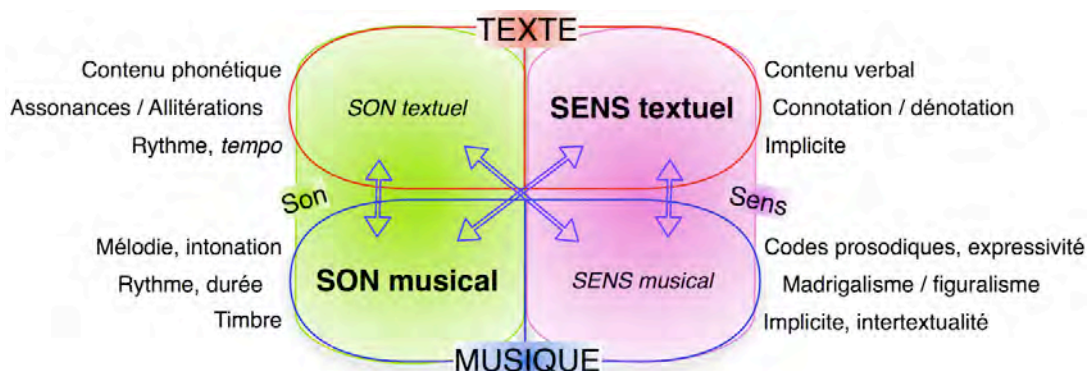


Figure 9 : Schématisation des différentes strates sonores et sémantiques de la partition et des relations entre son et sens aux niveaux textuel et musical.

Selon l'artiste et le courant musical considérés, le sens ou le son peuvent être privilégiés l'un par rapport à l'autre, aussi bien sur le plan textuel que musical. Le texte peut avoir un fort degré de signification – c'est souvent le cas dans la chanson française en général, et de manière plus marquée dans certains courants, comme, par exemple, la chanson engagée – ou porter un sémantisme moins explicite et être utilisé surtout pour ses sonorités, sa musicalité intrinsèque (ces deux options ne sont pas antithétiques et peuvent se combiner dans la chanson). Donc, au-delà du sens verbal, le texte porte également un rythme et un timbre, des sonorités.

Les rapports entre texte et musique ne sont pas toujours des rapports d'homologie : ils peuvent entretenir des relations plus ambiguës, de décalage ou de second degré (la musique contredisant le sens des paroles). Michel Imberty présente, à travers plusieurs questions, la complexité de ces rapports :

« La relation entre la musique et le texte est-elle univoque, la musique ne disant rien d'autre que ce que dit le texte, mais le disant autrement (il y aurait alors redondance entre musique et paroles) ? réciproque, le poème apportant à la musique un sens extérieur à elle, la musique

apportant un éclairage nouveau au poème ? fortuite, le poème n'étant qu'un prétexte à une composition musicale qui n'a rien à voir avec lui²²⁰ ? »

La prosodie traditionnelle, qui se caractérise par un rapprochement des caractéristiques prosodiques de la parole (syllabisme, respect des pauses et des accents, débit régulier, mélodie simple...), va être au service du sens textuel, en facilitant son intelligibilité et en concentrant naturellement l'attention de l'auditeur sur les paroles, par le rapprochement avec le parlé. Une mise en musique peut au contraire déstructurer le texte et nuire à son intelligibilité (mélisme...) : elle met alors l'accent sur l'aspect purement musical, le son et le sens de la musique prenant le dessus sur le sens verbal. Certains mots peuvent émerger du texte, créant chez l'auditeur des associations d'idées et d'images poétiques.

2.1.2 *De la partition musicale à la performance*

La partition est une simplification extrême du sonore, une schématisation au rôle essentiellement prescriptif. Elle est pourtant souvent utilisée comme objet descriptif, car adaptée à une analyse formelle et macrostructurale : elle fixe l'œuvre comme abstraction, fruit d'un processus mental, conceptualisation d'un possible agencement d'unités discrètes en nombre fini (figures de notes, valeurs de notes...), puisées dans un « vocabulaire » prédéfini et fortement normalisé, et organisées selon des choix esthétiques et des contraintes stylistiques. La schématisation qui la caractérise est indispensable à une démarche analytique, qui nécessite un tri, une simplification. L'analyse de l'exécution dans l'étude des musiques populaires a cela de différent qu'elle prend pour objet le monde sonore réel, dans ce qu'il a d'infini, et c'est à l'analyste de procéder, à partir d'un nombre infini de données, à une sélection des éléments signifiants, à une régulation et à une simplification. L'aspect continu – qui implique une infinité de valeurs – et l'imbrication des paramètres dans le son, s'opposent à l'aspect discret, fini, et à la distinction codifiée des paramètres que l'on trouve sur la partition. L'une des difficultés consiste donc en la définition d'un certain nombre d'éléments discrets, déduits du flux sonore continu, nécessaire à la schématisation et la hiérarchisation liées à tout processus analytique.

Nous avons cerné, dans la partie précédente, différents aspects de la partition ayant une incidence sur le vocal. Il s'agissait d'une démarche déductive qui, à partir d'un certain nombre d'indications abstraites destinées à être soumises à un interprète, tente de délimiter un champ virtuel de réalisations possibles et de préfigurer quelques grands types d'orientations interprétatives – de la « neutralité » à l'emphase expressive. Aborder la voix, mais sans la voix : la voix virtuelle, telle qu'elle est prescrite et partiellement prédéterminée à travers l'objet abstrait et formel de la partition. L'interprétation est ainsi considérée comme la combinaison d'éléments déterminés (par l'influence de plusieurs « modèles » référentiels, dont la partition) et d'autres non déterminés ; l'articulation entre un certain degré de contrainte et des choix interprétatifs qui constituent une implication, un parti pris de la part de l'interprète, dont la fonction va bien au-delà de la simple exécution. C'est à lui d'achever l'œuvre en comblant la part de « non-dit » laissée par la partition :

« Le sens développé [l'interprétation] n'est pas la signification, n'est pas déterminé par l'effet mécanique d'un jeu saturé de renvois symboliques, suivant des règles de productions. Nous le

²²⁰ IMBERTY, Michel, « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », dans : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 4, n° 2, décembre 1973, p. 175-176.

prenons comme phénomène émergent, relevant d'une intention ou d'une visée, mais surtout d'une prise en charge dans le passage à un acte produisant une exécution. Ce qui est *pris en charge*, ce sont des éléments non déterminés, qui ne sont pas mis en compte d'avance. Écrire quelque chose de cette prise en charge demande l'élucidation comme potentialité de systèmes de postures interprétatives possibles, puis demande d'articuler l'effet possible de ces postures depuis leurs « points » d'intervention sur l'ensemble de l'interprétation²²¹ ».

René Guitart met en évidence cette « prise en charge », et cette part d'indétermination qui laisse à l'interprète une marge de manœuvre, un degré de liberté, différent selon le genre considéré.

2.1.2.1 Interprétations et modèles référentiels : du modèle à l'exemple, de l'exemple au modèle

Nous avons ainsi pu observer qu'un grand nombre de paramètres de l'exécution vocale sont plus ou moins inféodés à des éléments prescrits par la partition abstraite, qui dicte l'évolution macrostructurelle des paramètres (mélodie, rythme, texte...). Mais ce modèle abstrait de la partition musicale n'est qu'un modèle parmi d'autres, auxquels se réfère le chanteur dans l'interprétation. On distingue en effet, à travers une interprétation donnée, différents modèles qui s'associent et fusionnent, qui sont autant de sources de continuité, de prédétermination, permettant différents niveaux d'identification. Nous en distinguerons quatre : la partition, le modèle générique, le style vocal du chanteur et le modèle d'exécution (issu d'un modèle phonographique).

2.1.2.1.1 Définition des modèles référentiels

La *partition* constitue alors un premier modèle, permettant d'identifier la chanson. Dans notre optique, elle ne désigne pas forcément le support visuel auquel se réfère l'interprète pour son exécution, mais les différents éléments macro-structuraux qui permettent l'identification de la chanson, dans son expression la plus élémentaire – voix chantée *a cappella* – et qui constituent sa charpente : les paroles et la mélodie. D'autres composantes, comme l'harmonie ou l'arrangement, même si elles peuvent figurer sur la partition, ne seront pas reliées au modèle, car elles ne sont pas nécessaires à la reconnaissance de la chanson. Cette définition du modèle est bien sûr étroitement liée à la nature du répertoire abordé : si nous travaillions sur le *Rock*, par exemple, les riffs et l'arrangement instrumental seraient parties intégrantes du modèle de la partition ; pour le *Jazz*, l'enchaînement harmonique serait l'élément premier d'identification.

Les deux modèles suivants – modèle générique et modèle stylistique – déterminent en partie le comportement de l'interprète face au modèle de la partition et regroupent certaines « règles de production » qui conduisent le processus de transition entre l'œuvre abstraite et sa réalisation sonore.

Le *modèle générique* est ainsi une deuxième source de déterminisme. Il rassemble des lois et normes spécifiques à un genre musical déterminé, et permettant d'identifier ce genre. Il s'agit de caractéristiques communes à un groupe de chanteurs présentant des similarités, une

²²¹ GUITART, René, « Que peut-on écrire et calculer de ce qui s'entend ? ». Dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/Éditions Delatour, 2006, p. 139-140.

convergence stylistique. Au sein de notre corpus de chanson française « à texte », nous distinguons ainsi différents modèles génériques issus de sous-catégories génériques : chanson « Rive gauche », chanson réaliste, nouvelle chanson française... Peuvent être reliées au modèle générique certaines spécificités du phrasé vocal (articulation, découpage des mots...), du traitement technologique de la voix (par exemple, éloignement ou proximité), le degré d'emphase expressive, le degré de proximité avec le parlé, l'introduction ou non de certains « bruits » vocaux, l'aspect plus ou moins bruité du timbre ; enfin, tout ce qui fait le « son » spécifique et discriminant d'une appartenance générique, incluant l'arrangement et l'instrumentation (aspect que nous n'aborderons cependant pas dans cette étude, car il déborde notre problématique).

Enfin, le *modèle stylistique* regroupe les spécificités vocales et interprétatives permettant l'identification du chanteur. Il s'agit de constantes interprétatives, qui traversent l'ensemble de sa production, et qui permettent de distinguer sa singularité d'interprète au sein du modèle générique dans lequel il se situe (il doit ainsi rester globalement compatible avec ce dernier, bien qu'il puisse ponctuellement s'en démarquer). Il réunit les mêmes éléments que le *modèle générique*, mais dans ce qu'ils présentent de singulier pour l'artiste. Le *style interprétatif* d'un chanteur peut évoluer diachroniquement au sein de sa production, allant souvent dans le sens d'une affirmation accrue des typicités individuelles aux dépens du modèle générique. Il peut dépendre de contraintes physiologiques liées à des particularismes physiques du chanteur (voix dans le souffle, raucité du timbre...), ou de choix délibérés de la part de celui-ci (phrasé particulier, relâchement ou tonicité, amplitude des variantes interprétatives et comportement par rapport à la *partition*...). Il inclut aussi le traitement technologique de la voix (proximité du micro lors de la prise de son, effets de compression...), dans ce qu'il présente de constant au sein de l'œuvre enregistrée de l'artiste. Quelle qu'en soit l'origine, l'effet obtenu et la typicité qui en découle doivent être assumés et stylisés, exploités selon des visées esthétiques. On parle ainsi, dans les musiques populaires contemporaines, du « son » pour désigner la signature sonore spécifique d'un artiste :

« 'Sound' may refer to the general sonic characteristics associated with a musician, or those of an instrumental or vocal technique ('dirty sound,' 'clean sound'). [...] 'Sound' may also refer to the unique 'timbre' and style of a musician or band (as in 'Hendrix's sound is instantly recognizable'), and has developed many specific meanings in the context of modern recording techniques [...]. The emphasis on individualized or readily identifiable sounds in popular music is one of the most important features that distinguish it from Western art music, and forms one of the greatest analytical challenges for musicologists²²² ».

L'un de nos « défis » sera effectivement de caractériser ces « sons individualisés ». Mais nous n'aborderons dans cette thèse que la part du « son » issue de l'utilisation de la voix et de la façon dont elle nous est transmise par le support discographique, incluant ponctuellement ses éventuelles manipulations technologiques.

Si le *modèle de la partition* est présent dans toute interprétation chantée de chanson française, l'existence de *modèles générique* et *stylistique* n'est théoriquement pas indispensable, même si

²²² BRACKETT, David. « Sound », dans : SHEPHERD, John, HORN, David, LAING, Dave, OLIVIER, Paul, et WICKE, Peter (éd.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 2 : Performance and Production*. London : Continuum International Publishing Group, 2003, p. 646-647. Traduction : « Le 'son' peut renvoyer aux caractéristiques générales du son associé à un musicien ou à celles de la technique instrumentale ou vocale ('son sale', 'son propre'). [...] Le 'son' peut aussi faire référence au 'timbre' et au style uniques d'un musicien ou d'un groupe (comme dans 'le son d'Hendrix est immédiatement reconnaissable') et le terme recouvre beaucoup de significations spécifiques dans le contexte des techniques d'enregistrement modernes [...]. L'emphase sur des sons individualisés ou aisément identifiables est l'une des caractéristiques les plus importantes qui distinguent la musique populaire de la musique occidentale savante, et cela constitue l'un des plus grands défis analytiques qui s'offrent aux musicologues ».

L'absence totale de ces modèles reste virtuelle. Toutefois, un artiste peut éventuellement développer une forme d'expression chanssonnière profondément originale, échappant donc en partie aux modèles génériques. Au contraire, un chanteur peut présenter un *style interprétatif* propre peu marqué : il exécute l'œuvre selon les normes du *modèle générique* auquel il appartient. Le modèle stylistique est alors euphémisé et essentiellement véhiculé par la spécificité timbrale. Ce type d'interprètes ne concerne que marginalement notre corpus.

Un dernier modèle, dont la présence est cette fois-ci beaucoup moins systématique, naît de la diffusion phonographique et de l'impact de l'enregistrement : il s'agit du *modèle d'exécution*. Une interprétation enregistrée et diffusée au sein d'un *album* (plus souvent studio que *live*), peut ensuite s'imposer comme *modèle phonographique* de la chanson, présentant un *modèle d'exécution* qui fera référence pour les interprétations ultérieures de cette même chanson. L'écoute répétée d'une unique interprétation associée à une configuration technologique spécifique fige l'instantanéité et la fugacité d'une performance et l'érige au rang de modèle, auquel l'interprète tente de se conformer lors des interprétations futures, reproduisant par exemple les mêmes effets vocaux. Le public s'attend quant à lui à retrouver ce même modèle à travers les interprétations de concert, tout changement pouvant générer une frustration, une contrariété. La présence d'un *modèle d'exécution* et son impact peuvent varier largement d'un artiste à l'autre, et dépendent notamment du *modèle générique* dans lequel il se situe et des habitudes du chanteur (*modèle stylistique*) : les courants plus intellectuels, celui de la chanson Rive gauche par exemple, ont tendance à minimiser l'impact de ce modèle, par rapport à des courants plus divertissants, comme la chanson *disco*, la chanson de charme, la chanson adolescente, pour lesquels l'écoute répétée joue un rôle fondamental dans la jouissance de l'auditeur. Certains artistes observent une attitude de refus par rapport à l'imposition par le disque d'une version « normative ». Léo Ferré, par exemple, contre ce *modèle d'exécution* en multipliant les enregistrements en studio et en concert d'une même chanson, en diversifiant les interprétations jusqu'à l'antagonisme absolu : on compte plus d'une dizaine de versions enregistrées différentes d'*Avec le temps* (par Léo Ferré), exprimant parfois la haine, la colère, le dépit, parfois la tristesse et la douleur, le dédain, la résignation²²³...

Tableau 4 : Tableau récapitulatif des « modèles ». Éléments de convergence, sources de déterminisme, permettant une identification.

Modèle de la partition (identification de la chanson)

- Mélodie (intonation et rythme)
- Paroles

Modèle générique (identification du genre, du courant musical)

- Éléments du phrasé : intonation, rythme, accentuation...
- Comportement par rapport à la partition (degré de liberté)
- Utilisation récurrente de certains effets vocaux
- Traitement phonographique de la voix (proximité, éloignement, effets sonores...)
- (Arrangement, instrumentation)

²²³ CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 54-68. Analyse comparative de différentes versions d'*Avec le temps*.

Modèle stylistique (identification de l'artiste)

- Éléments du phrasé : intonation, rythme, accentuation...
- Comportement par rapport à la partition (degré de liberté)
- Spécificités vocales, timbre de la voix
- Utilisation récurrente de certains effets vocaux
- Traitement phonographique de la voix (proximité, éloignement, effets sonores...)
- (Arrangement, instrumentation)

Modèle d'exécution (inclus dans un modèle phonographique)

Identification de la chanson dans une configuration interprétative donnée.

- Effets interprétatifs, que l'interprète répète au même moment, sur chaque interprétation
- Traitement particulier de la voix
- (Utilisation d'un arrangement particulier, riffs que l'on retrouve identiques sur chaque interprétation. Ce qui fait que l'on reconnaît une chanson dès les premières notes de l'introduction)

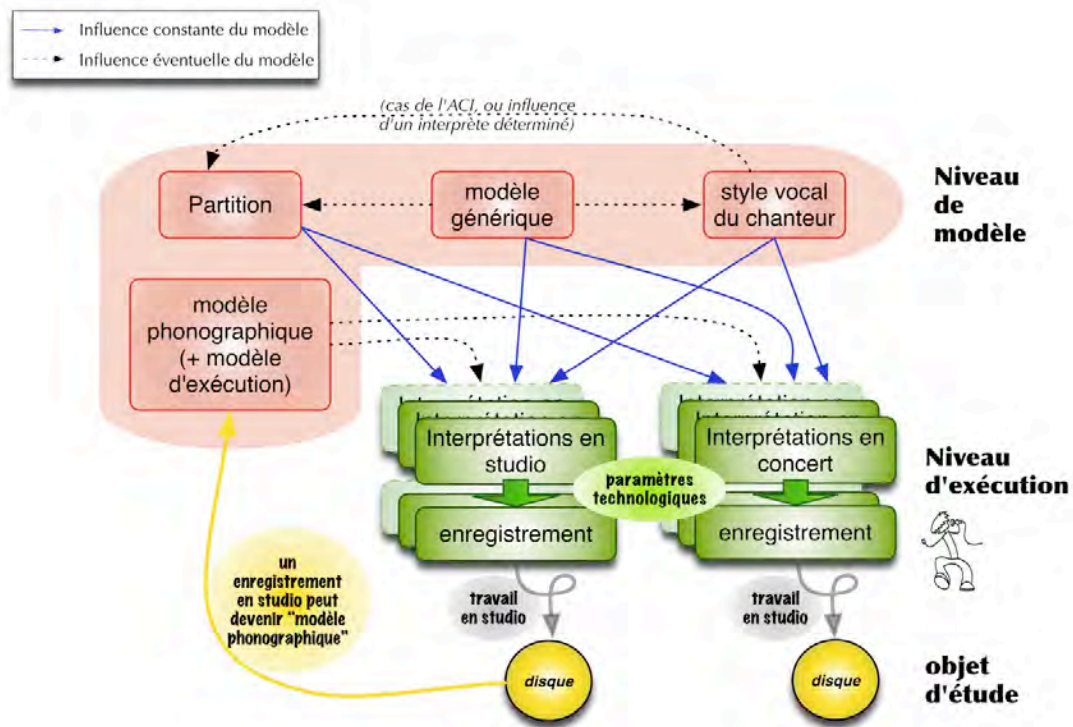


Figure 10 : Niveaux de modèles présents dans l'enregistrement phonographique d'une interprétation chantée. Les influences exercées sont indiquées par des flèches.

2.1.2.1.2 La démarche inductive : de l'exemple au modèle

Tous ces modèles sont rassemblés dans l'interprétation enregistrée, qui est notre objet d'étude, et à partir de laquelle nous devons tirer les indices nous permettant leur déduction. S'il est possible, pour certaines chansons, de consulter la partition musicale qui nous offre une image du premier modèle, les autres modèles ne peuvent être étudiés que par déduction à partir de l'analyse des exemples d'interprétation dont nous disposons. Cependant, sans la partition, les éléments relevant du *modèle de partition* peuvent, dans la majorité des cas, être aisément définis à partir de n'importe quelle interprétation enregistrée. Dans le cadre générique de la chanson française, il est en effet d'usage, pour le chanteur, de ne pas dénaturer profondément ce modèle et de ne pas opérer de déstructuration telle que la chanson devienne méconnaissable, impossible à identifier. Cette opération qui consiste à remonter aux modèles à partir d'une interprétation implique un processus d'écoute.

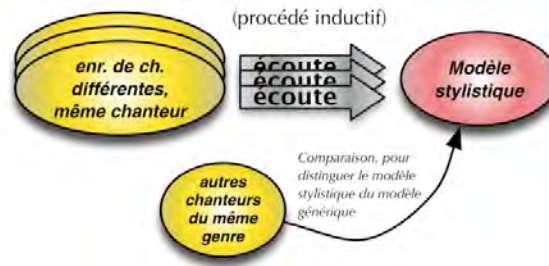


Le rapport entre *interprétation* et *modèle de partition* peut alors se rapprocher de la relation, en linguistique, entre phonétique et phonologie. En linguistique, le texte tel qu'il est écrit impose un contenu phonétique, chaque phonème se définissant par ce qui le distingue des autres et permet ainsi son identification. Dans la substance sonore, chacun des phonèmes autorise cependant une grande variété de réalisations possibles, acoustiquement et phonologiquement différentes, sans nuire à l'identification du phonème et sans qu'il n'y ait de confusion, qui rendrait difficile la compréhension du message : il est donc toujours possible d'en déduire le texte écrit. De même, dans la chanson, les données textuelles, mais aussi mélodiques et rythmiques, de la *partition*, permettent une infinité de réalisations, impliquant à la fois les variantes phonologiques du texte et les microvariations mélodiques et rythmiques, sans pourtant occulter la macrostructure originelle qui reste toujours évidente.

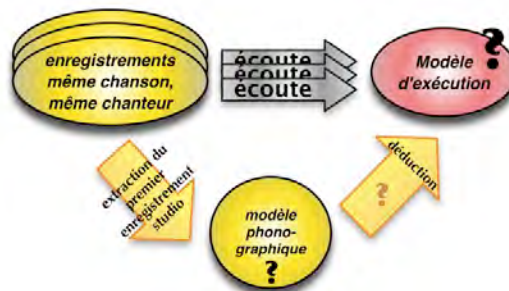
Le *modèle générique*, beaucoup plus délicat à cerner, peut quant à lui être déduit de la confrontation d'enregistrements de plusieurs chanteurs, et de l'observation des constantes interprétatives qui peuvent rassembler certains d'entre eux. La définition de différents modèles génériques, qui permettront de discerner différents courants interprétatifs au sein du corpus, est un des objectifs de cette thèse.



Le *modèle stylistique* du chanteur est défini à partir de l'écoute comparative d'enregistrements de différentes chansons par un même chanteur, en distinguant les caractéristiques communes et les effets vocaux récurrents. Il faudra alors distinguer, parmi eux, ceux qui sont spécifiques au chanteur et ceux qui sont communs à plusieurs chanteurs (*modèle générique*). Le seul jeu de combinaisons originales d'éléments peut induire un modèle stylistique. L'analyse des modèles stylistiques est un objectif essentiel de la thèse.



Enfin, l'influence d'un *modèle d'exécution* peut être évalué à partir de l'écoute comparative de différentes interprétations enregistrées d'une même chanson par un même chanteur. Le modèle d'exécution, s'il existe, est souvent issu du premier enregistrement studio de la chanson.



L'analyse comparative de reprises d'une même chanson par différents chanteurs est un terrain privilégié pour l'étude des différents modèles interprétatifs, génériques et stylistiques, à partir d'un *modèle de partition* constant. Elle est au cœur de la dialectique création/imitation. À travers cette pratique, qui traverse toute l'histoire de la chanson française – sous des formes diverses, plus ou moins réfléchies, plus ou moins fidèles au modèle initial –, le chanteur doit réaliser un double mouvement, d'identification et d'individualisation : il se sert de son interprétation pour affirmer son appartenance à un courant particulier, mais aussi pour marquer son originalité au sein de ce groupe. La chanson est une matière à couler dans le moule de son propre courant musical et de sa personnalité stylistique. Les reprises trans-génériques au sein de la chanson française peuvent générer des transformations macrostructurelles, qui ne nuisent pas toutefois à l'identification de la chanson. Les chansons non originellement marquées par le style vocal d'un chanteur unique, peuvent facilement s'adapter à des personnalités et des genres différents, en se dissociant d'une source initiale assez diffuse – citons, par exemple, *Les Feuilles mortes* (que nous étudierons dans cette thèse²²⁴), chanson se prêtant particulièrement bien à la reprise et aux adaptations trans-génériques. Dans le cas de chansons très typées et intimement associées, dans la mémoire collective, à leur interprète de référence, les reprises tendent souvent à imiter un *modèle d'exécution* dont il est difficile de se démarquer. Une bonne appropriation de la chanson par le nouvel interprète nécessite de sa part un modèle stylistique particulièrement affirmé²²⁵. Ce processus de la reprise n'est pas marginal. Si quelques chanteurs n'ont pas pratiqué cet exercice, il est toutefois notable que les reprises sont multiples et très diversifiées au sein de notre corpus et que certaines chansons (*Avec le temps*, *Ne me quitte pas...*) peuvent initier une dizaine de reprises par des chanteurs du corpus sur lequel nous travaillons.

²²⁴ Cf. 9.1.3. La reprise : un exemple emblématique de singularité et de diversité des focalisations, p. 729.

²²⁵ Par exemple, les reprises de Georges Brassens : proches du *modèle d'exécution* original (Maxime Le Forestier) ou imitant un style personnel (Juliette Gréco et Barbara).

2.1.2.2 Les variantes interprétatives : ordre ou désordre ?

« Le sens artistique met-il du chaos dans de l'ordre ou de l'ordre dans le chaos ?²²⁶ », telle est la question posée par René Guitart, qui précise qu'on « admettra ici comme tout à fait indéterminée la réponse à [cette] question ». Celle-ci nous intéresse pourtant au plus haut point dans le cadre de notre étude, appliquée à notre répertoire spécifique de chansons françaises.

En effet, la chanson, genre semi-oral, se caractérise par la tension entre continuité et changement, entre le déterminisme des modèles et une part importante d'indéterminé, de « mouvance », attachée à la performance. Gérard Le Vot, nous l'avons vu, définit « l'assemblage de la chanson lors de la vocalisation » comme étant au centre d'un double mouvement :

« D'un côté un pôle formel où les règles syntaxiques, les convenances de la tradition et/ou les éléments de fixation par l'écrit tendent à la fermeture du système [...]. De l'autre, au contraire, un pôle où les règles sont relâchées et laissent le système libre, ouvert à l'évolution²²⁷ ».

Cette tension rejoint la théorie développée par Roman Jakobson dans son étude sur la poésie, à travers les couples *verse design/verse instance* et *delivery design/delivery instance*²²⁸, qui peut aisément déborder le cadre strict de la poésie pour s'appliquer à la poésie chantée en général :

« La manière dont un “exemple de vers” donné est réalisé par un “exemple d'exécution” donné dépend du *modèle d'exécution* propre au récitant ; celui-ci peut se tenir à un style scandé, tendre au contraire vers une prosodie proche de la prose, ou encore osciller librement entre ces deux pôles. Nous devons nous garder du binarisme simpliste qui réduit deux couples à une seule opposition, soit en supprimant la distinction cardinale entre modèle de vers et exemple de vers (aussi bien que celle entre modèle d'exécution et exemple d'exécution), soit en identifiant faussement le modèle d'exécution et l'exemple d'exécution avec respectivement le modèle et l'exemple de vers²²⁹ ».

À travers cette double distinction entre un « niveau superficiel », qui relève de l'événement, et un « niveau profond », qui constitue un cadre formel, nous reconnaissons l'opposition précédemment exposée entre modèles (modèles de partition et modèles interprétatifs) et performance. Le premier couple, *verse design/verse instance*, qui pourrait être relié, dans le cadre de la chanson, à la tension entre un modèle formel générique (structure traditionnelle de la chanson) et l'exemple de la partition d'une chanson particulière qui, par sa forme, peut se distinguer de ce modèle²³⁰, ne sera abordé que partiellement, dans ses relations avec l'interprétation et leur impact sur la voix. Le second, *delivery design/delivery instance*, est au cœur de notre problématique.

Le meilleur moyen d'évaluer cette indétermination est de réaliser une analyse comparative de différentes interprétations d'une même chanson par un même chanteur : tout ce qui

²²⁶ GUITART, René, « Que peut-on écrire et calculer de ce qui s'entend ? », *op. cit.*, p. 139.

²²⁷ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale*, supplément au n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 102. Voir citation complète dans l'introduction.

²²⁸ JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », dans : *Essais de linguistique générale*. Vol. 1, Paris : Édition de Minuit, 1963, p. 229.

²²⁹ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 232.

²³⁰ Aspect que nous avons particulièrement abordé, dans nos travaux précédents, dans l'œuvre de Ferré, en mettant en lumière les rapports complexes entre une libération progressive des caractéristiques formelles génériques (allongement des durées, formes rebelles, vers libres...) et une diversification du phrasé vocal, allant jusqu'à la rupture avec le genre. Voir : CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*, *op. cit.*

change est à relier à l'indétermination de la performance, à cette mouvance naturelle du *delivery instance*, mise en évidence par Gérard Le Vot et Roman Jakobson, les quatre modèles restant identiques. Il faut alors prendre en compte la répartition chronologique des interprétations dont nous disposons : si elles sont très éloignées dans le temps, certains modèles ont pu évoluer d'une version à l'autre, par exemple le modèle générique, qui est notamment influencé par les progrès technologiques ou, encore plus sûrement, le modèle stylistique du chanteur, qui évolue au cours de sa carrière, allant souvent vers une suraffirmation des typicités sonores et interprétatives. Si les différentes interprétations sont à peu près synchroniques, les modèles restent identiques. Mais, tout en s'inscrivant toujours dans ces modèles et sans les remettre en cause, l'amplitude des variantes interprétatives peut être importante entre plusieurs versions, et diffère d'un chanteur à l'autre (on observe, par exemple, une grande régularité chez Georges Brassens, alors que Léo Ferré opère de larges transformations interprétatives).

En suivant l'approche de Gérard Le Vot, il convient donc d'emblée de distinguer deux grandes catégories de changements²³¹ : des changements qui ne remettent pas fondamentalement en cause le système, et qui s'inscrivent dans les modèles établis, en exploitant leur élasticité (changements de type 1) ; et des changements plus radicaux, qui remettent en cause le système et transcendent les modèles établis (changements de type 2). Les changements de type 2 les plus évidents concernent la transformation du *modèle de partition* : modification de la macrostructure textuelle et musicale. Ils cumulent souvent avec des transformations fondamentales du *modèle générique* ou du *modèle stylistique*.

Les changements de type 1, ou micro-changements, sont de type interne et ne modifient pas la nature réelle de l'objet qu'ils affectent, le maintenant à l'intérieur d'un même système. Ils sont les plus nombreux et les plus complexes à étudier, et leur portée signifiante est primordiale dans le répertoire qui nous intéresse. Leur présence est soumise à différentes influences. Citons tout d'abord les contingences particulières de l'interprétation, les éléments contextuels : situation en public ou en studio, état physique et psychique du chanteur, acoustique de la salle... Il y a ensuite les choix de l'artiste, la volonté de mettre en évidence une signification particulière, un aspect particulier de la chanson, souvent au service de la narrativité et du rôle incarné dans la chanson, ou encore au service de l'*ethos* et du *pathos*, et de l'influence que le chanteur cherche à exercer sur son auditeur. Reste encore une part de hasard, d'aléatoire, qui fait que, même en le souhaitant, il n'est pas possible de réaliser deux interprétations strictement identiques. Bien que ces changements s'intègrent parfaitement à l'intérieur d'un modèle et soient d'usage courant dans l'interprétation chansonnière, à condition qu'ils évoluent autour d'une valeur moyenne fixée par ces modèles, une accumulation de ces changements selon une orientation particulière peut aboutir à un changement de type 2, plus profond, et à une remise en cause des modèles interprétatifs, d'où l'importance de la notion de seuil, théorisée par Gérard Le Vot.

²³¹ Gérard Le Vot adapte à la chanson la *théorie du changement*, de P. Watzlawick, J. Weakland et R. Fisch (*Changement, Paradoxes et Psychothérapie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, 190 p.). Cette théorie, fondée sur l'adaptation de phénomènes mathématiques et leur application aux sciences humaines, distingue deux catégories de changements : la première faisant référence à la « théorie des groupes », et la seconde à celle des « types logiques ».

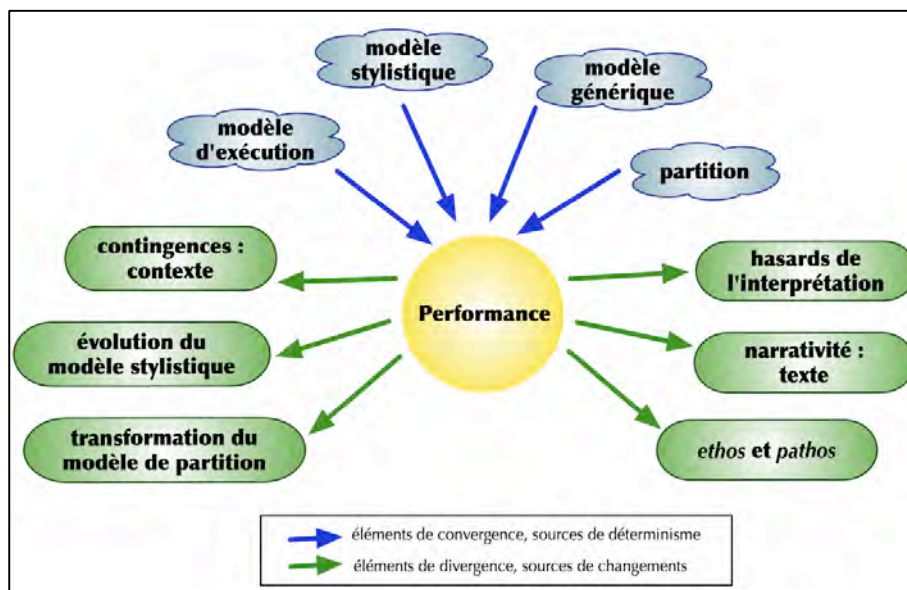


Figure 11 : Schéma des sources de convergence (modèles) et de divergence qui agissent sur l'interprétation.

Les changements interprétatifs, dans la substance – le *delivery instance* –, peuvent affecter les différentes dimensions du sonore et les phénomènes qui leur sont subordonnés. L'étude de l'interprétation sera donc au carrefour d'un système de convergence/divergence, d'une tension entre ordre et désordre, entre déterminisme et aléatoire, entre continuité et changement, qui semble être inhérente à toute organisation complexe et donc à toute création artistique :

« Nous sommes dans un univers d'où l'on ne peut écarter l'aléa, l'incertain, le désordre. Nous devons vivre et traiter avec le désordre. L'ordre ? C'est tout ce qui est répétition, constance, invariance, tout ce qui peut être mis sous l'égide d'une relation hautement probable, cadré sous la dépendance d'une loi. Le désordre ? C'est tout ce qui est irrégularité, déviations par rapport à une structure donnée, aléa, imprévisibilité. Dans un univers d'ordre pur, il n'y aurait innovation, création, évolution. Il n'y aurait pas d'existence vivante ni humaine. De même aucune existence ne serait possible dans le pur désordre, car il n'y aurait aucun élément de stabilité pour y fonder une organisation. Les organisations ont besoin d'ordre et besoin de désordre²³² ».

L'échange entre les deux est plus intime qu'il n'y paraît, les variantes dans l'interprétation pouvant être soit inductrices de désordre, soit, par une affirmation des visées, accession à un ordre supérieur.

Pour conclure, de manière plus générale, nous aborderons donc la chanson dans ses différentes strates, indissociables les unes des autres, car la « topographie musicale » se présente, selon la formule de Guerino Mazzola, comme une « triple extension ontique : l'axe des réalités, celui de la communication et celui des signes (dit axe sémiotique) » :

« La voie de la partition (le mental) à l'interprétation (le physique), terminant dans l'effet émotionnel chez l'auditoire (le psychique)²³³ ».

Notre méthode ne consiste donc pas en l'étude d'une des strates isolée en ignorant les autres, mais opère une « coupe transversale », une traversée des trois niveaux autour du sujet de la vocalité et de l'interprétation. Nous étudierons donc en particulier les rapports

²³² MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 118-119.

²³³ MAZZOLA, Guerino, « Penser la musique dans la logique fonctorielle des topoï », dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou / Éditions Delatour, 2006, p. 54.

d'assimilation ou de coupure, voire d'antagonisme qui existent entre les trois strates, les jeux entre le dit et le non-dit, l'espace de liberté et d'aléatoire induit par les lacunes de la partition,

« point d'appui visible duquel, [selon la formule de René Guitart], invisible encore, quelque chose de non écrit pourrait bien se déployer. Une aire d'envol [...]. En principe, l'écriture visible de la partition se donne déjà pour un réglage au plus juste desdits envols, de ce qu'il faudrait précisément jouer ; mais, nécessairement, ce réglage ne peut que rester incomplet, ce qui le "complète" fugacement étant, justement, à chaque fois, telle ou telle interprétation particulière [...]. Quand on veut exécuter la partition, alors, de fait, d'autres choses contingentes sont à faire encore, sont faites et sonnent ou se voient. La question théorique à ce moment est de comprendre *comment le contingentement prescrit implique une multitude de non prescrit nécessaire*²³⁴ ».

René Guitart s'interroge alors, dans son article « Que peut-on écrire et calculer de ce qui s'entend ? », sur une possible transcription

« [de] l'interprétation [...] comme une sur-écriture sur la partition, laquelle serait alors comme un "fond de carte" que l'interprète préciserait, pour lui donner un sens. La partition elle-même serait donc encore, à proprement parler, insensée, et l'interprétation lui donnerait un "sens musical" en jouant précisément, par l'exécution au lieu de la représentation, de la liberté implicitement organisée par la force de ce qui est explicitement écrit dans la partition. Le calcul utile devrait donc être un calcul de cette liberté, et ce qu'il faudrait écrire à propos de ce qu'on entend serait ce qui peut permettre ce calcul²³⁵ ».

Et c'est bien cette marge de liberté que nous nous proposons d'étudier dans l'interprétation, et ceci dans une double approche qui justifie les deux parties suivantes de notre parcours méthodologique :

- Au même titre qu'Ivan Fónagy se pose la question de ce que l'on peut ajouter à une phrase par la vive voix, nous étudierons ce que l'on peut ajouter au modèle initial de la chanson par l'interprétation (que ce soit au niveau de l'éclaircissement sémiologique, ou au contraire de la distanciation et de l'ironie), en adaptant les méthodes de la linguistique et de la rhétorique.
- Nous nous efforcerons d'autre part, avec l'aide des visualisations acoustiques du son, de « transcrire » les caractéristiques de l'interprétation, de faire une « sur-écriture de la partition », selon la formule de René Guitart, et de travailler à l'analyse de cette zone de liberté dont il parle encore au conditionnel.

2.1.3 *Linguistique et rhétorique vocale*

Nous avons vu que la linguistique s'est penchée depuis les années quatre-vingt sur l'oralité et les caractéristiques vocales de la parole. Or, comme le constate Christophe d'Alessandro :

« Un domaine plus récent d'application de l'analyse par la synthèse est le domaine de la pragmatique pour la parole, que l'on peut mettre en correspondance avec celui de

²³⁴ GUITART, René, « Que peut-on écrire et calculer de ce qui s'entend ? ». Dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino, et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ?*. Paris : Ircam Centre Pompidou / Éditions Delatour, 2006, p. 142-143.

²³⁵ *Ibid.*, p. 144.

l'interprétation pour la musique. Ici, il s'agit du style d'interprétation, de la communication d'affects ou d'attitudes par la variabilité du signal sonore²³⁶ ».

L'étude que la linguistique a menée sur la parole, avec des méthodes spécifiques, nous voulons la réaliser sur l'interprétation, en adaptant ces mêmes méthodes. Dans cette perspective, nous travaillerons sur les éléments paralinguistiques étudiés par Ivan Fónagy puis par la linguistique interactionniste (Catherine Kerbrat-Orecchioni et Fernando Poyatos) qui, observés dans la parole, se retrouvent intégrés à l'interprétation de la chanson contemporaine – qui s'inscrit souvent, nous l'avons vu, dans l'entre-deux, entre le parlé et le chanté.

Mais les récentes études linguistiques ont des fondements beaucoup plus anciens dans l'art de la rhétorique et il nous semble que la chanson française, avec sa prégnance textuelle, intègre certaines des caractéristiques du discours, et que notre travail pourrait bénéficier des apports multiples des études sur cet art de convaincre, que nous avons présentées dans l'état de la recherche.

La chanson est un genre qui doit convaincre dans l'immédiateté – comme le discours. Pour que celui-ci remplisse son objectif, depuis l'Antiquité sont étudiés, analysés, enseignés, les procédés vocaux de la parole. Nous voulons appliquer les méthodes d'investigation de cet art du discours à celui de l'interprétation de la chanson, mettant en parallèle les figures discursives et les figures vocales de l'interprétation. Ayant en fait les mêmes visées, il nous est apparu que nous pouvions utiliser avec profit, à l'image des figures de style, ce que nous pourrions appeler des « figures vocales », dont les mécanismes sont voisins, figures vocales qui se cumulent à la rhétorique textuelle.

Rhétorique textuelle ²³⁷	Rhétorique vocale
Procédés de segmentation : ponctuation, organisation strophique et paragraphes, structure, parataxe.	Pauses, silences, respirations, phrasé, coupures.
Procédés énonciatifs : les modalités (déclarative, injonctive, exclamative, interrogative)	Inflexion, intonation, débit.
Procédés emphatiques : mise en relief, hyperboles, répétitions, clivages, focalisation, antithèse.	Contrastes, attaques, dynamique, intensité, tenues, renforcements consonantiques, <i>tremolo</i> , <i>vibrato</i> , <i>belting</i> , accentuation.
Procédés hypocoristiques : diminutifs, marques d'affectivité, de familiarité	<i>Vibrato</i> , labialisation, susurrement, voix dans le souffle.
Procédés d'atténuation : litote, euphémismes	Intensité, articulation négligée.
Procédés rythmiques : anaphore, gradation, cadence majeure/mineure (protase, apodose, acmé)	<i>Crescendo</i> , <i>decrescendo</i> , reprises, accentuations, phrasé.

²³⁶ D'ALESSANDRO, Christophe, « Le paradigme d'analyse par la synthèse ». Dans : CHOUVEL, Jean-Marc, LÉVY, Fabien (éd.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/L'Harmattan, 2002, p. 235.

²³⁷ Liste des procédés stylistiques établie à partir de : BUFFARD-MORET, Brigitte, *Introduction à la stylistique*. Paris : Nathan Université, 2000.

Procédés connotatifs : sous-entendus, allusions, ironie, antiphrase.	Intonation ironique, ton imitatif et parodique.
Procédés de diction : allitération, assonance, syncopes, aphérèse, apocope. Parlures.	Transformation des sons, ouvertures et fermetures, mise en évidence de répétition sonore. Élisions ou ajouts de syllabes (souvent le « e » muet), renforcements consonantiques ou vocaliques. Accent régional ou social.

Tableau 5 : Parallélisme entre rhétorique textuelle et rhétorique vocale.

Cette strate hautement signifiante de la vocalité se superpose au sémantisme du texte, privilégiant parfois l'assimilation totale (interprétation alors redondante) parfois au contraire en opposition, le plus souvent en focalisant certains aspects textuels pour en laisser d'autres dans l'ombre, focalisation variable selon le contexte.

Mais tous ces éléments analysés dans l'interprétation, voire classifiés, n'ont d'intérêt que s'ils sont intégrés dans une étude des visées de l'interprète, c'est-à-dire sans une étude sémiologique.

2.1.4 *Sémiologie et perception*

Si nous établissons des ponts entre l'interprète de la chanson, qui use d'une véritable rhétorique vocale, au même titre que l'écrivain d'une rhétorique discursive, les rapports, quant à eux, entre auteur/lecteur et interprète/public se présentent sous des aspects très différents – sauf, peut-être, pour le genre du discours oratoire, où le locuteur s'implique dans le dit auquel « il colle » et où l'auditeur perçoit une assimilation (même si elle est factice) entre le sujet et son discours.

Dans la chanson, le « je » de l'interprète n'est pas celui du narrateur ni celui de l'acteur, médiateur entre le dramaturge et le public, et entre son personnage et les autres personnages. Il n'y a idéalement pas de décalage entre le chanteur et le « je » du texte, entre le sujet et la chanson. L'interprétation vise à faire coïncider les deux, et ceci dans la durée et dans le monde du réel (contrairement à l'opéra ou au théâtre, où cette coïncidence est provisoire et factice tout en étant convaincante).

Peut-on dire pour autant qu'il n'y ait que l'individu présent sur scène, et pas de personnage ? Nous avons vu dans notre première partie que ce n'était pas le cas, mais les visées de l'interprète sont de créer une véritable imbrication entre les trois strates : personnage physique, image publique et narrateur de la chanson. Ceci quel que soit le texte de la chanson, et que le chanteur soit, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, extradiégétique ou intradiégétique. C'est l'interprétation et la voix qui font le lien entre ces différents aspects et qui, donc, sont porteuses d'une valeur sémiologique fondamentale, mettant de l'unité dans le multiple. Ces deux phénomènes se présentent, en quelque sorte, comme une métasémiologie qui « encapsule » le sémantisme du texte et de la musique, et qui présenterait le « sens obtus » défini par Roland Barthes dans l'analyse sémiologique de l'œuvre artistique, dont nous avons parlé précédemment. La notion d'*ethos* sera au centre de notre étude des visées de l'interprète. Contester l'image du chanteur reviendrait à refuser l'adhésion à son œuvre, de même que mettre en question la chanson interprétée serait une remise en cause de l'individu interprète. Nous devons donc étudier à la fois le sens, les visées et les

stratégies des procédés interprétatifs au niveau de la production pour assurer la crédibilité de l'*ethos* auprès du public et au niveau de la réception – perception par le public du *pathos* qui vise à faire accepter, voire partager l'objectif de l'interprète.

Nous aborderons donc la sémiologie de l'interprétation à un double niveau :

- celui de l'interprétation de la chanson isolée, dont le seul « contexte » est ce que nous connaissons de l'interprète ;
- celui de l'interprétation de concert, dans lequel le contexte est plus riche en réponses sur les valeurs sémiologiques.

Toutefois, si l'on considère, comme Michel Meyer, que tout message est énigme et interrogativité, que « le contexte est un opérateur de résolution, et [que] lorsqu'il joue peu ou qu'il est indéterminé, l'explicite doit être résolutoire par lui-même²³⁸ », le rôle de l'interprétation dans la chanson isolée, moins contextualisée, devient plus fondamental et devra être plus explicite.

²³⁸ MEYER, Michel, « Introduction », dans : ARISTOTE, *Rhétorique*. Trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991, p. 46-47.

2.2 Les outils informatiques et acoustiques

Nous avons vu que l'étude des musiques populaires contemporaines se heurte à une série de difficultés liées à l'inadaptation des méthodes d'analyses musicologiques traditionnelles. Le musicologue est confronté au manque d'outils pour appréhender ces éléments difficiles à transcrire avec la notation traditionnelle, et se trouve contraint à des approximations et à des considérations subjectives.

L'interdisciplinarité et l'emploi d'outils et de méthodes issus des sciences exactes, notamment du traitement du signal, de l'acoustique, de l'informatique et des STIC (sciences et technologies de l'information et de la communication), offrent de nouvelles perspectives, de nouveaux angles d'approches, permettant d'appréhender d'une manière inédite les phénomènes vocaux interprétatifs, qui, ressentis intuitivement, échappaient jusqu'alors à l'analyse. Nous distinguons, parmi ces approches, deux grandes orientations, que nous utiliserons conjointement ou successivement au cours de la thèse.

La première concerne l'observation de représentations acoustiques et spectrales du son sur des extraits choisis du corpus : représentations graphiques réalisées à partir de logiciels spécifiques, qui permettent d'observer la matière sonore sur le plan physique. Cette première utilisation a déjà été exploitée dans l'ouvrage *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*, pour la description du phrasé vocal dans les enregistrements d'œuvres chantées ou déclamées de Léo Ferré. Nous nous proposons, dans cette thèse, d'affiner cette approche, de développer ces méthodes et de les intégrer au sein d'un protocole scientifique plus vaste.

La deuxième orientation concerne l'utilisation de programmes d'analyse semi-automatique de corpus oraux, initialement dédiés à l'étude prosodique de la parole, qui permettront de passer de l'observation ponctuelle d'une partie minimale du corpus, à une analyse à plus grande échelle, qui pourrait ultérieurement aboutir à une base de données permettant des investigations statistiques. Plus complexe dans sa mise en œuvre et exploitant des logiciels expérimentaux dont le développement est encore en cours, ces méthodes nécessitent l'aide de spécialistes informaticiens, mathématiciens et acousticiens. Elle fait l'objet d'une première collaboration scientifique avec l'équipe de recherche « Analyse et Synthèse du Son » de l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique), dont les compétences poussées en informatique appliquée à la musique, la longue expérience de recherche sur l'analyse, la synthèse et la transformation de la voix – qui en fait l'un des centres les plus avancés au monde dans ce domaine –, sont un atout majeur pour mener à bien ce travail de recherche.

Nous précisons que la majorité des logiciels et outils utilisés dans ces deux orientations liées aux sciences exactes sont développés par l'équipe Analyse-Synthèse de l'Ircam. Certains d'entre eux font l'objet d'une distribution commerciale dans le cadre du « Forum Ircam » – comme Audioscuptl que nous utilisons pour la réalisation des sonagrammes ou pour diverses manipulations du son, ou Diphone qui permet la réalisation d'un certain nombre d'analyses acoustiques et la re-synthèse du son –, d'autres, plus expérimentaux, sont internes à l'équipe – nous remercions chaleureusement leurs auteurs de nous avoir permis d'en faire usage et appris à les utiliser.

2.2.1 *Outils d'analyse spectrale appliqués à l'analyse musicologique de la voix chantée*

Il s'agit d'un premier type d'utilisation d'outils informatiques appliqués à l'analyse de la voix chantée. La famille de logiciels concernée est celle des analyseurs acoustiques : éditeurs audio avancés et autres programmes de création musicale ou de post-production possédant des fonctionnalités d'analyse. Ces outils nous permettent d'obtenir, à partir d'enregistrements sonores, différentes représentations graphiques du son, qui autorisent son appréhension par des critères physiques et acoustiques, et que nous exploiterons par l'observation directe, associée à l'écoute attentive et exercée du musicologue.

L'analyse acoustique sera opérée ponctuellement sur des extraits choisis et utilisée pour mettre en évidence différents phénomènes considérés comme musicalement pertinents par le musicologue. Nous devons en déduire deux conséquences : d'une part, elle ne consistera pas en une analyse systématique du corpus, d'autre part, elle sera constamment utilisée selon des visées musicologiques et non acoustiques ou physiques. Cela implique l'impérative nécessité d'associer systématiquement l'écoute à la visualisation, qui pourrait, à elle seule, mettre en évidence des phénomènes acoustiquement réels, mais non signifiants musicalement car non perceptibles à l'oreille, altérant ainsi la pertinence des conclusions.

2.2.1.1 Partition musicale et représentation physique : regards croisés

Ces outils d'analyse acoustique nous permettent d'étudier la performance et l'interprétation, deux niveaux d'existence de l'œuvre pour lesquels l'utilisation de la partition musicale et de la notation traditionnelle se révèle inadaptée, car elle ne permet pas de transcrire avec suffisamment de précision toute la finesse et la complexité des phénomènes qui les animent.

L'inadaptation de la notation musicale « traditionnelle » à l'étude des éléments performanciers et interprétatifs découle de certaines de ses propriétés intrinsèques. Elle tient tout d'abord un rôle essentiellement prescriptif, donnant à l'interprète toutes les informations qui, associées à une connaissance patrimoniale des conventions du genre et à une maîtrise technique de son instrument, lui permettent d'exécuter une œuvre, mais se trouve moins bien adaptée à la fonction inverse, c'est-à-dire à la description d'une exécution déjà existante de l'œuvre, qui servirait de support à une analyse. Elle est, d'autre part, une notation symbolique, usant de différentes conventions graphiques. Le fait même d'être notation implique une subjectivité, le préalable d'une opération intellectuelle et mentale, d'une sélection des éléments considérés comme pertinents dans une culture et une tradition musicale donnée, au détriment des autres. Elle est ainsi particulièrement appropriée à transcrire des paramètres comme les hauteurs et les durées, codées respectivement par la position de la note sur la portée et la figure de note, mais inapte à décrire avec précision un timbre ou une intensité (sur la partition, seules des indications textuelles, de nuances ou d'expression, peuvent en donner une idée). La partition musicale est une schématisation du sonore, une simplification, qui s'inscrit dans la tradition de la musique savante occidentale, et permet de fournir une image abstraite et formelle de l'œuvre sur le plan structurel et compositionnel, conforme aux canons du genre.

Une autre de ses caractéristiques concerne sa nature essentiellement discrète : la partition musicale procède à une segmentation des différents paramètres musicaux selon des échelles de valeurs finies et hiérarchisables. Les durées sont représentées par un nombre déterminé de figures de notes (noire, blanche, ronde..., le point permettant d'obtenir des degrés intermédiaires), tandis que les hauteurs correspondent aux différents degrés chromatiques de la gamme occidentale (*do, do dièse, ré...*). La partition appréhende la musique comme une succession (mélodie) ou une superposition (harmonie) d'entités élémentaires et quantifiables : les notes. Même si les notations musicales contemporaines tentent d'élargir les possibilités de cette notation en introduisant de nouveaux codes graphiques, il reste délicat de représenter des variations rythmiques ou mélodiques fines, des intervalles inférieurs au demi-ton, ou des phénomènes continus (progression continue d'une hauteur de note à une autre...), pour lesquels la partition musicale semble naturellement inappropriée. C'est aussi pour cela qu'elle n'est pas adaptée à la notation du timbre, par nature non discrétisable et non hiérarchisable, et qui tient pourtant un rôle d'une importance croissante dans tous les genres musicaux depuis le XX^e siècle. Enfin, la partition musicale présente chaque paramètre indépendamment, chacun disposant d'un codage graphique spécifique, toute combinaison de hauteur et de durée étant virtuellement d'une égale faisabilité.

Les représentations physiques du son présentent, à de nombreux égards, des caractéristiques opposées aux précédentes. Elles tiennent un rôle exclusivement descriptif : s'il est réalisable, pour un acousticien, de tirer du graphique des investigations permettant de déterminer l'instrument qui joue ou d'en déduire un résultat sonore, ou encore pour un phonéticien de reconnaître, à partir d'un sonagramme, les phonèmes émis, il est impossible pour un instrumentiste ou un chanteur de réinterpréter une œuvre à partir de ces représentations. Leurs fonctions se limitent ainsi à la visualisation de données acoustiques analytiques, dont l'utilisation la plus fréquente se trouve dans le domaine du « traitement du signal » : application de traitements transformant le son et possibilité de contrôler visuellement leurs effets.

La représentation acoustique du son n'est ensuite pas « notation », mais « visualisation » d'une réalité physique : aucune sélection réfléchie ne prélude à sa conception, aucun tri n'est opéré. Tout événement sonore est ainsi représenté sur un pied d'égalité, quels que soient son origine volontaire ou involontaire, son caractère désirable ou indésirable, sa nature signifiante ou non, son éventuel potentiel musical... Plus neutre et objective que la partition, ne dépendant d'aucune culture musicale déterminée, elle n'est par conséquent qu'une simple « image » du son, sans valeur musicologique intrinsèque, car si, à l'écoute d'un enregistrement, l'oreille et le cerveau distinguent naturellement au sein du flux sonore les éléments musicaux, l'œil n'effectue pas naturellement le tri des éléments pertinents sur le sonagramme issu de ce même enregistrement. Les représentations acoustiques ne doivent donc jamais être livrées telles quelles, mais toujours annotées, commentées par le musicologue, qui leur donne un sens en mettant en évidence les phénomènes signifiants.

Là où la partition musicale est discrète et procède à une segmentation des différents paramètres musicaux, la représentation acoustique appréhende le son comme un *continuum*, une matière en évolution, opposant au paradigme de la note celui de la courbe. Elle permet d'évaluer des variations infimes de hauteur, de durée, d'intensité ou de timbre – ce qui se passe « entre les notes » – et d'observer des phénomènes évolutifs. Enfin, la représentation acoustique révèle les relations d'interdépendance entre les différents paramètres : à la manière d'une courbe avec une grandeur en abscisses et une autre en ordonnées, les différents graphiques présentent l'évolution d'un paramètre au moins en fonction d'un autre (il s'agit, le plus souvent, de l'évolution d'un paramètre en fonction du temps). Ils facilitent ainsi l'étude des combinatoires, les corrélats de paramètres, fondamentaux dans la description des processus interprétatifs et performanciers, comme nous le constaterons par la suite.

NOTATION TRADITIONNELLE	REPRESENTATION PHYSIQUE
Rôle essentiellement prescriptif	Rôle descriptif (impossible de réinterpréter une œuvre à partir de la visualisation)
Notation symbolique	Visualisation (réalité physique, pas de sens en elle-même sur le plan musicologique)
Subjective, fruit d'une analyse et d'une réflexion	Objective (jamais totalement toutefois, car un logiciel est toujours créé dans un but donné, il y a toujours un parti pris)
S'inscrit dans une tradition musicale (la musique savante occidentale)	Plus neutre, sans <i>a priori</i> esthétique
Notation essentiellement discrète	Appréhende le son comme un <i>continuum</i> sonore
Tous les paramètres sont isolés et indépendants	Interdépendance des différents paramètres : un seul graphique permet la visualisation de différents paramètres simultanément.

Tableau 6 : Récapitulation des caractéristiques comparées de la notation traditionnelle et de la représentation physique du son.

2.2.1.2 Quels paramètres analyser ?

Il s'agit de paramètres qui ne figurent pas sur la partition. Ils prennent en compte des éléments comme le timbre et des caractères interprétatifs généralement négligés par la musicologie traditionnelle, car difficiles à transcrire sur une partition. Par exemple, les variations rythmiques et mélodiques d'ordre agogique ont une précision qui dépasse celle de la notation traditionnelle, comme le met en évidence Béla Bartók. S'il préconisait, à son époque, l'enregistrement comme seul moyen de conserver une image fidèle et objective d'un chant populaire, sans le passer à travers le moule de la culture savante occidentale que constitue notre notation musicale – et qui naturellement mettrait en avant certains paramètres au détriment d'autres, pourtant peut-être plus significatifs dans la tradition concernée –, nous possédons aujourd'hui les outils pour dépasser le simple témoignage sonore et permettre une visualisation des enregistrements. Cette étape est primordiale, car, dans notre culture écrite, c'est souvent par la raison graphique et par la possibilité de représentation sur papier qu'un objet peut accéder au rang d'objet d'étude.

Les paramètres, caractères et corrélats de paramètres qu'il va être possible d'analyser sont les suivants : timbre de la voix, variantes rythmiques d'ordre agogique, variantes interprétatives et mélodiques, justesse de la voix, effets expressifs, tels le *glissando*, le *tremolo*, le *vibrato*, le *portamento*..., débit vocal, ralentissements et accélérations, anticipations et retards, dynamique, accentuation... Les principaux paramètres peuvent être répartis selon deux grandes catégories, empruntées à Charles Seeger : les fonctions tonales, qui impliquent les dimensions fréquentielles et d'intensité, et les fonctions rythmiques, qui impliquent la dimension temporelle.

	NOTATION MUSICALE	REPRESENTATION PHYSIQUE
FONCTIONS TONALES :		
<i>La hauteur</i>	Position de la note sur la portée	Fréquence en Hz
<i>La dynamique (intensité)</i>	Indications de nuances (<i>ff, f, p...</i>)	Intensité, amplitude. dB
<i>Le timbre</i>	Certaines indications d'expressivité, nom de l'instrument.	Enveloppe spectrale et enveloppe d'amplitude (formants, fréquences, intensités).
FONCTIONS RYTHMIQUES :		
<i>Tempo</i>	Indications métronomiques, indications de mesures.	Temps en seconde (durée) Position temporelle sur l'échelle des durées (s)
<i>Proportion</i>	Valeurs de note.	
<i>Accentuation</i>	Accents (<)	

Tableau 7 : Principaux paramètres et caractères analysables sur la partition, répartis en deux catégories selon la terminologie de Charles Seeger. Indices sur la partition musicale et sur la représentation physique du son permettant d'appréhender chacun de ces paramètres et unités de mesure.

Cependant, de nombreux écueils sont à éviter, et l'observation de certains paramètres est plus aisée que d'autres, pour lesquels l'étude exige de plus amples précautions. Ces restrictions seront précisées à l'issue de cette sous-partie, mais il est dès à présent indispensable d'évoquer une problématique spécifique : il est en effet primordial de ne pas se méprendre sur la nature réelle de l'objet observé, qui n'est pas l'interprétation, la performance décontextualisée, mais une image unique de cette interprétation, de cette performance, à travers un enregistrement. L'enregistrement, jamais neutre, interfère dans l'analyse, en intégrant ses propres paramètres : conditions de prise de son, matériel utilisé, état du support, éventuel travail du son en studio (application de différents effets et traitements, montages)... Notre objet d'étude est ainsi toujours un objet phonographique, comme le met en évidence Serge Lacasse²³⁹, et constitue une réalisation artistique finie et complexe, dans laquelle même le travail phonographique est orienté en fonction de critères esthétiques déterminés (choix de prises de son, travail en studio), même si dans notre corpus générique ces éléments sont moins fondamentaux que dans d'autres genres (*Rock*, *disco*) et dans l'ensemble des musiques anglo-saxonnes. Il ne s'agit donc pas de procéder à des investigations sur la voix d'un artiste dans l'absolu, ce qui s'apparenterait plus au travail d'un phoniatre et nécessiterait des mesures réalisées dans des conditions très particulières, mais d'étudier la voix telle qu'elle nous est livrée à travers la phonographie, comme objet esthétique, stylisé, mis en scène à tous les niveaux.

²³⁹ LACASSE, Serge, « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale ? », dans : ROY, Patrick, et LACASSE, Serge (éd.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec : Presses universitaires de Laval, 2006, p. 65-78.

2.2.1.3 Présentation des principaux types de représentations acoustiques

Si l'appréhension de paramètres comme le timbre n'est possible qu'à partir de certaines représentations, la majorité d'entre elles a pour trait commun d'être tributaire de la fonction du temps (le temps est représenté sur l'axe des abscisses), ce qui permet presque toujours de procéder à une évaluation très précise du déroulement temporel, de la durée des événements et de leurs successions dans le temps. Nous proposons un inventaire et une présentation des principaux types de représentations acoustiques du son, de leurs caractéristiques et des possibilités d'analyse qu'elles offrent.

Le sonagramme (ou spectrographe, spectrogramme) est sans doute la représentation la plus riche, par la multiplicité des phénomènes qu'elle permet d'observer, et la plus utile dans notre étude. Il s'agit d'une représentation du son sur le plan spectral, par l'évolution dans le temps de ses constituants. Elle est en trois dimensions : le temps (en secondes) figure en abscisses, la fréquence (en Hertz) en ordonnées, et l'intensité sonore (en dB) est codée par l'intensité de la couleur, la noirceur de la trace (plus elle est sombre, plus l'intensité est importante ; d'autres programmes utilisent des dégradés de couleurs).

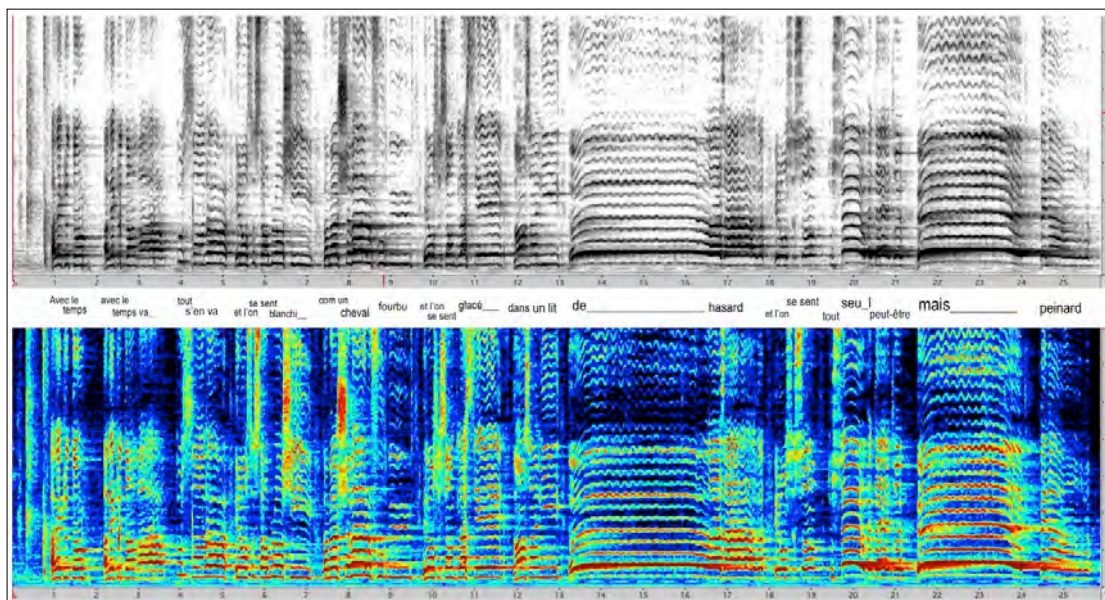
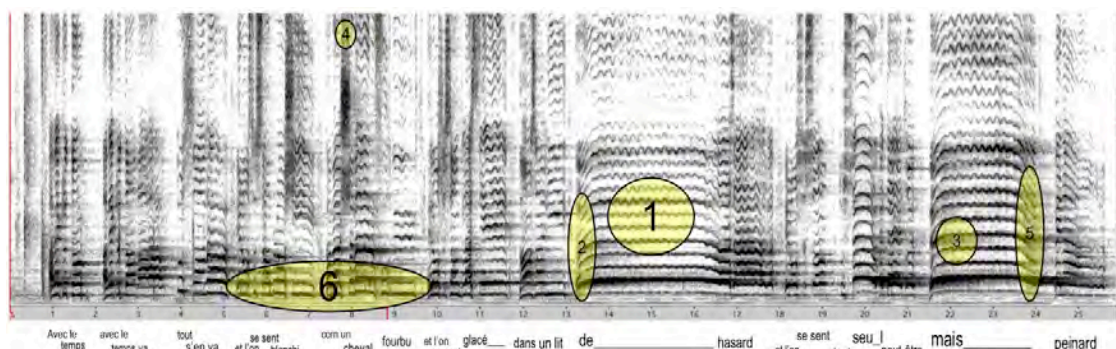


Figure 12 : Sonagramme calculé par FFT d'un extrait de voix d'homme chantée *a cappella* (interprétation d'*Avec le temps* par Léo Ferré), en niveaux de gris, puis en dégradé de couleurs allant du chaud (forte intensité) au froid. Superposition grossière du texte chanté. [son n° 001 sur le CD-Rom de l'annexe 5]

L'utilisation de couleurs sur le sonagramme, au-delà de l'aspect esthétique qui peut être recherché, par exemple pour la réalisation de partitions d'écoute en musiques électroacoustiques, n'apporte pas d'informations supplémentaires par rapport au dégradé de gris. Nous privilégierons donc l'utilisation de sonagrammes en niveaux de gris, moins chargés visuellement et qui permettent de surcroît un paramétrage plus facile et plus précis des contrastes d'affichage.

Le sonagramme est une ressource précieuse pour le musicologue, car, par sa pluridimensionnalité, il permet d'observer sur un même graphique de nombreux paramètres du son et donc d'appréhender les relations entre ces paramètres. Il fournit notamment une image du timbre par la visualisation des différentes composantes harmoniques du son et de la répartition de l'énergie au sein spectral. La durée de chaque événement, de chaque niveau de

segmentation – du phonème à la syllabe, au groupe de souffle et au vers – peut être mesurée avec une extrême précision. Voici, en jaune, quelques exemples de phénomènes couramment observables sur un sonagramme de voix chantée, calculé par FFT²⁴⁰ :



- 1) Effet de *vibrato* sur une note tenue. Il est aisé de mesurer avec précision l'amplitude et la fréquence du *vibrato*, ainsi que d'évaluer sa forme et sa régularité. Le mouvement de *vibrato* est plus facilement observable sur les harmoniques que sur la fréquence fondamentale, car son amplitude vibratoire est plus large (du fait de la multiplication de la fréquence). Il est donc plus facile d'étudier le *vibrato* sur un harmonique aigu, puis d'en déduire le mouvement de la fréquence fondamentale.
- 2) Attaque de la note sur un *glissando* ascendant, que l'on peut assimiler à un effet de *portamento*, très souvent rencontré dans la chanson. On remarque également le *glissando* descendant à la fin de la tenue et un autre sur la syllabe « mais » (numéro 5). Le chant populaire se distingue souvent du chant savant par une certaine instabilité des hauteurs de notes, qui évoque la versatilité intonative de la langue parlée.
- 3) Le grisé, visible sous les harmoniques, révèle la présence de partiels inharmoniques, de composantes « bruitées ». Elles proviennent d'un effet particulier de voix dans le souffle ou de dévoisement du son. Mais l'interprétation du phénomène est fondamentale, car il peut s'agir aussi d'un bruit parasite continu dû aux conditions de prise de son ou de la qualité du support, d'un effet de réverbération naturel (dans le cas d'un enregistrement de concert, par exemple) ou artificiel qui brouille le son.
- 4) La voix parlée ou chantée se caractérise acoustiquement par un spectre mixte, composé d'une alternance de parties harmoniques (les voyelles) et de parties bruitées (les consonnes). S'il n'est pas aisé de reconnaître tous les phonèmes à partir de la seule lecture du sonagramme, certains sont toutefois facilement identifiables, comme, par exemple, les [s] et les [ʃ], par leur spectre bruité et leur forte intensité dans l'aigu, autour de 5000 Hz.
- 5) On observe un *glissando* descendant à la fin d'une tenue (voir numéro 2).
- 6) Ce court extrait, agrandi sur la figure suivante, illustre parfaitement l'alternance de sons harmoniques et inharmoniques que l'on observe dans le langage, et donc dans le chant. Sur le sonagramme, les zones où l'on distingue nettement les harmoniques, parallèles et équidistantes, alternent avec des zones grisées, dans lesquelles il est impossible de les distinguer : elles traduisent essentiellement, ici, la distinction entre les phonèmes voyelles, sons naturellement voisés, issus de la vibration des cordes vocales et dont la hauteur est déterminée, et les consonnes, en partie non voisées, plus courtes et aux propriétés acoustiques complexes. Pour la voix, la notion de bruit est liée à celle de voisement : plus un son est voisé (plus la vibration des cordes vocales participe à la production du son, au détriment, en particulier, des bruits de frottement de l'air), plus il sera musical et harmonique. Au contraire, si le son n'est pas ou peu voisé, le timbre sera bruité et comportera un grand nombre de partiels inharmoniques.

²⁴⁰ *Fast Fourier Transform* (transformée de Fourier rapide).

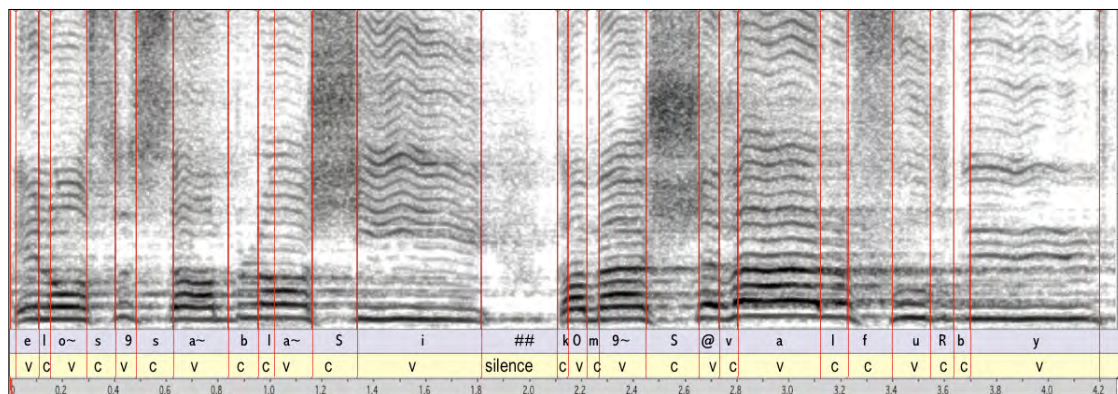


Figure 13 : Mise en évidence de l'alternance consonne/voyelle sur le sonagramme. Extrait d'une interprétation d'*Avec le temps* par Léo Ferré : « Et l'on se sent blanchi comme un cheval fourbu ». Notation des phonèmes avec les symboles XSAMPA. [CD 001]

Alors que, dans le chant savant, les consonnes sont souvent volontairement atténuées au profit des voyelles qui portent la mélodie, dans la chanson, l'interprète peut délibérément exploiter les propriétés acoustiques des phonèmes, en accentuant par exemple les consonnes fricatives par une tenue et les occlusives par une retenue, les mettant au service d'un effet expressif particulier (agressivité, souffrance, plainte...). On remarque par exemple ici que l'assonance en [s] et [ʃ] est particulièrement accentuée par un allongement temporel de ces deux phonèmes.

Un autre type de sonagramme, calculé par LPC, permet d'observer plus particulièrement l'enveloppe spectrale du son, c'est-à-dire la répartition de l'énergie au sein du spectre, qui joue un rôle essentiel dans la caractérisation du timbre et définit les formants.

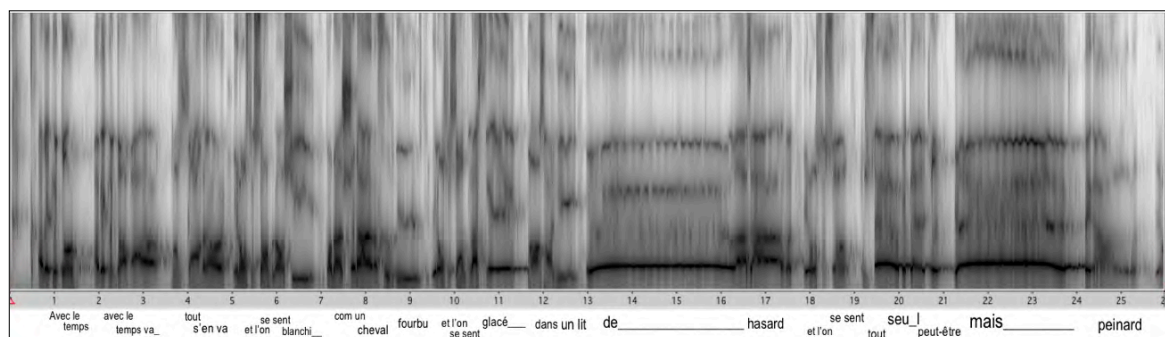


Figure 14 : Sonagramme LPC, mettant en évidence l'enveloppe spectrale et les formants sur un extrait d'une interprétation enregistrée d'*Avec le temps*, par Léo Ferré. [CD 001]

On distingue, dans la voix, les formants vocaliques, qui permettent d'identifier la voyelle, et les formants non vocaliques, qui, comme le « formant du chanteur », agissent sur le timbre.

Cette présentation des études sonographiques permet de mettre en évidence l'importance de la sélection des extraits étudiés, des paramétrages permettant d'affiner et d'optimiser la visualisation, de l'annotation du sonagramme, de sa lecture et de son interprétation.

La forme d'onde, deuxième type de représentation acoustique du son que nous abordons, est de loin la plus couramment rencontrée en informatique musicale en général, car réalisable à partir de n'importe quel éditeur audio. C'est une représentation de l'amplitude (en décibels) en fonction du temps (en secondes). Utilisée à différentes échelles, elle met en évidence plusieurs aspects : une échelle temporelle comprimée permet notamment de visualiser

l'enveloppe d'amplitude d'un son et d'observer, si les conditions l'autorisent, d'éventuelles accentuations dynamiques sur certaines syllabes du chant. Le temps en abscisse permet également une délimitation précise des différents événements temporels et une mesure de leurs durées. Dans l'exemple suivant, une forme d'onde annotée met en avant un effet de *rubato* expressif, avec une accélération du débit suivi d'un brusque ralentissement.

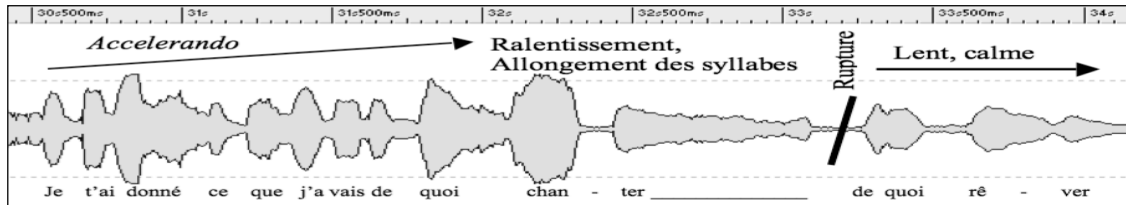


Figure 15 : Forme d'onde. Extrait d'une interprétation de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré. Mise en évidence des accentuations dynamiques et temporelles sur certaines syllabes, ainsi que de l'irrégularité rythmique. Superposition du texte et d'annotations. [CD 002]

Avec une échelle temporelle encore plus comprimée, le graphique suivant révèle la structure générale de toute une chanson, qui présente une forme strophique en *crescendo* sur chaque strophe :

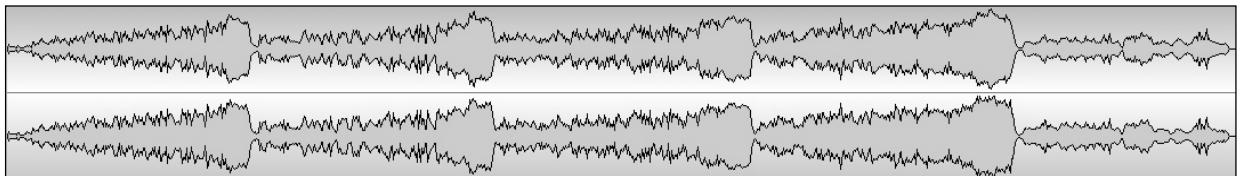


Figure 16 : Forme d'onde générale d'un enregistrement de la chanson *Je te donne* de Léo Ferré. [CD 003]

Ce type de représentation présente cependant des limites et, comme les autres, ne peut être exploité que dans certaines conditions. Si, par la visualisation de l'enveloppe d'amplitude, il permet notamment de caractériser une attaque et fournit ainsi des informations sur le timbre, celles-ci restent partielles, car la forme d'onde ne donne aucune indication sur la composition spectrale d'un son. Il est donc souvent utilisé associé à un sonagramme, avec lequel il exerce une complémentarité, en fournissant des informations sur l'amplitude globale du son, difficilement déductible du sonagramme, qui fournit quant à lui l'amplitude relative de chaque bande de fréquence au sein du spectre.

D'autre part, les conditions de prise de son et le travail du son en studio peuvent, comme pour le sonagramme, interférer dans le calcul de la forme d'onde et son résultat visuel. Heureusement, notre corpus est en grande partie exempt de la compression de dynamique, très utilisée dans les musiques pop contemporaines, qui atténue considérablement l'amplitude des variations de dynamique et ne permet pas l'observation de *crescendi* ou de *decrescendi*, même s'ils restent perceptibles à l'oreille. La pertinence de l'utilisation de cette représentation acoustique est donc particulièrement adaptée à la spécificité de notre corpus. D'autant plus que, ne distinguant pas différents sons au sein d'une polyphonie, la forme d'onde s'accommode particulièrement des caractéristiques de la chanson « à texte », dont l'accompagnement musical est souvent discret et confié à un nombre limité d'instruments (avec de multiples enregistrements accompagnés au piano ou à la guitare).

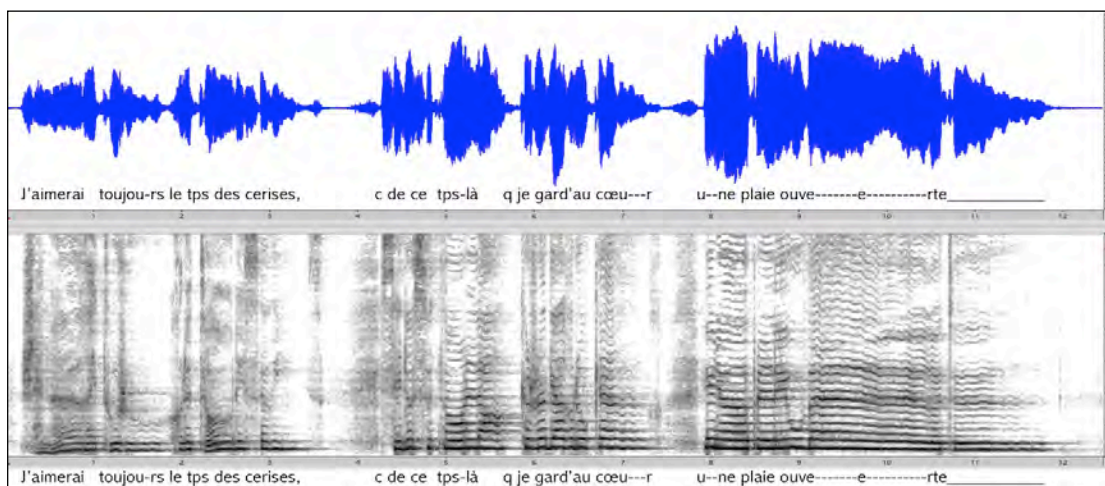


Figure 17 : Superposition d'une forme d'onde et d'un sonagramme. Extrait d'un enregistrement du *Temps des cerises*, chanté *a cappella* par Simone Cassimot : « J'aimerais toujours le temps des cerises / C'est de ce temps-là que je garde au cœur / Une plaie ouverte ». [CD 004]

Dans cet exemple, on observe aisément un *crescendo* sur la strophe, dont le point culminant se trouve sur la première syllabe du dernier vers (« une »), suivant aussi la progression vers l'aigu de la mélodie. Le sonagramme montre l'aspect peu voisé du premier vers, chanté dans le souffle (peu d'harmoniques et beaucoup de partiels), puis la progression, jusqu'au dernier vers, vers une voix puissante et projetée, beaucoup plus sonore et voisée (beaucoup d'harmoniques).

Si le sonagramme et la forme d'onde, par leur complémentarité, apportent à elles seules une multitude d'informations, nous allons tout de même évoquer d'autres courbes plus simples, en deux dimensions, qui peuvent apporter un supplément de précision : la courbe de fréquence fondamentale et la courbe d'énergie.

La courbe de fréquence fondamentale présente l'évolution de la fréquence fondamentale (en Hertz) en fonction du temps (en seconde). Elle se superpose ainsi, sur le sonagramme, à la trace la plus basse d'un son harmonique, mais permet une visualisation avec une précision beaucoup plus grande, indépendante des paramètres du sonagramme.

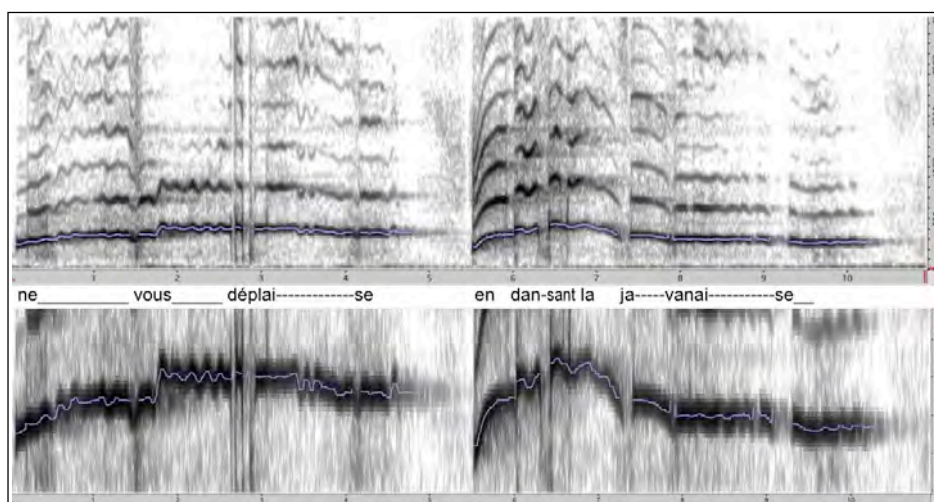


Figure 18 : La ligne bleue représente la courbe de la fréquence fondamentale, superposée au sonagramme. La partie inférieure de la figure est un *zoom* sur la fréquence fondamentale par étirement de l'axe des fréquences. Extrait d'un enregistrement de *La Javanaise*, chantée *a cappella* par Jane Birkin. [CD 005]

Sur l'exemple ci-dessus, la courbe de fréquence fondamentale révèle une forte instabilité de la ligne mélodique. Les notes sont attaquées largement en dessous (« ne », « en »...), sur un long *glissando* ascendant. Une fois la hauteur atteinte, elle n'est que très peu tenue, et, si elle est suivie d'une note plus grave, est presque immédiatement quittée pour un *glissando* descendant (« dépla^Aise », « la », « javan^Aise »...). Cet effet, proche d'une sorte de *portamento*, mais toutefois différent de ce que l'on trouve dans le chant savant, est souvent présent dans la chanson. Le *vibrato* est peu régulier et semble peu maîtrisé, mettant en évidence une certaine fragilité. Les deux vibrations qui apparaissent au milieu du [ε] de « dépla^Aise » donnent, par exemple, une impression de défaillance vocale. L'association de ces différentes caractéristiques est particulièrement représentative du style interprétatif de Jane Birkin.

Mais le calcul de la courbe de fréquence fondamentale se révèle souvent délicat. Tout d'abord, les voyelles étant des sons harmoniques qui possèdent une hauteur déterminée, repérable à l'oreille, contrairement aux consonnes, souvent inharmoniques ou aux caractéristiques spectrales plus complexes, ce sont elles qui, dans la parole, soutiennent l'intonation, ou, dans le chant, portent la mélodie. La courbe de fréquence fondamentale d'une voix parlée ou chantée ne concerne ainsi que les phonèmes voyelles. Il convient donc souvent (sauf si le programme s'en charge automatiquement), pour obtenir une courbe plus claire et signifiante, d'effacer manuellement les parties de la courbe correspondant aux consonnes. De plus, il est indispensable de procéder à un réglage minutieux des paramètres de l'analyse pour éviter au maximum les erreurs : il est notamment important de cerner manuellement un intervalle de fréquences à l'intérieur duquel la fréquence fondamentale évolue. Certains logiciels disposent d'un éditeur permettant d'optimiser et de corriger ce type de courbe.

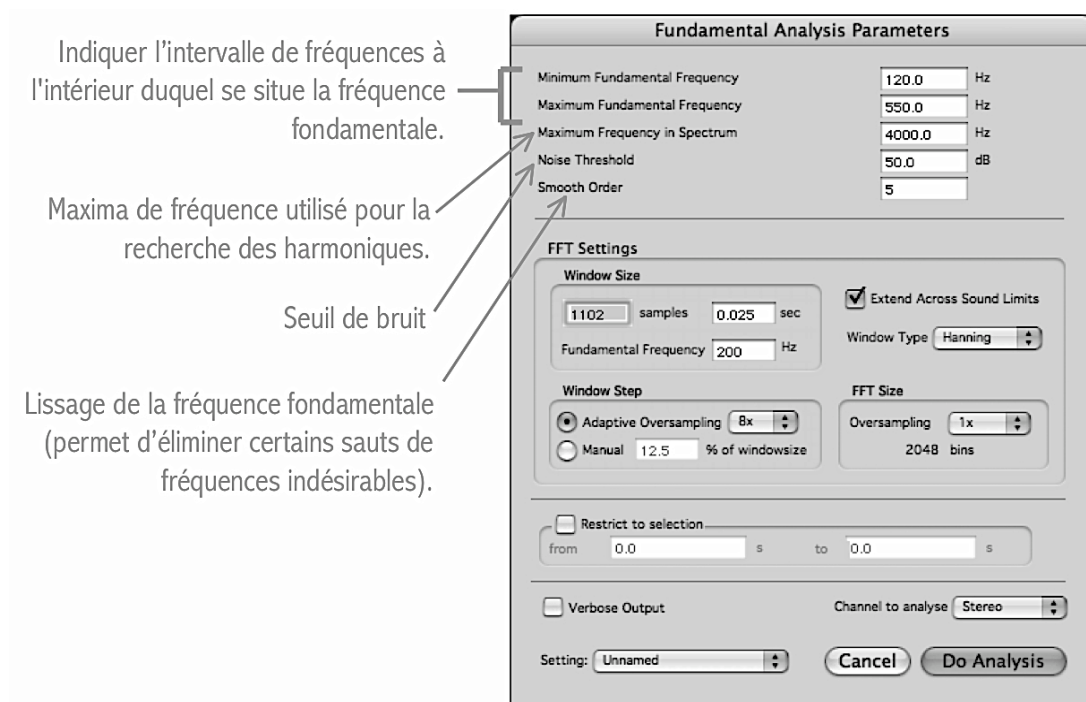


Figure 19 : Fenêtre de paramétrage de l'analyse de la fréquence fondamentale, dans le logiciel Audiosculpt (Ircam)

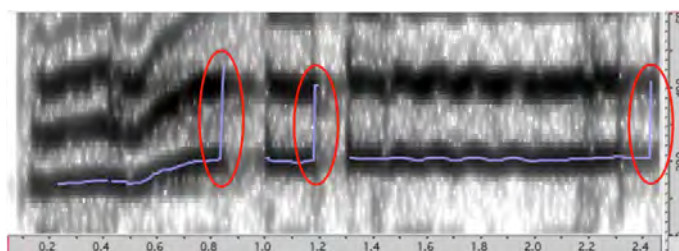


Figure 20 : Exemple d'erreur dans l'analyse de la fréquence fondamentale (en rouge).

L'image ci-dessus présente un exemple de cas courant d'erreur d'analyse liée à un mauvais paramétrage : la courbe saute alors au deuxième harmonique. Il convient enfin de préciser que le calcul de la courbe de fréquence fondamentale est optimale dans le cas d'une voix sans accompagnement ou avec un accompagnement discret, l'ordinateur distinguant difficilement les différentes voix d'une polyphonie. Dans les autres cas, le tracé de la courbe de fréquence fondamentale nécessite d'être effectué manuellement à partir du sonagramme.

La courbe d'énergie, qui présente l'amplitude en fonction du temps, est plus rare et n'est réalisable qu'avec un nombre limité de logiciels, parmi lesquels Diphone (Ircam). Elle permet d'observer, par exemple, une accentuation énergétique portant sur certaines syllabes du chant – cette accentuation étant souvent en corrélation avec un allongement de la syllabe, et parfois une montée vers l'aigu de l'intonation.

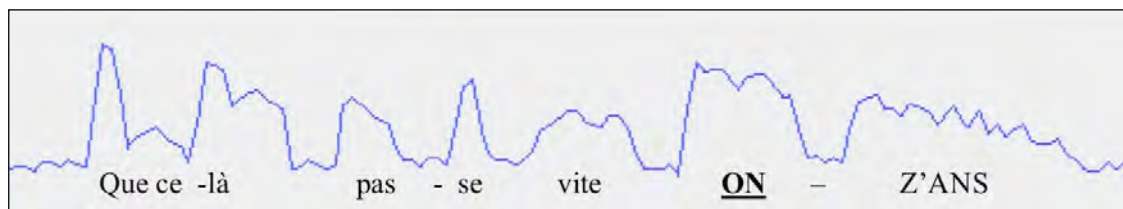


Figure 21 : Courbe d'énergie d'un extrait de *L'Affiche rouge*, chanté par Léo Ferré. Superposition du texte chanté. « Onze ans déjà, que cela passe vite onze ans ». [CD 006]

Sur l'exemple précédent, on observe l'accent expressif placé sur le [ɔ̃] de « onze », qui renforce le *pathos* (alors que l'accent tonique est normalement placé sur le [ɑ̃]). Mais il faut se méfier de certains sons, comme les plosives, qui créent une pression de l'air sur le micro qui peut apparaître comme un pic d'amplitude sur le graphique, altérant ainsi le résultat final.

Cette courte présentation de différents types de représentations acoustiques du son se limite aux représentations qui seront utilisées dans le cadre de cette thèse, et omet volontairement certains types de graphiques, pour lesquels nous n'avons pas trouvé d'application dans nos travaux : citons, par exemple, les représentations spectrales en trois dimensions, ou les graphiques multiples issus de la superposition de plusieurs graphiques (par exemple, la courbe d'amplitude des partiels). Ces types de représentations sont plus destinés à la création sonore et à la transformation du son qu'adaptés à l'analyse musicologique.

Le tableau suivant présente un récapitulatif des paramètres observables sur chaque type de graphique :

	Sonagramme	Forme d'onde	Courbe de fréquence fondamentale	Courbe d'énergie
Fonctions tonales :				
La hauteur	X		XX	
L'amplitude	X	XX		XX
Le timbre	XX			
Fonctions rythmiques :				
<i>Tempo</i>	XX	X	X	X
Proportion	XX	X	X	X
Accentuation	XX	XX	X	XX

Tableau 8 : Tableau récapitulatif des paramètres observables sur chacune des représentations graphiques et acoustiques du son abordées précédemment. Une double croix signifie que le type de représentation est particulièrement adapté à l'observation du paramètre spécifié. Une croix simple indique qu'un paramètre peut être en partie exploré par ce type d'analyse, mais qu'elle n'est pas la plus appropriée.

Contrairement à la partition traditionnelle, où tous les paramètres sont notés de manière indépendante, on observe qu'un unique graphique peut permettre la visualisation de différents paramètres simultanément. On peut ainsi étudier l'évolution relative des paramètres les uns par rapport aux autres, et les différentes relations combinatoires entre eux.

2.2.1.4 Manipuler le son pour mieux l'analyser...

Certains logiciels d'analyse spectrale associent aux possibilités d'analyse acoustique et de visualisation du son, des fonctionnalités avancées de filtrage et de transformation sonore. La manipulation du son, si elle n'est pas notre objectif initial, peut néanmoins nous permettre de vérifier certaines hypothèses et d'affiner notre écoute. Elle sera ainsi utilisée ponctuellement, toujours au service de notre problématique.

Le logiciel Audiosculpt, développé par l'IRCAM et que nous utilisons pour la réalisation des sonagrammes, a la spécificité de permettre des filtres fréquentiels à partir de la sélection de zones sur le sonagramme. Cette fonctionnalité offre la possibilité d'isoler, par exemple, certains harmoniques dans le spectre, et de les entendre indépendamment, ce qui facilite ensuite leur perception dans la voix, et permet de mieux repérer l'impact de certains formants sur le timbre (qui vont, par exemple, donner de l'ampleur au son, un effet nasillard, *etc.*). Le logiciel permet aussi d'isoler les composantes harmoniques ou bruitées d'un enregistrement sonore et donc de caractériser leur impact dans la spécificité d'un timbre.

2.2.1.5 Conclusion : d'une bonne utilisation des logiciels d'analyse acoustique et spectrale

Comme nous avons pu le constater dans les descriptions précédentes, l'outil d'analyse spectrale appliqué à l'étude de la voix et de l'interprétation vocale dans la chanson, s'il nécessite quelques précautions, présente une grande efficacité et de multiples avantages.

2.2.1.5.1 *Prise en compte des paramètres techniques*

En raison de l'influence de paramètres techniques liés notamment aux conditions de prise de son et aux propriétés du support, il n'est évidemment pas possible de tirer des mesures absolues des représentations graphiques en ce qui concerne l'intensité et certaines composantes du timbre, mais essentiellement d'effectuer des comparaisons relatives, sur différents extraits d'un même enregistrement, sur différents enregistrements d'un même chanteur ou de chanteurs divers.

Certaines caractéristiques du timbre peuvent être envisagées de manière plus précise, car elles dépendent moins de ces contingences : l'allongement des consonnes, par exemple, est un moyen de mettre en avant l'inharmonicité, le bruit dans la voix, et relève de mesures temporelles ; l'aspect plus ou moins voisé d'un énoncé (voix dans le souffle, murmure, ou timbre très guttural) peut également être évalué assez objectivement (en tenant compte du fait que nous n'évaluons pas la voix en elle-même, mais la voix telle qu'elle nous est livrée, stylisée, et éventuellement travaillée en studio).

Les conditions techniques peuvent, d'autre part, être elles-mêmes orientées selon des visées esthétiques précises : effet de « gros plan sonore », par exemple, créé par une grande proximité du micro lors de la prise de son. Dans ce cas, il est bien sûr intéressant de les étudier. Il faut donc distinguer les critères techniques volontairement choisis, qui tiennent une place dans le processus créatif, des critères techniques aléatoires, involontaires, imposés, ou subis, qui n'ont pas de rôle esthétique, donc d'intérêt musicologique.

2.2.1.5.2 *L'importance fondamentale de la lecture musicologique*

Un phénomène visible sur le graphique peut n'avoir aucune incidence sur le plan musical, voire être imperceptible à l'écoute, donc non signifiant sur le plan musicologique. Il ne faut pas perdre de vue le fait que le graphique ne se substitue pas à l'analyse, mais est un outil d'investigation qui ne doit pas être livré tel quel. Le graphique obtenu à l'aide de logiciels d'analyse spectrale n'est pas une notation : il s'agit d'une représentation physique du son, de la visualisation d'une réalité sonore, n'ayant pas de valeur musicologique intrinsèque. La sélection des éléments signifiants est donc fondamentale à la pertinence de l'utilisation des figures.

D'autre part, le graphique doit être commenté, enrichi et annoté. Il est intéressant, par exemple, dans le cas d'une voix chantée, de toujours superposer le texte. Il est également important d'effectuer avec précision le paramétrage de l'analyse, dont découle directement la qualité du résultat visuel, même si ce travail s'avère parfois compliqué et fastidieux.

2.2.1.5.3 *Contraintes et avantages de l'analyse spectrale*

L'analyse informatique présente un maximum d'efficacité pour l'analyse du découpage temporel, très important pour l'étude du phrasé et de l'interprétation vocale : on peut repérer avec précision les variations de *tempo*, anticipations et retards, durées de chaque syllabe. Ces mesures peuvent être effectuées de manière absolue. La fréquence fondamentale peut, elle aussi, être évaluée de manière absolue sur le sonagramme. Il est ainsi facile de repérer certains effets tels que le *glissando* et le *vibrato*, qui consistent en des variations temporelles de la fréquence fondamentale, et peuvent être étudiés avec précision. Les outils informatiques permettent aussi une étude précise (mais relative) des microstructures et macrostructures dynamiques par la forme d'onde et la courbe d'énergie. N'opérant aucun tri et donc aucune distinction entre les sons musicaux et non musicaux, ils offrent de plus l'avantage d'autoriser la prise en compte de sons *a priori* non musicaux (respirations, bruits de bouche, de salive...), dont le rôle est important dans notre corpus. L'analyse du timbre reste la plus délicate et nécessite une pratique assez approfondie de la lecture de la représentation, puisqu'elle est plus fine que ce que peut percevoir l'oreille humaine et doit donc s'accompagner d'une sélection des éléments perceptibles et signifiants.

En conclusion, l'analyse spectrale ne présente pas l'évidence que l'on pourrait supposer. Elle nécessite une réelle habitude de pratique pour progresser dans la lecture et les paramétrages des graphiques et distinguer de plus en plus finement les phénomènes pertinents et l'origine sonore des éléments visualisés ; ce qui est tout à fait indispensable si l'on ne travaille pas sur un corpus expérimental, mais sur des enregistrements existants, comme c'est notre cas. L'étude de la voix dans les enregistrements de chansons où l'accompagnement est très fourni nécessite, par exemple, une assez longue pratique de lecture, mais il est bien évident que la prééminence vocale sur l'accompagnement dans le genre de la chanson « à texte » favorise l'utilisation de ces outils informatiques.

D'autre part, si la perception est le résultat d'une corrélation de paramètres, l'analyse informatique permet de décomposer ces éléments, d'analyser avec précision de quoi est faite la globalité du son, de comprendre l'origine de ce que l'on perçoit à l'oreille. La visualisation d'une trace sonore permet d'échapper à l'aspect fugace de l'enregistrement et à la temporalité imposée par l'écoute, et offre la possibilité de gros plans, de changements d'échelle, de visions simultanées. Lors du retour à l'écoute, elle favorise une perception minutieuse et raisonnée. Si les aspects non perceptibles à l'écoute ne concernent pas le musicologue, notre but est de pousser jusqu'au possible l'étude et la compréhension de ce qui s'entend. Mais, comme nous l'avons déjà vu, nous devons accepter une part d'irréductibilité contenue dans la nature de notre objet.

Enfin, cette possibilité d'appréhender le son dans ses composantes infimes et multiples doit impérativement s'associer à l'étude de leur combinatoires, de leurs influences réciproques, de leur « tissage », pour reprendre l'image d'Edgar Morin, car nous devons rester conscient du paradoxe selon lequel le tout « est à la fois plus, moins, autre, que la somme des parties²⁴¹ » qui le constituent.

²⁴¹ MORIN, Edgar, *La Méthode*, tome 1, Paris : Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115.

2.2.2 *Outils de linguistique informatique et d'analyse automatique de corpus oraux appliqués à l'analyse de l'interprétation chantée*

Nous traiterons, dans cette deuxième sous-partie, de l'application à notre champ d'étude d'un autre type de programme informatique issu du domaine du Traitement Automatique de la Parole et plus particulièrement dédié au traitement de corpus oraux enregistrés. Utilisés notamment dans les recherches interdisciplinaires en linguistique informatique, ces outils ont pour objectif de tirer des données statistiques sur la prosodie de la parole à partir de l'analyse d'un large corpus, données utilisées ensuite, par exemple, pour la réalisation de voix de synthèse réalistes et expressives. Les programmes présentés ci-dessous sont développés par des chercheurs de l'équipe Analyse-Synthèse de IRCAM dans l'optique de l'analyse de marqueurs d'expressivité et de phénomènes prosodiques dans la voix parlée : l'adaptation de ces outils à l'analyse de la voix chantée présente certaines difficultés, que nous évoquerons dans les paragraphes suivants. Il s'agit de programmes spécialisés utilisés en interne par l'équipe et non distribués commercialement : nous remercions vivement leurs auteurs d'avoir bien voulu nous en donner l'accès et nous initier à leur fonctionnement.

2.2.2.1 IrcamAlign

Le programme IrcamAlign²⁴² permet de procéder à la phonétisation du texte (traduction du texte en une suite de phonèmes potentiels), puis à l'alignement de ces phonèmes avec le son. Il réalise ainsi une segmentation des signaux de paroles en phones²⁴³, par l'utilisation d'une modélisation HMM (*Hidden Markov Models*, modèle de Markov caché²⁴⁴). Différents niveaux de segmentation sont alors créés : phonème, syllabe, mot, phrase (groupe de souffle). Chaque segment créé est alors associé à une annotation (étiquette le décrivant textuellement). IrcamAlign est développé par Pierre Lanchantin, de l'équipe Analyse-Synthèse, et fonctionne sous Linux, en lignes de commande à partir du terminal.

2.2.2.1.1 *Première étape : Reconnaissance de la suite de phonèmes réalisée*

Pour réaliser l'alignement et la segmentation avec IrcamAlign, il faut tout d'abord deux fichiers en entrée : un fichier son et un fichier texte contenant le texte parlé (ou chanté). Pour un bon fonctionnement, la durée du fichier sonore ne doit pas excéder dix minutes pour un énoncé parlé. Pour notre corpus préenregistré de chansons, il est nécessaire de sectionner le fichier sonore en plus petites subdivisions, pour limiter les erreurs lors de l'alignement : par exemple, un fichier sonore tous les vers ou tous les deux vers, selon la qualité de

²⁴² LANCHANTIN, Pierre, MORRIS, A.C., et RODET, Xavier, « IrcamAlign, système de segmentation de signaux de parole », dans : *IRCAM research and technology seminars*. IRCAM, 2007. Diaporama (27 diapositives).

²⁴³ Un *phone* correspond à un son en phonétique. Il s'agit d'un son d'une langue, caractérisé par ses propriétés linguistiques et acoustiques. Il équivaut souvent à un *phonème*, plus petite unité discrète ou distinctive que l'on puisse isoler par segmentation dans la chaîne parlée, et est représenté par un caractère phonétique.

²⁴⁴ Il s'agit d'un modèle statistique utilisant un processus markovien de paramètres inconnus.

l'enregistrement. Le module *liaphon* permet, dans un premier temps, de procéder à la phonétisation et à l'analyse morphosyntaxique²⁴⁵ du texte.

Exemple de texte entré :

Quand nous chanterons le temps des cerises, et gai rossignol et merle moqueur seront tous en fête...

Le résultat de la transcription de chaque mot de la phrase précédente en une suite de phonèmes, en utilisant les symboles phonétiques LIA (code développé par Frédéric Béchet dans le cadre du programme de phonétisation text-to-phone Liaphon²⁴⁶) se présente de la manière suivante :

```

## <s> [ZTRM->EXCEPTION]
kkan quand [COSUB]
nnou nous [PPER1P]
chantt(?:ee|eu|oe)?rron chanterons [VIP]
ll(?:ee|eu|oe)? le [DETMS]
ttan temps [NMS]
dd(?:ei|ai) des [PREPDES]
ss(?:ee|eu|oe)?rriizz cerises [NFP]
ei et [COCO]
ggai gai [AMS]
rr(?:oo|au)ssiinny(?:oo|au)ll rossignol [NMS]
ei et [COCO]
mmaïrrll(?:ee|eu|oe)? merle [NMS]
mm(?:oo|au)kkoerr moqueur [AMS]
ss(?:ee|eu|oe)?rron seront [VE3P]
ttouss tous [AINDMP]
an en [PREP]
ffaïtt fête [NFS] [VPFOR.]
## </s> [ZTRM->EXCEPTION]

```

Figure 22 : La transcription en phonèmes utilise dans un premier temps la notation phonétique LIA (elle sera traduite après en X-Sampa). Quand plusieurs prononciations sont possibles, les différentes solutions apparaissent entre parenthèses. Les lettres entre crochets représentent la fonction grammaticale du mot (étiquetage LIA). [CD 007]

À partir du texte, plusieurs variantes de prononciations sont envisagées. Par exemple, le mot « chanterons » peut être prononcé de différentes façons, qui vont induire des différences dans la suite de phonèmes : Sa~t@Ro~ / Sa~t2Ro~ / Sa~t9Ro~ / Sa~tRo~ (en notation XSampa). Pierre Lanchantin précise :

« Dans le cas où le texte est disponible, la loi de processus est celle d'une chaîne de Markov dont la topologie est un graphe de prononciations multiples construit à partir de la phonétisation du texte. De nombreuses options sont disponibles pour la création de ce graphe. Il est ainsi possible d'autoriser l'omission ou la répétition de mots, l'insertion de pauses courtes ou de sons paraverbaux comme les respirations ou les bruits de bouche pour lesquels des modèles spécifiques ont été appris²⁴⁷ ».

Les différentes possibilités apparaissent entre parenthèses sur la figure précédente. Ce sera ensuite l'analyse acoustique du son qui permettra de trancher.

²⁴⁵ VEAUX, Christophe, LANCHANTIN, Pierre, OBIN, Nicolas, et BLOIT, Julien, « Exploitation d'enregistrements et de corpus de parole », dans : *IRCAM, Journée prospective*, 2008. Diaporama.

²⁴⁶ BÉCHET, Frédéric, « Liaphon : un système complet de phonétisation de textes », dans : *Traitement Automatique des Langues*. Vol. 42, n° 1, 2001, p. 47-68.

²⁴⁷ <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/lanchantin/index.php/Main/Home> (visité le 5/2/2010) : *Site Web personnel de Pierre Lanchantin*. Pierre Lanchantin, équipe Analyse-Synthèse, Ircam.

La structure syntaxique et grammaticale de la phrase est également déduite du texte. Elle fait l'objet des notations entre crochets à la fin de chaque ligne sur la figure précédente, en utilisant le code international LIA : Z'TRA (marque de début et de fin de phrase), COSUB (conjonction de subordination), PPER1P (pronom personnel première personne du pluriel), V1P (verbe première personne du pluriel)...

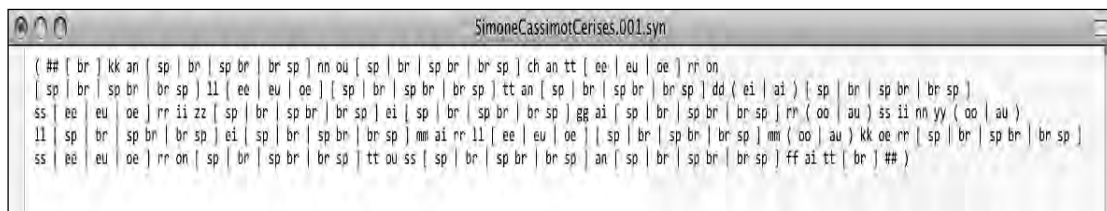


Figure 23 : phonétisation du texte, avec la position virtuelle des pauses. [CD 007]

La figure précédente représente une phonétisation du texte, avec la position des éventuelles pauses. Les symboles « ## » représentent les pauses de début et de fin, « BR » les inspirations sonores, et « SP » les silences. Sur cette figure, on observe ainsi que les éventuelles pauses peuvent être un silence, une inspiration, un silence suivi d'une inspiration, ou encore une inspiration suivie d'un silence. Toutes les possibilités sont ainsi envisagées, pour les pauses et les phonèmes, autant de critères distinctifs que nous avons intégrés dans l'analyse de l'interprétation.

2.2.2.1.2 *Seconde étape - Alignement : repérer les marques de début et de fin des phonèmes*

Dans cette seconde étape, la chaîne de phonèmes va être recherchée dans le son, grâce à une analyse acoustique (mfcc : Mel-Frequency Cepstral Coefficients). Les symboles phonétiques utilisés sont à présent ceux mis au point par l'Ircam dans le cadre du projet VIVOS, à partir d'une adaptation du jeu de caractères X-SAMPA²⁴⁸. Un marqueur est placé au début et à la fin de chaque phonème, créant différents segments, chacun d'eux étant décrit par une « étiquette » (ou « label ») – il s'agit d'informations discrètes, qui caractérisent un segment du son, et s'opposent à une deuxième famille de données issues des analyses, les informations continues (courbes).

²⁴⁸ La liste des symboles figure en annexe.

```

SimoneCassimotCerises.001 labPhonXSAMPA
|0.000000 0.045000 ###
0.045000 0.140000 k
0.140000 0.405000 a~
0.405000 0.575616 n
0.575616 0.815000 u
0.815000 1.000000 s
1.000000 1.240000 a~
1.240000 1.310000 t
1.310000 1.410000 ʒ
1.410000 1.455000 R
1.455000 2.165000 o~
2.165000 2.215000 l
2.215000 2.425000 c
2.425000 2.495000 t
2.495000 2.980000 a~
2.980000 3.015000 d
3.015000 3.120000 e
3.120000 3.305000 s
3.305000 3.424592 z
3.424592 3.460163 R
3.460163 3.980000 i
3.980000 4.1554304 z
4.1554304 4.195000 ##
4.195000 4.580000 "
4.580000 4.720000 e

```

Figure 24 : Fichier d'alignement des phonèmes sur le fichier son (avec le temps de début et le temps de fin pour chaque phonème). Le « ° » correspond à une prise d'air et le « ## » à une courte pause. [CD 007]

D'autres segmentations sont effectuées, en syllabes, en mots et en « phrases » (c'est-à-dire en groupes de souffle) :

```

SimoneCassimotCerises.001 labPhrase
0.000000 0.045000 <s>
0.045000 0.815000 quand nous
0.815000 4.1554304 chanterons le temps des cerises
4.1554304 4.580000 /break
4.580000 11.4379436 et gai rossignol et merle moqueur seront tous en fête
11.4379436 13.030000 2

SimoneCassimotCerises.001 labPhraseXSAMPA
|0.000000 0.045000 ###
0.045000 0.815000 k a~ n u
0.815000 4.1554304 S a~ t ʒ R o~ l ɛ t a~ d e s ʒ R i z
4.1554304 4.580000 ## "
4.580000 11.4379436 e g E R o s i n j o l i e m e n l i ʒ m o k ʒ R s r o~ t u s a~ f e t
11.4379436 13.030000 2

```

Figure 25 : Segmentation en phrases. Étiquettes en mots puis en notation phonétique X-Sampa. [CD 007]

```

SimoneCassimotCerises.001 labWordXSAMPA
|0.000000 0.045000 ###
0.045000 0.405000 k a~
0.405000 0.815000 n u
0.815000 2.165000 S a~ t ʒ R o~
2.165000 2.425000 l ɛ
2.425000 2.980000 t a~
2.980000 3.120000 d e
3.120000 4.1554304 s ʒ R i z
4.1554304 4.580000 ## "
4.580000 4.720000 e
4.720000 5.145000 g E
5.145000 6.2412302 R o s i n j o l
6.2412302 6.3447117 e
6.3447117 6.8912236 m E R l
6.8912236 7.9745459 m o k ʒ R
7.9745459 8.4272776 ## "
8.4272776 9.1419470 s R o~
9.1419470 9.4782620 t u s
9.4782620 9.7596024 a~
9.7596024 11.4379436 f e t
11.4379436 13.030000 2

SimoneCassimotCerises.001 labWord
0.000000 0.045000 <s>
0.045000 0.405000 quand
0.405000 0.815000 nous
0.815000 2.165000 chanterons
2.165000 2.425000 le
2.425000 2.980000 temps
2.980000 3.120000 des
3.120000 4.1554304 cerises
4.1554304 4.580000 c
4.580000 4.720000 et
4.720000 5.145000 gai
5.145000 6.2412302 rossignol
6.2412302 6.3447117 et
6.3447117 6.8912236 merle
6.8912236 7.9745459 moqueur
7.9745459 8.4272776 /break
8.4272776 9.1419470 seront
9.1419470 9.4782620 tous
9.4782620 9.7596024 en
9.7596024 11.4379436 fête
11.4379436 13.030000 2

```

Figure 26 : Segmentation en mots. [CD 007]

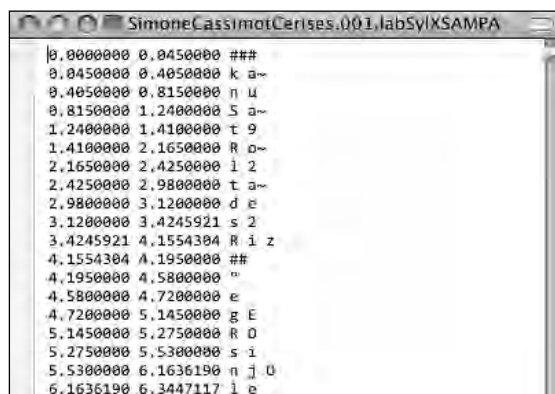


Figure 27 : Segmentation en syllabes (extrait). [CD 007]

2.2.2.1.3 Visualisation de l'alignement dans WaveSurfer

Le logiciel WaveSurfer (Sjölander et Beskow, 2000) permet une visualisation synchronisée du son et des différents segments étiquetés :



Figure 28 : Visualisation des différents niveaux de segmentation dans WaveSurfer.

* Les étiquettes du champ 8 correspondent à la description structurelle de la syllabe : N pour Nucleus (noyau syllabique : la voyelle), O pour Onset (la consonne qui précède la voyelle), C pour Coda (la consonne qui suit la voyelle). [CD 007]

WaveSurfer permet d'écouter séparément chaque segment et de procéder à une correction manuelle de l'alignement : cette étape minutieuse reste, pour notre corpus, généralement indispensable.

Nous exploitons, dans cette thèse, l'alignement des phonèmes sur le son ainsi que les différents degrés de segmentation, chacun ayant un rôle signifiant dans l'interprétation :

même le plus petit niveau, le phonème (segmentation 6 de la figure ci-dessus), qui n'a pas d'équivalent dans la notation musicale, peut jouer un rôle important, tout autant que la structure syllabique et la composition des syllabes (numéros 8 et 9).

2.2.2.2 IrcamCorpusTools

Il s'agit d'une plateforme pour l'analyse et le traitement de corpus de parole²⁴⁹, développée et utilisée par le groupe Analyse-Synthèse de l'Ircam (Christophe Veaux, Grégory Beller, Gilles Degottex, Nicolas Obin, Pierre Lanchantin et Xavier Rodet), dans le cadre d'applications liées au Traitement Automatique de la Parole (TAP) – notamment l'annotation prosodique de corpus de parole, qui intéresse à la fois la linguistique et les recherches en reconnaissance et synthèse de voix parlée. Elle s'utilise en lignes de commande à partir de l'environnement de programmation Matlab, sous Linux. Après la création d'un « corpus » et l'importation des fichiers sonores et textuels, ICT permet d'effectuer différents types d'analyses sur ce corpus, donnant lieu à deux types de données : des annotations (transcriptions textuelles) et des analyses temporelles (courbes). Il est ensuite possible d'effectuer des requêtes sur ces données numériques et symboliques et d'en faire un traitement statistique dans Matlab.

L'usage de ce programme se révélant très riche mais d'une grande complexité – en particulier parce qu'originellement dédié à la voix parlée plutôt qu'à la voix chantée et nécessitant un corpus enregistré important et sans accompagnement instrumental afin d'être exploité de manière optimale et de livrer des conclusions statistiques pertinentes –, nous en réservons l'utilisation pour une étape postérieure à la thèse et nous présenterons de manière détaillée ses potentialités et les importantes perspectives qu'il peut ouvrir pour la musicologie en annexe de cette thèse.

²⁴⁹ VEAUX, Christophe, BELLER, Grégory, et RODET, Xavier, « IrcamCorpusTools : an Extensible Platform for Spoken Corpora Exploitation », dans : ELRA (éd.), *Proceedings of the Sixth International Language Resources and Evaluation (LREC'08)*, mai 2008.

2.3 Conclusion du chapitre

Notre parcours méthodologique se fonde donc, suivant les préconisations d'Edgar Morin, sur les articulations entre des domaines souvent dissociés par la spécialisation scientifique. Il s'agit d'opérer un éclairage multiple sur notre objet d'étude pour en faire apparaître toutes les facettes, pour en accuser les reliefs, en mettre en avant toute la complexité et la diversité. L'interférence des réseaux interdisciplinaires est indispensable à cette élucidation.

Toutefois, cette approche ne peut se faire que dans la précision analytique, sous peine de susciter l'approximation et de se confronter à l'écueil de la confusion. Chaque optique disciplinaire doit être intégrée, avec son propre degré de complexité, sans opérer une schématisation abusive et réductrice sous prétexte d'adaptation à nos objectifs. Le but est, selon la formule d'Edgar Morin, « d'associer sans identifier ou réduire²⁵⁰ » et donc d'observer au plus près les phénomènes en respectant leurs spécificités et les tensions internes qu'ils recèlent.

Mais le risque est alors de procéder à l'accumulation d'analyses de phénomènes ponctuels, de brouiller la lisibilité et de compromettre la perception des lignes générales. La prise de recul de la vision musicologique permet, par sa perspective surplombante, l'interprétation, l'unification et la saisie signifiante des phénomènes disjoints par l'analyse.

Notre progression sera donc soumise au double impératif de l'exigence de la finesse de l'analyse disjonctive et de l'insertion dans des problématiques enchâssantes.

²⁵⁰ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 23.

Chapitre 3. Terminologie et choix lexicaux : dire la voix

Sommaire

3.1	Considérations préliminaires : le vocabulaire de la presse spécialisée	123
3.2	Présentation des projets Wiki-Vocalise et VocaPop	129
3.2.1	Wiki-Vocalise : vocabulaire scientifique et métaphorique de la voix, avec hiérarchisation et représentation graphique des liens de proxémie.	129
3.2.2	VocaPop : vers un vocabulaire commun pour décrire la voix dans les musiques populaires contemporaines, associé à des exemples sonores.	135
3.3	Une hiérarchisation des éléments : dimensions, paramètres et méta-paramètres	137
3.3.1	Des dimensions aux paramètres et aux profils de variation	139
3.3.2	Méta-paramètres ou phénomènes combinatoires	148
3.4	Attributs et caractères : les mots pour décrire la micro-structure interprétative	163
3.4.1	Les attributs	164
3.4.2	Les caractères	186
3.5	Conclusion du chapitre	189

Résumé du chapitre

Dès l'introduction, nous avons soulevé la problématique du lexique de caractérisation de la voix et de l'interprétation : à la fois pléthorique par l'accumulation de termes métaphoriques et prédicatifs dénoncés par Roland Barthes, polysémique selon les disciplines qui en font usage, lacunaire pour définir les spécificités associées à notre corpus générique. L'approximation sémantique induisant la confusion analytique, ce chapitre sera donc consacré à la fixation de la terminologie que nous utiliserons.

En préliminaire, nous aborderons le vocabulaire de vulgarisation employé dans la presse dédiée à la chanson populaire, mettant en évidence à la fois sa variété et ses limites. Puis nous présenterons deux projets de recherche lexicale que nous avons développés sur Internet, conscient de l'enjeu fondamental de la terminologie dans notre objet d'étude. Wiki-Vocalise ambitionne d'inventorier le vocabulaire courant ou spécialisé, métaphorique ou scientifique, qui préside à la caractérisation de la voix et de ses usages, avec comme principe directeur l'aspect collaboratif et évolutif, l'interdisciplinarité et la mutualisation des savoirs. Chaque article présente certes définitions, réflexions et perspectives, citations discursives ou sonores, mais aussi renvois et graphiques hyperboliques intégrant des liens hiérarchiques, synonymiques ou proxémiques. Vocapop est un projet plus ciblé, sur le lexique de la description de l'interprétation vocale dans la chanson populaire, associé à des exemples sonores.

Après ces préliminaires, nous établirons le lexique qui sera le nôtre en procédant par sélection, par définition et par hiérarchisation des éléments. Il ne s'agit pas en effet d'opérer par simple juxtaposition ou inventaire, mais d'introduire des notions de classification indispensables à la clarification. Des protoparamètres appartenant au matériau sonore dans sa réalité acoustique (trois dimensions : fréquence, temps, intensité), nous aborderons leur exploitation dans les paramètres interprétatifs et les profils de variation, avant de déboucher sur les métaparamètres qui intègrent des combinaisons de paramètres et relèvent d'un lien hyperonymique avec ces derniers : le timbre, le rythme et le phrasé.

Ces grandes catégories lexicales inclusives ayant été définies, nous nous attacherons ensuite aux éléments inclus, hyponymiques : les attributs tout d'abord, c'est-à-dire effets et qualités identifiables : *vibrato*, *tremolo*, *portamento*, modalités et types d'énonciation vocales (donnant lieu à un tableau des lexiques croisés de la voix chantée et de la voix parlée et des correspondances qui s'établissent entre eux), prononciation et articulation, utilisation spécifique des registres, raucité, souffle, nasalité... Enfin des caractères, phénomènes perceptifs liés à la paralinguistique et à la perception du *pathos* et de l'*ethos*.

La question de la terminologie, le choix et la définition d'un vocabulaire, représentent une étape fondamentale dans toute étude de la voix, et en particulier dans une recherche à ancrage multidisciplinaire. En effet, il n'existe pas toujours de consensus concernant les mots pour décrire la voix. Nous observons :

- d'une part, l'emploi d'un vocabulaire courant et imagé, métaphorique, à la signification souvent vague et subjective, et qui ne désigne pas toujours la même réalité selon celui qui l'emploie (voix blanche, voix sombre, voix flûtée...);
- d'autre part, des lexiques spécialisés, employés par différentes disciplines (vocabulaire du phoniatre, du professeur de chant, de l'acousticien, du linguiste...), qui ne sont pas toujours unanimement établis. S'ils font l'objet d'une utilisation généralisée, leur définition peut présenter des divergences d'une discipline à l'autre, voire d'un chercheur à l'autre (prosodie, timbre...). Si leur usage se cantonne à un cercle plus restreint (un champ disciplinaire), il est possible que des termes différents soient employés dans d'autres disciplines, pour désigner un phénomène analogue.

Nous remarquons également que, dans le seul champ musical, chaque genre possède un vocabulaire spécifique, de richesse inégale, pour désigner les techniques et effets vocaux qu'il utilise. Si le chant savant occidental possède un vaste lexique, car il fait l'objet de nombreux traités et s'inscrit dans une culture de l'écrit, et si les techniques de chant extra-européennes ont été largement étudiées et décrites par les folkloristes et les ethnomusicologues, la chanson populaire et le *Rock* – du fait de leur appartenance à une tradition orale qui se transmet par l'exemple et la pratique, souvent sans passer par la théorisation, et du désintérêt historique des musicologues pour leur étude jusqu'à une période récente – n'ont été que peu verbalisés et se distinguent à la fois par la pauvreté du vocabulaire spécialisé dédié à leur description et par la profusion d'un vocabulaire métaphorique et imagé utilisé par la critique musicale.

Il sera donc ici question d'une part de fédérer les mots de ces lexiques multidisciplinaires, d'en établir une sélection en fonction de leur pertinence par rapport au genre que nous étudions, pour obtenir finalement un nombre limité de termes dont nous préciserons la définition. Il s'agit d'autre part de les catégoriser et d'opérer une hiérarchisation, à la lumière des lectures d'ouvrages de référence issus de différentes disciplines. En effet, comme le souligne Gaston Bachelard, étudier n'est pas ajouter du lexique, mais le hiérarchiser :

« Un des plus clairs symptômes de la séduction substantialiste, c'est l'accumulation des adjectifs sur un même substantif : les qualités tiennent à la substance par un lien si direct qu'on peut les juxtaposer sans trop se soucier de leurs relations mutuelles. Il y a là un empirisme tranquille qui est bien éloigné de susciter des expériences. Il s'affine à bon compte en multipliant les synonymes [...]. Moins une idée est précise et plus on trouve de mots pour l'exprimer. Au fond, le progrès de la pensée scientifique revient à *diminuer* le nombre des adjectifs qui conviennent à un substantif et non point à l'augmenter. On pense scientifiquement des attributs en les hiérarchisant et non en les juxtaposant²⁵¹ ».

Ainsi, paradoxalement, l'abondance d'expressions et métaphores autour de la voix dénote une difficulté à la décrire précisément, car ces termes ne sont pas toujours suffisamment définis et l'on note couramment la juxtaposition d'adjectifs aux significations non pas complémentaires – le sens serait alors précisé par l'intersection entre leurs significations

²⁵¹ BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*. [1^e éd. : 1938]. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, p. 135.

respectives, apportant différents éclairages sans se contredire mutuellement –, mais proches de la synonymie, et dont l'accumulation, au lieu d'affiner la description, noie le sens en l'élargissant. La richesse lexicale peut même engendrer des équivoques et des antinomies, et être une entrave à la pertinence sémantique et à l'intelligibilité.

3.1 Considérations préliminaires : le vocabulaire de la presse spécialisée

L'étude du vocabulaire employé par la presse de grande diffusion pour rendre compte d'une voix dans une critique de disque ou de spectacle illustre la diversité et la grande hétérogénéité du vocabulaire courant pour décrire la voix et révèle parfois son ambiguïté et sa plurivocité. Catherine Rudent, dans son étude analytique des discours sur la musique dans la presse française²⁵², met en avant l'importance et la signifiante du choix des termes employés et, dans un article consacré à l'étude de la voix dans la chanson, dénonce la difficulté que présente la démarche du critique dans le choix des mots et la volonté d'exprimer de la façon la plus exacte et la plus explicite les sensations ressenties à l'écoute :

« Dans la description que cette presse fait de la chanson, où elle s'attache, entre autres, à décrire la voix, elle livre des indices sur l'écoute du journaliste. Bien plus, s'adressant à ses lecteurs, le journaliste fait une hypothèse sur la façon dont ceux-ci entendraient la même chanson et la même voix : il importe en effet, pour l'efficacité de son texte, qu'il soit compris, c'est-à-dire que les procédés descriptifs qu'il emploie soient bien reçus dans le sens où il les a énoncés²⁵³ ».

Pour mettre en évidence le lexique utilisé dans ce délicat exercice, nous avons effectué un rapide recensement du vocabulaire de la description de la voix dans l'hebdomadaire culturel *Télérama*. Nous avons pour cela privilégié les critiques musicales de disques ou de concerts (tous genres confondus). Cet inventaire a été réalisé à partir d'une recherche des occurrences du mot « voix » sur le site Internet de *Télérama*²⁵⁴, puis d'une analyse des résultats obtenus. Cette démarche n'a aucune ambition statistique ni d'exhaustivité : l'objectif est de recueillir un échantillon de la diversité du vocabulaire employé par la presse spécialisée et d'en déduire un certain nombre de catégories lexicales et sémantiques. Une synthèse du vocabulaire recueilli et une tentative de classement aboutissent au schéma de la figure suivante.

L'immense majorité des termes s'attache à décrire le timbre, la couleur vocale (le mot « timbre » est d'ailleurs largement présent dans les articles, souvent suivi d'adjectifs et employé comme une alternative au mot « voix »). Nous remarquons de nombreuses métaphores synesthésiques : olfactives, gustatives (sucré, acidulé, suave...), thermiques (chaud, froid), mais surtout visuelles (blanche, claire, sombre...) et tactiles. Ces dernières, dominantes, évoquent une matière (feutrée, de velours...), la propriété d'un matériau (fragile, cassante, légère...), un état (cassé, brisé, éraflures, écorchée...), ou plus explicitement une sensation au toucher, qui exprime de manière imagée l'effet sur l'auditeur (coupante comme un diamant, égratigne les oreilles, râpeuse, rugueuse...).

²⁵² RUDENT, Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française. L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Thèse de doctorat de musicologie, sous la direction de Danièle Pistone. Université Sorbonne Paris IV, 2000.

²⁵³ RUDENT, Catherine, « L'étude de la voix dans la chanson française : de la description à l'interprétation analytique ». Dans : Christian MARCADET (dir.), *Séminaire interdisciplinaire Chanson*. Paris : Université de Paris-Sorbonne, coll. « Observatoire musical français », 2000, p. 91.

²⁵⁴ Site Internet *Télérama.fr*. En ligne : <http://www.telerama.fr/> (visité le 4 avril 2009).

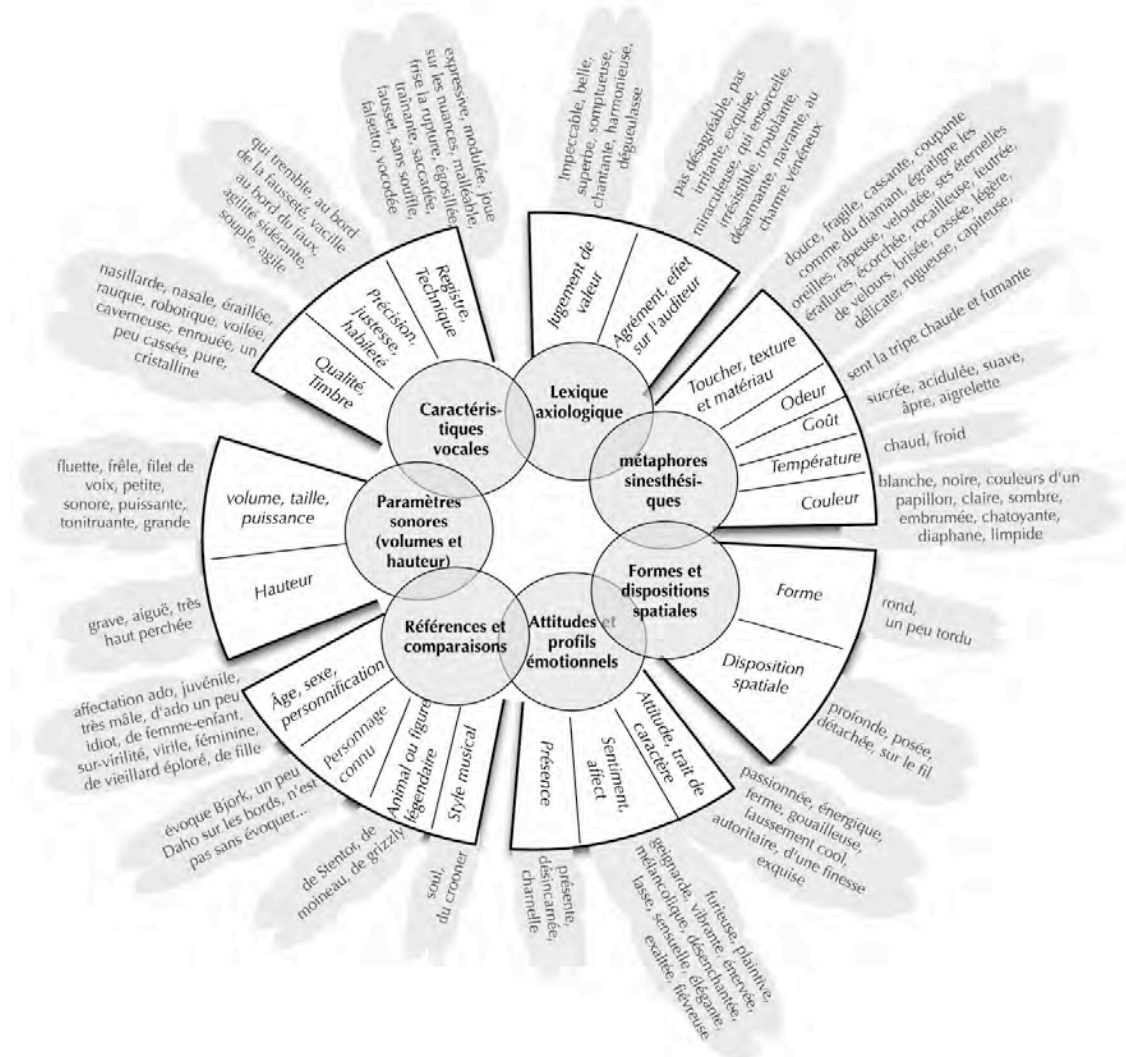


Figure 29 : Classement des termes recueillis pour décrire la voix dans les critiques du site Web du magazine *Télérama*. Le graphisme est librement inspiré de Maëva Garnier et al.²⁵⁵.

Pour un certain nombre de termes et d'expressions, l'utilisation appliquée à la voix, même si elle est à l'origine métaphorique, est d'un usage si courant que la signification est mentionnée dans le dictionnaire généraliste et donc la métaphore totalement lexicalisée : on observe alors une relative fixation du sens, qui devient plus consensuel. Citons par exemple l'emploi des adjectifs « aigre » et « aigrelette » – qui caractérisent initialement une sensation gustative – pour qualifier une voix « produisant une impression piquante, désagréable sur l'ouïe²⁵⁶ » ou « perçant, désagréable, en parlant des sons et de la voix²⁵⁷ ». Les définitions mentionnées, si elles donnent une idée globale de la sensation ressentie, restent toutefois énigmatiques et subjectives, remplaçant la métaphore gustative par une métaphore tactile

²⁵⁵ GARNIER, Maëva, HENRICH, Nathalie, DUBOIS, Danièle, CASTELLENGO, Michèle, POITEVINEAU, Jacques, et SOTIROPOULOS, David, « Étude de la qualité vocale dans le chant lyrique », dans : *Scolia*, n° 20. 2005. p. 151-169.

²⁵⁶ « Aigre », dans : PETITJEAN, Etienne (éd.), *Portail lexical*. Laboratoire ATILF, Centre National de ressources Textuelles et Lexicales, 2009. En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/aigre> (visité le 3 avril 2009).

²⁵⁷ « Aigre », dans : LITTRÉ, Émile, *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*. Édition établie et mise à jour sous la direction de Claude Blum. Vol. 1. Paris : Le Figaro, 2007, p. 292.

(« piquante ») et un jugement axiologique (« désagréable ») : nous sommes loin de l'objectivité nécessaire à une description scientifique.

D'autre part, cette fixation du sens reste toute relative et les termes peuvent être parfois employés avec une amplitude de champ lexical qui exclut toute précision. L'adjectif « blanc » est, par exemple, ambigu. Si les dictionnaires généralistes actuels définissent une voix « blanche » comme une voix « sans timbre²⁵⁸ », les dictionnaires spécialisés du XIX^e siècle, traitant de la médecine ou de l'acoustique et évoquant la « voix blanche » dans le chant savant, sont plus prolixes et en donnent un sens assez différent. L'ouvrage *Acoustique biologique* de Jules Gavarret et l'*Encyclographie des sciences médicales* de Florent Cunier assimilent tous deux la voix blanche à un registre vocal, caractérisé par un timbre spécifique, et le distinguent de la voix « sombrée » :

« Sous la dénomination de voix blanche, voix sombre ou sombrée, voix mixte, on désigne des modes d'émission du son qui permettent au chanteur de faire varier l'éclat et le timbre de la voix, sans altérer le ton des sons rendus [...]. [Ils] ne sont, en réalité, que des timbres particuliers dont le mélange, habilement combiné, contribue, pour une forte part, à l'agrément, à la richesse, à la puissance du chant²⁵⁹. »

L'*Encyclographie des sciences médicales* confirme et précise cette définition en distinguant :

« [...] voix sombrée, [et] voix de poitrine et de fausset que [MM. Diday et Pétrequin] appellent, avec les artistes, voix ordinaire, ou voix blanche [...]. Le sombrero imprime au chant plus d'énergie, mais il lui ôte de son agilité ; la voix blanche a moins de force, mais elle reprend l'avantage dès que la vivacité devient indispensable. La première a quelque chose de lent et de plus solennel ; la seconde ouvre plus de facilité dans son mode, plus de délicatesse dans ses formes. Le son dans celle-là est plus plein, mais voilé ; dans celle-ci il est éclatant, mais un peu maigre. L'une transporte et maîtrise par sa puissance ; l'autre séduit et captive par sa flexibilité²⁶⁰. »

L'expression « voix blanche » semblait alors désigner la voix de fausset, ce que nous confirment Jacqueline et Bernard Ott dans *La Pédagogie du chant classique*²⁶¹. Une voix « au timbre clair²⁶² », qui s'oppose donc à la voix « sombre » ; distinction qui perdure aujourd'hui, avec une connotation plus péjorative, dans le domaine du chant savant. Selon les définitions actuelles, la voix blanche lyrique serait :

« Une voix manquant d'harmoniques graves. Une voix de faible impédance. Une voix généralement émise avec une registration trop légère et une ouverture de la bouche en largeur, la cavité buccale étant plus ouverte devant que derrière²⁶³. »

D'autres ouvrages abondent dans le sens de la métaphore picturale d'une voix « décolorée », donc « détimbrée », engendrée par une trop grande ouverture de la bouche en largeur.

²⁵⁸ « Blanc », dans : PETITJEAN, Etienne (éd.), *Portail lexical, op. cit.* et « Voix » dans LITTRÉ, Émile (éd.), *Le Littré, op. cit.*, t. 20, p. 623 : « Voix blanche, se dit de certaines voix de ténor, claires, ouvertes, mais manquant de timbre et de mordant ».

²⁵⁹ GAVARRET, Jules, *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la phonation et de l'audition*. Paris : Masson, 1877, p. 360-361. En ligne : <http://www.archive.org/details/acoustiquebiolog00gavauoft> (visité le 1er juillet 2010).

²⁶⁰ CUNIER, Florent (éd.), *Encyclographie des sciences médicales*. Série 4, tome 12. Bruxelles : Société encyclographique des sciences médicales, 1842, p. 52-53. En ligne : <http://books.google.fr/> (visité le 1er juillet 2010).

²⁶¹ OTT, Jacqueline et OTT, Bernard, *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 56.

²⁶² GOUGET, Émile, *L'argot musical : curiosités anecdotiques et philologiques*, 1892, Paris : Librairie Fischbacher, p. 409. En ligne : <http://www.archive.org/details/largotmusicalcu00gouggoog> (visité le 1er juillet 2010).

²⁶³ ZURCHER, Alain, *Glossaire de l'Atelier du chanteur*. En ligne : <http://chanteur.net/glossair.htm> (visité le 1er juillet 2010).

Loin des techniques du chant lyrique, on observe, dans le langage courant, des significations moins précises de la voix blanche, mais qui désignent toujours, par extension, une voix peu sonore, détimbrée. Le site Internet *Wikitionary* la définit comme une « voix étranglée, privée de sa sonorité par la frayeur, ou peu assurée²⁶⁴ ». Cette connotation psychologique est confirmée par certains ouvrages²⁶⁵, et son usage actuel, attesté par les discussions observées sur plusieurs forums Internet²⁶⁶, se trouve souvent associé à l'idée d'une faible intensité et d'une voix figée, paradoxalement dépourvue d'expression.

Une rapide évaluation des chanteurs qui font l'objet de cette dénotation fait encore émerger des nuances sémantiques différentes. Selon Catherine Rudent, dans la presse dédiée, « l'expression *voix blanche* permet de caractériser de façon pertinente et objective le timbre chanté d'une Jane Birkin ou d'une Mylène Farmer²⁶⁷ ». Mais d'autres exemples, trouvés dans la presse, l'associent à d'autres chanteuses : Zazie, Vanessa Paradis... L'expression peut alors désigner de manière générale la voix d'un chanteur, ou, le plus souvent, une utilisation particulière et ponctuelle de sa voix, au cours d'une chanson. Il ne s'agit visiblement pas, dans ces exemples, d'une voix figée par la peur, mais d'une voix de faible intensité, souvent féminine, détimbrée car émise avec beaucoup d'air, mais le terme, nous le constatons, est associé à des timbres de chanteuses très différents !

L'expression peut s'appliquer aussi, ponctuellement, à certains effets vocaux de chanteurs du courant *Pop Rock* : Ricky Nelson, Paul Simon, Kurt Cobain, Oliver Sim... Elle désigne alors une voix chantée sans effet (*toneless voice*). Nous trouvons encore un emploi différent, par exemple, pour qualifier la voix d'Eminem²⁶⁸. L'adjectif « blanc » a ici une connotation ethnique : la « voix blanche » utiliserait une technique vocale propre aux blancs, en opposition aux voix « noires », reprenant ainsi la distinction entre *White Music* et *Black Music*, qui fait encore débat dans le courant des *Popular Music Studies* anglo-saxonnes²⁶⁹. L'amplitude lexicale de cet adjectif atteste la mouvance sémantique de ce vocabulaire métaphorique dont le glissement de l'usage spécialisé à l'utilisation populaire s'accompagne d'une dispersion sémique qui va jusqu'aux limites de l'antinomie.

On observe aussi couramment des caractérisations par métaphores, des plus hasardeuses aux plus lexicalisées, comme des comparaisons avec des animaux (« voix de moineau », « voix de grizzly »...), des figures historiques ou légendaires (« voix de Stentor »...), ou des rapports d'analogie en référence à des styles musicaux figurant un modèle interprétatif et vocal particulier (voix *soul*, voix de *crooner*...) et des rapprochements avec d'autres chanteurs connus érigés comme paradigmes (évoque Bjork, un peu Daho sur les bords...). Les personnifications et références à un sexe (virile, féminine...) ou une catégorie d'âge (ado, vieillard...) sont nombreuses.

²⁶⁴ « Voix blanche », dans *Wikitionary*. En ligne : http://fr.wiktionary.org/wiki/voix_blanche (visité le 1^{er} juillet 2010).

²⁶⁵ « Sous l'effet des émotions, elles se doublent toujours de variations d'intensité : la voix métallique de la colère ne se conçoit pas dans la nuance *piano*, la voix blanche de la peur ne peut être donnée dans le *forte* ». DUMAS, Georges, *Nouveau Traité de Psychologie*. Tome II, Paris : Alcan, 1933, p. 341-342.

²⁶⁶ Forum Internet de *Word Reference*. En ligne : <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=794500> (visité le 1^{er} juillet 2010).

²⁶⁷ RUDENT, Catherine, « L'étude de la voix dans la chanson française : de la description à l'interprétation analytique ». Dans : MARCADET, Christian (éd.), *Séminaire interdisciplinaire Chanson*. Paris : Université de Paris-Sorbonne, coll. « Observatoire musical français », 2000, p. 86.

²⁶⁸ <http://www.booksmag.fr/magazine/g/eminem-la-voix-blanche-du-ghetto-2.html> (visité le 1^{er} juillet 2010).

²⁶⁹ TAGG, Philip, « Lettre ouverte à propos des musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" ». dans : *Copyright Volume*, n°7, 2008, p. 171-175.

En plus de ce vocabulaire imagé, nous trouvons une série de termes plus précis, relevant de la perception de certaines caractéristiques acoustiques de la voix, au sens plus explicite et souvent empruntés au domaine musical. Notons par exemple l'utilisation d'adjectifs spécifiquement vocaux pour décrire le timbre (nasillard, nasal, éraillé, rauque...), d'expressions informant sur la justesse (qui tremble, au bord du faux...) ou la hauteur (grave, aiguë), les registres (fausset...), le type d'émission (saccadé, sans souffle...), ou encore la maîtrise de la voix (modulée, joue sur les nuances, souple, agile...). Nous passons ici de la caractérisation de la voix par l'émotion perçue à une recherche des effets induisant cette perception et donc à un premier degré d'objectivation.

Cette grande variété de termes et d'expressions de natures diverses, explorant conjointement l'imaginaire poétique, les impressions subjectives et la réalité concrète, possèdent d'ailleurs, au-delà des ambiguïtés mises en évidence, un indéniable pouvoir évocateur :

« Sa *voix* puissamment désincarnée, comme un chant s'élevant d'outre-tombe, ensorcelle littéralement » ; « sa *voix* de brasier balance avec une régularité presque métronomique entre la rage et l'apaisement » ; « sa *voix* expressive, modulée, tantôt plaintive, tantôt passionnée, se charge de nous guider » ; « la *voix* d'Arno, pénétrante et écorchée » ; « la *voix* vibrante de Léo Ferré » ; « la *voix* fragile d'Alain Chamfort » ; « la *voix* brisée de Barbara » ; « une *voix* impeccable, gorgée de mélancolie » ; « sa *voix* suave et rocailleuse » ; « sa petite *voix* tranquille » ; « *voix* agile et profonde » ; « *voix* sensuelle et sucrée » ; « *voix* traînante, geignarde à ses heures » ; « cette *voix*, souvent lancée en fausset, désarmante » ; « cette *voix* douce et profonde, feutrée et puissante » ; « sa douce *voix* grave un peu nasale des brumes océanes » ; « sa *voix* enrouée, fiévreuse et nasale s'élance » ; « une *voix* de jeune homme las, détaché, un peu Daho sur les bords » ; « sa *voix* puissante, sur-virile, mais d'une émotion infinie » ; « la *voix* aussi troublante que séduisante » ; « une *voix* légère mais charnelle, délicate et sensuelle » ; « une *voix* presque tremblante, ouverte à toutes les émotions » ; « la *voix*, voilée au timbre si particulier, rauque mais chatoyant, rugueux mais capiteux » ; « sa *voix* claire et acidulée, qui jamais ne hausse le ton ni ne cherche à s'imposer » ; « La *voix*, puissante et fragile, vibrante et sur le fil » ; « leurs *voix* nasales, limpides, parlées autant que chantées » ; « Petite *voix* cassante, aiguë, féminité devant » ; « Leurs *voix* âpres, faites pour traverser les montagnes »²⁷⁰...

Nous retrouvons l'accumulation adjectivale mise en cause par Roland Barthes, trop subjective pour une étude rigoureuse de la voix et de l'interprétation vocale. Mais l'intérêt de cette terminologie et de sa richesse linguistique ne doit pas nous échapper et nous a amené parallèlement à cette thèse à initier un travail d'inventaire et de recherche sémantique à travers le projet *Wiki-Vocalise* que nous présenterons ultérieurement.

Deux orientations de ce lexique de vulgarisation retiennent particulièrement notre attention : celle des « attitudes et profils émotionnels » et celles des « caractérisations vocales » et des « paramètres sonores ». Elles sont en effet communes à la critique musicale et à la recherche scientifique. La première suppose des caractéristiques prosodiques et timbrales stéréotypées et universelles, révélatrices d'états psycho-affectifs spécifiques, implicitement connus du lecteur, constantes analysées par Ivan Fónagy ou, plus récemment, Gregory Beller, et sur lesquelles nous reviendrons. Ces catégorisations, tout en préservant une marge de liberté et d'indétermination, sont pertinentes à un double niveau : l'interprétation générale d'un chanteur et l'*ethos* qu'elle véhicule (véhémence, agressivité, désenchantement...), l'expression ponctuelle d'un affect induit par le contexte particulier d'une chanson (plainte, ironie...). Elles se présentent alors souvent sous forme alternative ou antinomique dans notre relevé (tantôt... tantôt..., mais...).

²⁷⁰ Sélection de citations sur la voix, tirées du site de *Télérama.fr*. Il s'agit d'une petite partie des citations utilisées pour la réalisation du tableau de la figure 29. Source : <http://telerama.fr> (visité le 5 avril 2010).

Quant à l'évocation des caractéristiques de la voix et des paramètres sonores, ils sont évidemment au cœur de notre recherche, même s'ils demandent à être précisés : du niveau le plus simple (grave, aigu...) aux notations plus complexes sur le timbre (rauque, nasal, voilé...).

En conclusion sur ce lexique de vulgarisation, nous voudrions établir une brève comparaison avec celui qui a été analysé par Maëva Garnier²⁷¹ lors de tests perceptifs réalisés avec des professionnels du chant savant, pour décrire la voix lyrique. Nous notons de même une double orientation : d'une part, une terminologie et des expressions utilisées dans la critique de presse (métaphores, jugements axiologiques, comparaisons avec des voix connues) et, d'autre part, un vocabulaire spécialisé quant à la description du timbre et de la technique vocale, emprunté au lexique du chant savant (timbré, ouvert, couvert, antérieur, postérieur, poitriné, brillant...). Preuve supplémentaire de la complémentarité indissociable entre l'objectif et le subjectif dans la caractérisation de la voix.

²⁷¹ GARNIER, Maëva, *Approche de la qualité vocale dans le chant lyrique : perception, verbalisation et corrélats acoustiques*. Mémoire de DEA ATIAM. Université Paris X / IRCAM, 2003.

3.2 Présentation des projets Wiki-Vocalise et VocaPop

Avant la démarche de spécification du vocabulaire que nous allons mener, qui impliquera une sélection tenant compte au plus près des particularités du répertoire étudié et des besoins de cette thèse, nous souhaitons présenter les deux sites que nous avons réalisés sur Internet, Wiki-Vocalise et VocaPop, qui proposent une vaste constellation de termes ayant vocation à s'étoffer au fil du temps. La question du vocabulaire étant fédératrice, nous avons mis en place, au cours du doctorat, ces deux plateformes informatiques visant une réflexion collaborative autour de l'élaboration d'une terminologie précise pour décrire la voix et, à terme, une mise en commun de données issues de différents domaines disciplinaires.

3.2.1 *Wiki-Vocalise : vocabulaire scientifique et métaphorique de la voix, avec hiérarchisation et représentation graphique des liens de proxémie.*

Le projet Wiki-Vocalise, « vocabulaire scientifique et métaphorique de la voix », a pour vocation de regrouper en un même lieu virtuel la multiplicité des mots utilisés pour évoquer la voix ou la décrire – du vocabulaire courant, métaphorique et imagé, aux vocabulaires spécialisés –, englobant ses différents angles d'approche, ses différentes incarnations et les nombreux domaines disciplinaires qui l'étudient, afin de constituer une ressource inédite autour de la voix, à visée exhaustive, accessible en ligne et enrichie en permanence par des contributeurs d'horizons divers, grâce à l'utilisation des technologies du Web collaboratif. Son objectif est d'établir des ponts entre différents vocabulaires disciplinaires et classes terminologiques et de mettre en relation ces mots à l'aide de réseaux de renvois, de regroupements sémantiques et de représentations graphiques intuitives. Il implique donc comme principes directeurs l'aspect collaboratif et évolutif, l'accessibilité, l'interdisciplinarité et la mutualisation des savoirs.

Les possibilités des requêtes et l'emploi de renvois et de graphiques sémantiques visent ainsi à faciliter le passage d'une discipline à l'autre, en orientant l'utilisateur vers d'autres mots, parfois de champs disciplinaires distincts, mais entretenant des relations avec le mot recherché (proximité de la notion, relation de synonymie ou d'antonymie, rapport hiérarchique...), favorisant les rapprochements entre notions voisines habituellement utilisées dans des contextes différents. Un autre but est d'élargir quand il est possible la portée des termes désignant par exemple des effets vocaux, des techniques de chant ou des règles de déclamation, en cherchant des correspondances éventuelles dans des traditions musicales ou des domaines artistiques autres que ceux auxquels ils se rattachent habituellement. Ce vocabulaire est donc conçu comme une confluence, un point de jonction entre les domaines et les disciplines ayant trait à la voix, mettant en évidence la porosité des frontières séparant,

par exemple, théâtre, chant et déclamation, et d'exalter l'unité de l'objet voix, malgré l'extrême diversité des formes qu'il revêt.

3.2.1.1 Mise en œuvre et aspect technique

La mise en œuvre technique de Vocalise doit répondre à plusieurs exigences : les outils utilisés doivent d'une part être adaptés à une structure adoptant le paradigme du vocabulaire – liste de termes classés par ordre alphabétique – et faciliter les aspects collaboratifs et évolutifs. Ils doivent en outre permettre différentes organisations logiques et hiérarchiques des termes sous forme de thésaurus, et placer chacun d'eux au sein d'un réseau de liens qui les relie, à partir de relations qu'ils entretiennent à différents points de vue. Nous avons donc choisi comme outils la complémentarité de deux programmes informatiques libres, dont la combinaison répond particulièrement à ces attentes :

- La structure générale du site est réalisée avec le logiciel MediaWiki²⁷², connu notamment à travers le site Wikipedia pour lequel il a été conçu, et distribué sous licence GNU General Public License (GPL). Mediawiki est un moteur de wiki pour le Web et un système de gestion de contenus. Il utilise une base de données MySQL associée au PHP pour l'affichage des pages. Le système Wiki permet aux utilisateurs enregistrés de modifier les pages existantes ou d'en créer de nouvelles et MediaWiki permet, entre autres, une structuration de type encyclopédique, une organisation des termes en catégories, une gestion des utilisateurs, la mémorisation des différentes versions successives d'une page et des espaces de discussion entre contributeurs.
- Le logiciel Hypergraph²⁷³ permet la réalisation de représentations graphiques complexes et dynamiques des relations entre les mots sous la forme d'un arbre hyperbolique au sein duquel l'utilisateur peut naviguer. C'est un logiciel Open Source écrit en Java, qui se présente sous la forme d'une petite application JavaScript (java applet) que l'on peut afficher dans une page HTML. Les données des graphiques sont contenues dans un fichier XML que l'utilisateur doit éditer. Ce logiciel est particulièrement bien adapté à notre projet car, contrairement à la majorité des autres logiciels de *mind mapping* (comme FreeMind), chaque nœud peut posséder plusieurs entrées et plusieurs sorties, permettant un résultat plus complexe.

Le site Internet de Wiki-Vocalise a ainsi été mis en place en janvier 2008 et utilisé dans un premier temps dans le cadre du cours « Voix et Technologies » de deuxième année de licence de musicologie, enseignement optionnel dont j'ai la charge. Il est accessible à l'adresse suivante : <http://celinechabotcanet.free.fr/wiki-vocalise/>.

²⁷² Site Web du logiciel MediaWiki. En ligne : <http://www.mediawiki.org> (visité le 3 décembre 2007).

²⁷³ Site Web du logiciel Hypergraph. En ligne : <http://hypergraph.sourceforge.net/> (visité le 12 mars 2010).



Figure 30 : Page d'accueil de Wiki-Vocalise. URL : <http://celinechabotcanet.free.fr/wiki-vocalise/> .

3.2.1.2 Organisation des mots en catégories

Les mots de ce vocabulaire sont organisés selon des catégories, regroupant chacune un certain nombre de termes présentant des traits communs, permettant ainsi une description et une organisation hiérarchique. Les catégories sont elles-mêmes rassemblées en quatre familles, décrites ci-dessous. Elles ne s'excluent pas mutuellement et peuvent se recouper, même au sein d'une même famille : par exemple, parmi les « domaines d'application », la catégorie « Chant savant » apporte une précision supplémentaire par rapport à la catégorie « Chant » ; d'autre part, un terme peut être utilisé à la fois selon un sens courant et un sens savant, impliquer plusieurs disciplines... Ainsi, chaque terme peut appartenir à plusieurs catégories distinctes. Les noms des catégories et leur nombre ne sont pas fixés définitivement, l'ajout de nouveaux termes pouvant susciter l'émergence de nouvelles catégories ou de subdivisions plus précises.

- Champs disciplinaires : Acoustique, Art du chant, Didactique du théâtre, Informatique, Linguistique, Musicologie, Physiologie, Poétique, Psychoacoustique, Psychophonétique, Rhétorique.
- Usages et classes terminologiques : Dicton ou proverbe, Expression lexicalisée, Notion théorique, Usage courant, Usage spécialisé, Vocabulaire métaphorique ou imagé.
- Domaines d'application : Chant, Chant ethnique, Chant populaire, Chant savant, Déclamation, Théâtre, Voix chantée, Voix parlée.
- Champs sémantiques : Effet vocal, Genre ou forme, Paramètre de la voix, Qualité de la voix, Technique vocale, Technologie, Type d'émission vocale.

3.2.1.3 Structure des articles

L'organisation structurelle des articles obéit à un modèle de plan, précisé ci-dessous, qui peut différer légèrement selon le type de mot : certaines catégories impliquent un équilibre différent dans ses subdivisions, accordant plus d'importance à certains aspects qu'à d'autres. Par exemple, les citations littéraires seront une source privilégiée pour préciser les nuances sémantiques d'une expression métaphorique qui se définit par l'usage (comme « voix blanche »), en la plaçant dans son contexte ; elles présenteront un intérêt moindre s'il s'agit d'un terme concret et précisément défini, sans ambiguïté de sens (comme « larynx »).

Le plan type d'un article est le suivant :

- Informations lexicales. Classe grammaticale, champ disciplinaire, prononciation, étymologie...
- Définition. La définition doit réaliser la synthèse de définitions trouvées dans différents dictionnaires. Elle est illustrée par des citations, issues d'ouvrages de référence généralistes et disciplinaires, et précise les éventuelles divergences de sens entre les sources. Les références des citations sont indiquées en notes bibliographiques. S'il s'agit d'un terme polysémique, nous nous limiterons évidemment aux définitions concernant la voix. Cette partie peut comporter des illustrations visuelles – images ou schémas – ou sonores (courts extraits ou documents libres de droit) venant en appui à la définition.
- Réflexion et perspectives. À l'issue de la définition précédente, cette partie, plus prospective, se charge de dépasser l'aspect descriptif pour présenter un bilan et une réflexion sur le sens du mot, ses usages et les perspectives qu'il génère. Elle propose, lorsque cela est possible, un décloisonnement de la discipline et du répertoire et un élargissement à d'autres domaines d'application de la voix, musicaux (chant savant, populaire, contemporain...) ou non musicaux (communication, langage, prosodie, théâtre, rhétorique...). En s'ouvrant à un éclairage multidisciplinaire, cette réflexion met en évidence les ambiguïtés de la notion abordée et les éventuelles équivalences dans d'autres disciplines et d'autres répertoires.
- Citations littéraires. Quelques citations littéraires permettent d'observer l'expression ou le mot dans son contexte et d'en comprendre plus précisément les usages et les nuances de sens. Cette partie revêt une importance de premier ordre pour les mots de vocabulaire courant et les expressions métaphoriques ; elle peut être négligée voire supprimée si, au contraire, le mot ne s'y prête pas. Pour alimenter cette partie, le contributeur peut s'aider de l'outil de recherche de « concordance » du site du CNRTL, ou effectuer des recherches en « plein texte » dans des bibliothèques numériques en ligne, telles que JStor ou Gallica. Les références complètes des sources des citations doivent être mentionnées.
- Extraits sonores ou vidéo. Si le terme s'y prête, cette partie indiquera les références d'extraits sonores ou vidéo servant d'illustrations, avec éventuellement un lien Internet, si la ressource est disponible en ligne. Il peut donc s'agir de références de disques commerciaux, de liens vers des vidéos YouTube...
- Renvois vers d'autres mots. La liste figurant ici est fondamentale car elle permet l'organisation des mots entre eux par des liens logiques et donc la structuration du lexique. Elle doit guider la navigation sur le site en orientant l'utilisateur vers des termes en lien avec l'article consulté : synonymes, antonymes, notions voisines, relations hiérarchiques (hyperonymie ou hyponymie). Les mots listés sont des liens

internes renvoyant à d'autres pages de Wiki-Vocalise, existantes (lien bleu) ou encore à créer (lien rouge).

- Bibliographie et webographie sélectives. Cette partie liste si besoin les ressources complémentaires aux sources utilisées dans l'article, déjà présentes dans les « notes bibliographiques » en bas de page.
- Catégories. Liste, par ordre alphabétique, des catégories auxquelles appartient le mot (toutes familles confondues). La mise en forme de cette liste est réalisée automatiquement à partir d'un code Wiki spécifique. Un clic sur la catégorie donne accès à la liste des mots appartenant à la même catégorie.

3.2.1.4 Représentation graphique et navigation

Le graphique réalisé à l'aide du logiciel Hypergraph permet de représenter les liaisons sémantiques entre les mots. Il se présente sous la forme d'une toile reliant tous les mots du site par des lignes. L'utilisateur peut se déplacer au sein de cette toile par un « cliquer-glisser » (drag) sur les lignes : il peut alors changer la disposition du graphique et accéder à des constellations sémantiques plus lointaines qui apparaissent progressivement suivant les mouvements de sa souris. Un « clic » sur un mot envoie à la page correspondante sur le site Wiki-Vocalise.

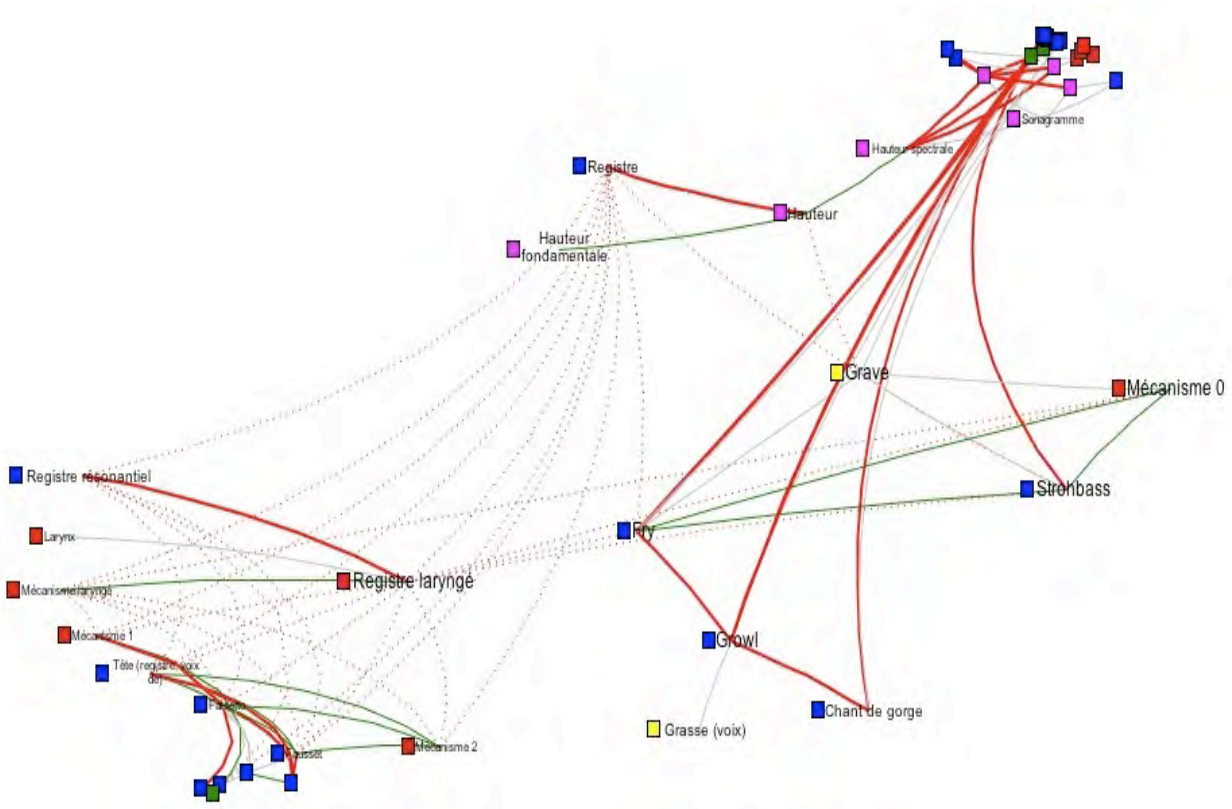
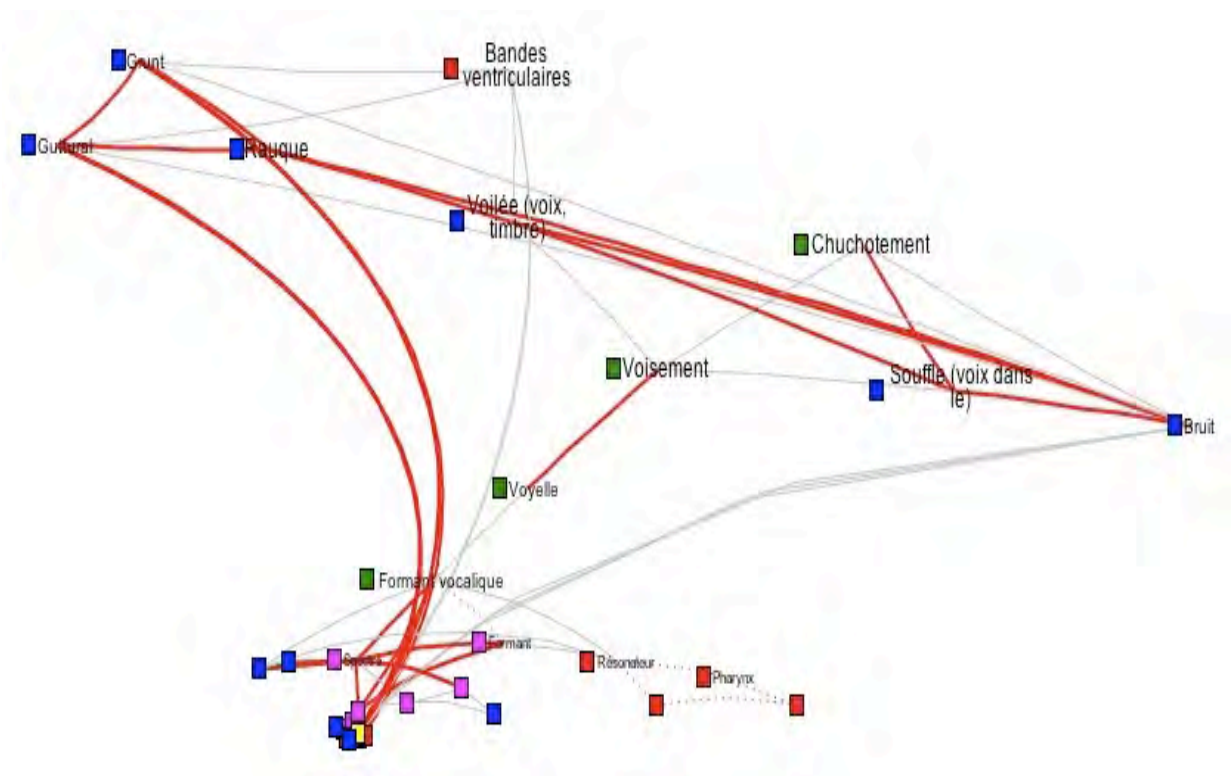
Le graphique est constitué de nœuds (un pour chaque mot) et de lignes qui relient les nœuds entre eux et figurent les relations existant entre les mots. Les lignes obéissent aux codes suivants :

- Ligne rouge en tirets pour les liens hiérarchiques (liens d'appartenance : par exemple le *Fry* appartient aux *registres laryngés*)
- Ligne verte en pointillés pour les liens de synonymie (par exemple *registre de poitrine* et *mécanisme lourd* peuvent être considérés comme des synonymes)
- Ligne rouge épaisse pour les notions voisines, qui se rejoignent (par exemples, *souffle* et *bruit*, ou encore *voix de poitrine* et *Beltling...*)
- Enfin, ligne fine et grise pour les autres relations.

Le style des nœuds obéit également à un code particulier. Un carré de couleur indique la catégorie principale d'appartenance du mot parmi les suivantes (il n'est malheureusement pas possible d'afficher plusieurs symboles pour un même nœud) :

- Expressions et métaphores : carré jaune ;
- Termes de linguistique : carré vert ;
- Acoustique et technologie : carré violet ;
- Physiologie : carré rouge ;
- Chant : carré bleu.

Exemples de visualisations du graphique hyperbolique :



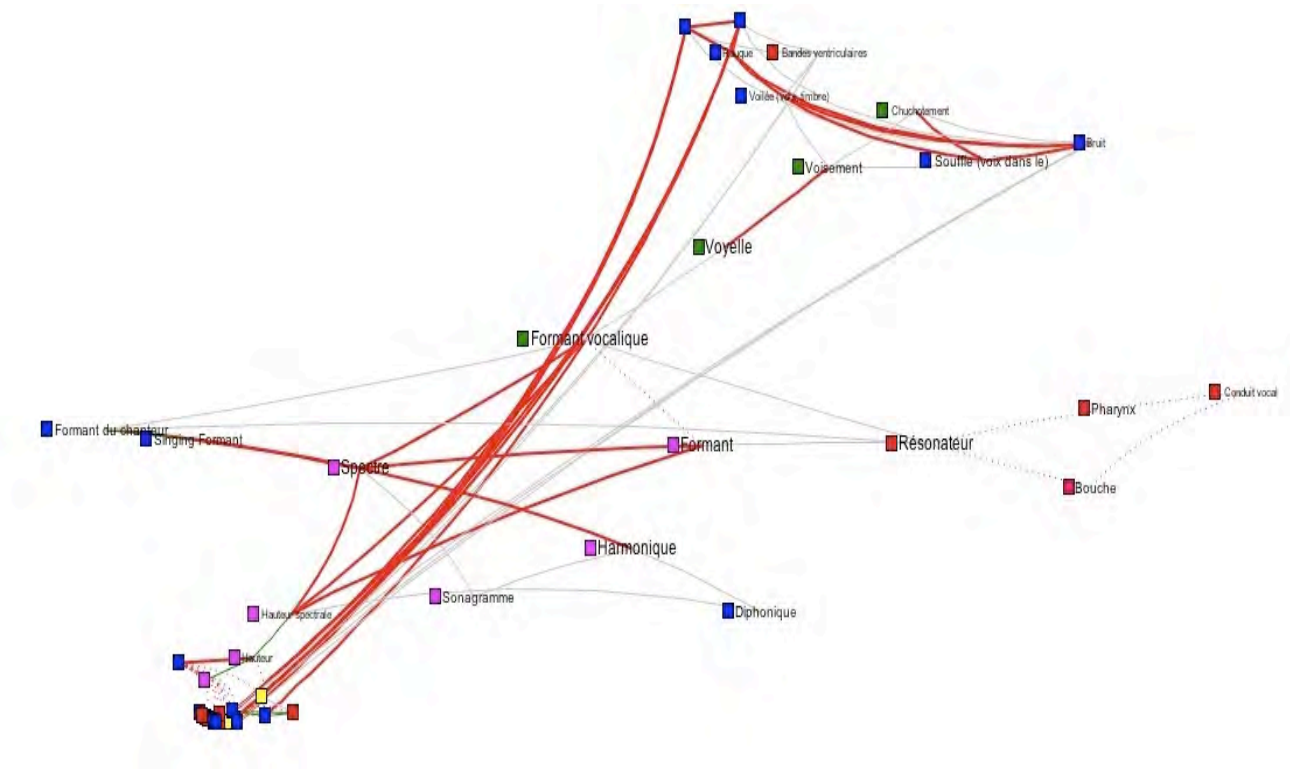


Figure 31 : Exemples de captures d'écran du graphique hyperbolique du projet Wiki-Vocalise dans trois configurations différentes

3.2.2 *VocaPop : vers un vocabulaire commun pour décrire la voix dans les musiques populaires contemporaines, associé à des exemples sonores.*

Ce second projet vise cette fois-ci à définir un vocabulaire spécifiquement dédié à la description de la voix dans la chanson et les musiques populaires contemporaines en général (chansons françaises, *Rock*, *Folk*, *pop music* anglo-saxonne...). Ce projet a été mis en place après une rencontre et des échanges avec les chercheurs du groupe GRAVE (Groupe de Recherche et d'Analyse de la Voix Enregistrée, Université Laval et Université de Montréal. Serge Lacasse en particulier), sur la base d'une collaboration entre la France et le Canada. Ce site Web, réalisé avec le logiciel libre SPIP, permet à différents contributeurs enregistrés de publier des articles.

VocaPop vise à présenter un choix de termes plus restreint, mais spécialisés dans un répertoire spécifique. La terminologie pourra puiser dans d'autres répertoires, en s'appropriant certains mots, si les techniques présentent une similitude. Nous cherchons notamment à établir une terminologie précise pour désigner et décrire des effets vocaux, techniques vocales et phénomènes spécifiques de la voix « pop », mais pour lesquels il n'existe pas encore, aujourd'hui, de terminologie appropriée. Il est possible de détourner certains mots de leur utilisation première ou de leur cadre initial pour les adapter à notre champ d'étude, ou de créer de nouveaux termes. Chaque effet vocal nommé devra également être

précisément décrit. Ce « vocabulaire » sera associé à une large base d'illustrations sonores, tirées d'enregistrements commerciaux ou enregistrées par nos soins et ce projet doit se développer dans les années qui viennent.



Figure 32 : Page d'accueil du projet Vocabop. URL : <http://projet.voix.pop.free.fr/> .

3.3 Une hiérarchisation des éléments : dimensions, paramètres et méta- paramètres

Selon Pierre Schaeffer, la démarche d'abstraction, qui conduit à la recherche d'un métalangage permettant la qualification des objets et l'élaboration d'un « solfège », implique une dimension sociale. En effet, la richesse et la précision d'un champ lexical, autorisant un certain degré de discrimination, une distinction plus ou moins fine entre différents objets *a priori* semblables, reflète directement l'intérêt d'une société pour cette famille d'objets. Pierre Schaeffer, citant le psychologue Georges A. Miller, précise :

« Certaines tribus primitives n'ont pas de noms pour désigner des couleurs du spectre visible : on peut les voir, mais la culture ne les *renforce* pas de manière différentielle. En revanche, ce qui est intimement lié au travail quotidien et à l'obtention de la nourriture est l'objet d'une discrimination méticuleuse, de telles abstractions étant *renforcées*²⁷⁴ ».

Si le vocabulaire utilisé pour évoquer la signification d'une interprétation vocale en tant qu'abstraction, les sentiments qu'elle exprime ou suscite et les messages qu'elle véhicule – le phéno-chant de Barthes ? – est, comme nous l'avons vu, foisonnant, attestant un indéniable intérêt de notre société pour cet objet, celui qui décrit la voix en elle-même et sa structure à un niveau préalable, en-deçà de cette signification symbolique – niveau qui correspondrait à l'*écoute réduite* prônée par Pierre Schaeffer, ou au *géno-chant*, au « grain », décrit par Roland Barthes – reste souvent lacunaire et imprécis. Ce manque trouve en partie sa source, nous l'avons vu, dans la conception originelle indicible et magique de la voix ancrée dans notre inconscient collectif, mais peut-être aussi dans l'évidence perceptive que semble présenter, en chanson, l'interprétation vocale, qui parle d'elle-même et ne nécessite pas un métalangage pour la décrire. En effet, si l'écoute d'un son instrumental exige un savoir particulier pour en déduire avec finesse le geste qui a mené à sa production et pouvoir le reproduire, l'émission d'un son vocal dans le répertoire de la chanson semble toujours présenter une certaine évidence. L'auditeur, ayant lui-même une connaissance intime de l'instrument vocal dont il a l'usage, ressent intuitivement la façon dont ce son a été produit – jusqu'à la mimique faciale du chanteur –, les procédés vocaux de la chanson se rapprochant de ceux rencontrés tous les jours dans la parole conversationnelle. Il peut alors, dans une certaine mesure et selon son habileté, le reproduire par mimétisme, sans avoir besoin d'en comprendre les détails physiologiques ou acoustiques, comme en témoigne par exemple le talent des meilleurs imitateurs. La nécessité de verbaliser ne se fait donc pas obligatoirement ressentir.

Dans le souci de hiérarchisation exprimé plus haut, il semble indispensable, avant toute définition, de distinguer, parmi la profusion et l'hétérogénéité des termes utilisés pour parler de la voix, différentes classes, et d'établir les relations entre ces classes de termes ainsi que les ponts entre ceux qui relèvent de la symbolique et de la perception affective (phéno-chant) et ceux qui relèvent de l'acoustique et de « l'écoute réduite » (géno-chant).

²⁷⁴ MILLER, George A., cité par : SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1ère édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998, p. 478.

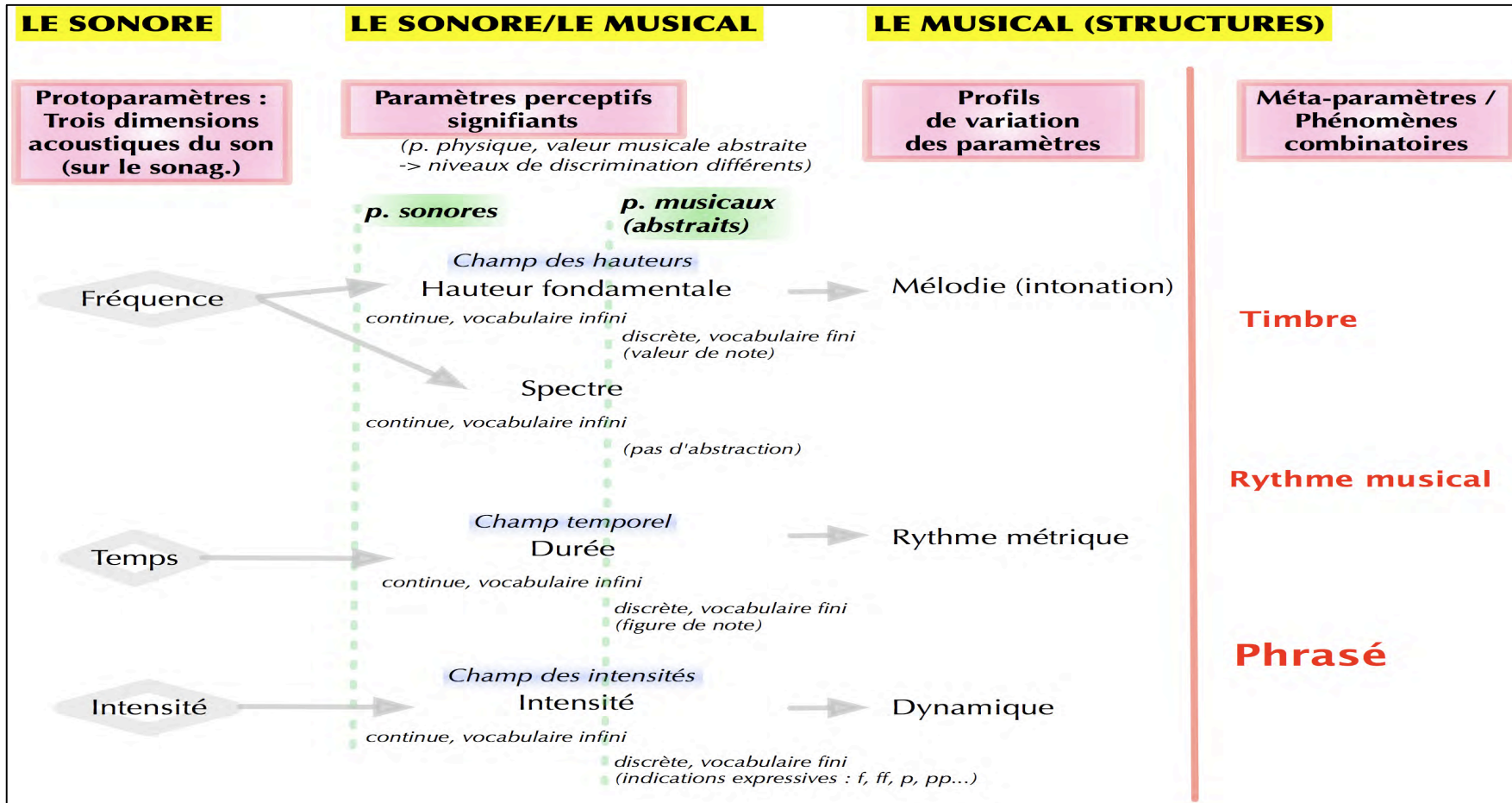


Figure 33 : Hiérarchisation du vocabulaire et distinction de différentes classes terminologiques : dimensions, paramètres, profils de variation des paramètres, méta-paramètres et phénomènes combinatoires.

Nous distinguons, dans le schéma ci-dessus, quatre classes de termes – dimensions, paramètres, profils de variations, méta-paramètres ou phénomènes combinatoires –, marquant une progression vers une complexité croissante : du matériau sonore dans sa réalité acoustique à la finesse de la signification musicale, du mesurable au non mesurable, de l'unidimensionnalité à l'imbrication complexe d'un nombre indéterminé de critères acoustiques et perceptifs. Ces classes rassemblent ainsi dans une relation hiérarchique les aspects acoustiques et physiques, les abstractions liées au langage musical, les structures (micro et macro) et la signification musicale.

- **Dimensions.** Il s'agit des trois dimensions acoustiques du son lisibles sur le sonagramme : fréquence, temps et intensité. Nous sommes dans le domaine de l'acoustique et appréhendons le chant comme réalité sonore. Ces trois dimensions sont quantifiables et possèdent une métrique. Elles peuvent être considérées comme des *protoparamètres* par rapport au domaine musical, car elles ne véhiculent pas encore de valeurs esthétiques.
- **Paramètres.** Des trois dimensions précédentes peuvent être déduites des paramètres perceptifs. Nous distinguons les paramètres sonores, tels qu'ils sont lisibles sur le sonagramme – ils sont continus et peuvent admettre une infinité de valeurs – et les paramètres musicaux – abstraction des paramètres sonores, telle qu'on la trouve sur la partition musicale, discrète et présentant un vocabulaire fini (nombre limité de valeurs). Les paramètres perceptifs découlant de la fréquence, appartenant au champ des hauteurs, sont la hauteur fondamentale et le spectre (hauteur spectrale, qui ne présente pas d'abstraction) ; celui relatif au champ temporel est la durée ; enfin, le paramètre du champ des intensités est l'intensité (nous reprenons le même terme). Ces différents paramètres sont mesurables, hiérarchisables selon une échelle scalaire, et unidimensionnels. Ils peuvent être évalués de manière relative ou absolue.
- **Profils de variation.** Il s'agit de l'évolution de chacun des paramètres précédents (excepté le spectre) en fonction du temps. Nous passons ainsi de l'acoustique et du perceptif à la structure musicale : mélodie, rythme métrique, dynamique.
- **Les méta-paramètres ou phénomènes combinatoires** sont des phénomènes d'une grande complexité, multidimensionnels qui mettent en jeu la corrélation entre de multiples critères physiques ou perceptifs (le timbre, le rythme musical, le phrasé), chaque notion n'étant pas exclusive et présentant des imbrications avec les autres.

La nature de ces classes terminologiques fait l'objet d'un plus ample développement dans les paragraphes qui suivent.

3.3.1 *Des dimensions aux paramètres et aux profils de variation*

Le mot dimension, du latin *dimentiri*, « mesurer », possède plusieurs définitions selon le contexte. Il désigne, dans le domaine scientifique, une « grandeur déterminant une des mesures d'un espace. On parle ainsi d'espace à n dimensions²⁷⁵ ». Nous distinguerons comme dimensions les trois axes d'analyse représentés sur le sonagramme, c'est-à-dire la fréquence, la durée et l'intensité. Ces dimensions ne sont pas spécifiques à la voix, mais permettent de

²⁷⁵ « Dimension », dans : *Portail lexical*. Nancy : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, ATILF (CNRS), 2009. En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/> (visité le 2 mars 2009).

décrire le sonore. Nous allons cependant les définir en mettant en évidence leurs spécificités dans le domaine de l'acoustique de la voix, en établissant souvent des ponts entre caractéristiques acoustiques du signal vocal et mécanismes physiologiques qui le produisent.

Chaque « dimension » donne lieu à un « champ » dimensionnel – champ des hauteurs, champ temporel et champ des intensités – à l'intérieur duquel nous plaçons les paramètres, qui sont quant à eux de nature perceptive (ils correspondent à la perception des différentes dimensions). Ceux-ci vont s'agencer en structure pour revêtir une signifiante musicale.

Nous remarquons ainsi, des dimensions aux paramètres, l'imbrication de trois points de vue distincts, trois angles d'approche de la voix, qui, dans un autre cadre, ont été mis en évidence par les linguistes et les sciences de la communication – l'émetteur, le signal sonore et le récepteur – la communication parlée (ou chantée ?) étant, selon la théorie de l'information, « un processus d'émission/réception d'un message dont le support physique est constitué principalement par une onde sonore²⁷⁶ ».

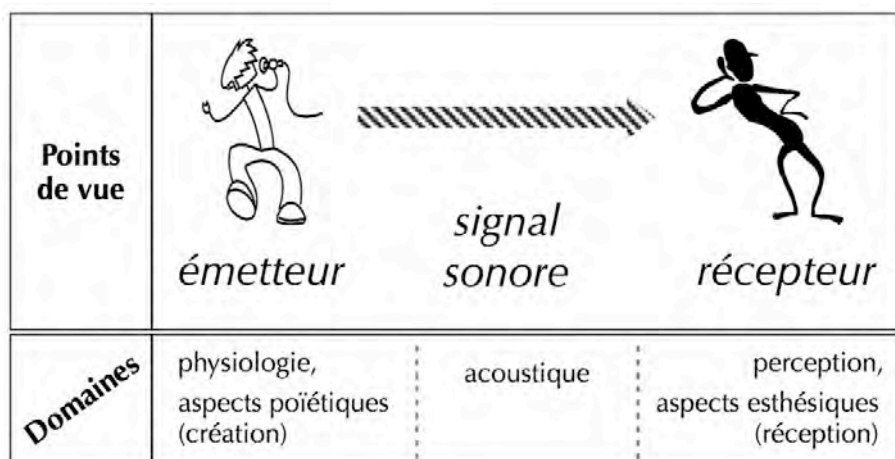


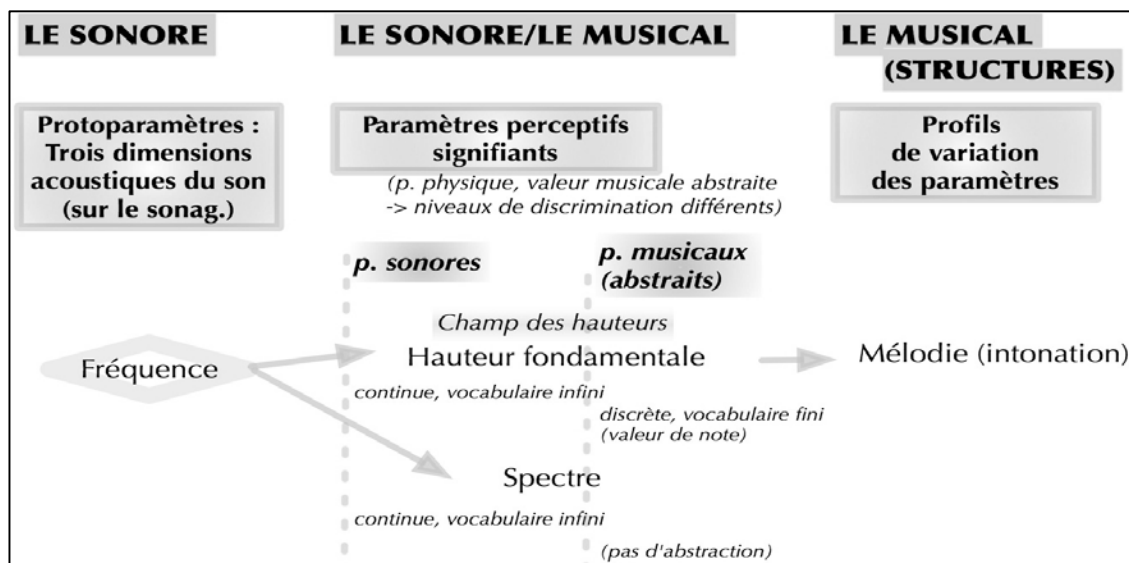
Figure 34 : La boucle de la communication (émetteur, canal de communication, récepteur).
Trois points de vue pour aborder la voix et différents domaines d'étude qui en découlent.

Ces trois niveaux seront également mis à contribution dans la définition des méta-paramètres, mais ils entrent en jeu dès à présent, puisque les dimensions et paramètres doivent être abordés parallèlement d'un point de vue physiologique (émetteur), acoustique (réalité physique du signal sonore) et perceptif (perception des différents paramètres).

Nous traiterons enfin, pour ces différents paramètres, de leurs variations, puisqu'aucun d'eux ne reste stable au cours de l'émission vocale parlée ou chantée. Fréquence et intensité fluctuent en permanence dans le temps, et leur évolution permet à la fois, à un niveau macro-structurel, de fixer la structure musicale en tant que composition, et à un niveau micro-structurel, de révéler toute la finesse de l'interprétation. Les durées fluctuent également et, sur le plan macro-structurel, constituent un autre paramètre fondamental de la composition musicale. Leurs micro-variations interprétatives sont porteuses d'une forte signifiante.

²⁷⁶ GHIO, Alain, « Chapitre 6 : L'onde sonore : réalités physiques et perception », dans : *Neurophysiologie de la parole*. [non publié], 2007, p. 81-90. En ligne : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~ghio/> (visité le 10 février 2009).

3.3.1.1 Fréquences et hauteurs



3.3.1.1.1 La fréquence

La fréquence d'un signal sonore périodique correspond au nombre de cycles oscillatoires par unité de temps (seconde). C'est donc l'inverse de la période T :

$$F = 1/T$$

Physiologiquement, la fréquence fondamentale d'un son vocal voisé dépend de la fréquence de vibration des cordes vocales. Elle est donc un préalable au timbre, le son laryngé possédant déjà une hauteur déterminée, avant que son spectre ne soit modelé par les différents résonateurs du conduit vocal. L'émission d'un son de fréquence basse ou de fréquence élevée dépend de l'utilisation de différents modes vibratoires des cordes vocales, ou mécanismes laryngés. On distingue ainsi quatre mécanismes différents, adaptés à l'émission de sons graves, médiums, aigus ou suraigus. Au sein d'un même mécanisme, la fréquence de vibration des cordes vocales est déterminée par un certain nombre de paramètres, contrôlés inconsciemment : pression sous-glottique, étirement du ligament vocal, raideur du muscle vocal, force d'accolement des cordes vocales. Une élévation de la pression sous-glottique, une augmentation (sous l'effet du muscle crico-thyroïdien) de la tension des ligaments vocaux qui accélère la fermeture de la glotte, une augmentation (sous l'effet du muscle crico-aryténoïdien latéral) de la pression d'accolement des cordes vocales qui diminue la longueur vibrante de la corde vocale, aboutissent chacun à une hausse de la fréquence fondamentale²⁷⁷.

La tessiture de la voix humaine s'étend de quelques hertz à 2000 Hz environ et dépend en particulier du sexe et de l'âge de la personne. On peut distinguer, chez chaque individu, un « fondamental usuel de la parole », qui correspond à la fréquence moyenne utilisée communément dans la conversation. Il est aux environs de 110 Hz pour les hommes et 220 Hz pour les femmes²⁷⁸. Selon Guy Cornut²⁷⁹, il dépend de l'âge, du sexe, de divers

²⁷⁷ ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix*. Paris : Odile Jacob, 2000, p. 107-109.

²⁷⁸ Selon : ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix*, op. cit., p. 128.

²⁷⁹ CORNUT, Guy, *La Voix*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 41.

facteurs anatomo-physiologiques, mais également de facteurs sociaux et contextuels. Il peut être intéressant de le caractériser pour certains chanteurs de notre corpus qui usent couramment du parlé-chanté.

Tous les sons vocaux n'étant pas issus de la vibration des cordes vocales, ils ne possèdent pas tous une hauteur fondamentale déterminée. En effet, parallèlement aux sons voisés, constitués, dans le langage, par les voyelles et certaines consonnes (les consonnes sonores), il existe des sons non-voisés, acoustiquement instables et aperiodiques, produits par la présence d'obstacles au passage de l'air à différents endroits du conduit vocal (glotte, langue, voile du palais, dents, lèvres...) qui, soit obstruent entièrement et libèrent brusquement son passage (consonnes plosives), soit le rétrécissent en engendrant un frottement (consonnes fricatives).

3.3.1.1.2 *La hauteur*

Alors que la fréquence est une grandeur physique, la hauteur est liée à la perception de la fréquence. La sensation relative de la hauteur est logarithmique²⁸⁰. Un même intervalle de hauteur entre deux sons (par exemple une octave) contient un écart en fréquences qui diffère en fonction de la hauteur absolue des deux sons : par exemple, l'écart entre *la* 3 (440 Hz) et *la* 4 (880 Hz) est de 440 Hz et l'écart entre *la* 4 (880 Hz) et *la* 5 (1760 Hz) est de 880 Hz, alors que l'intervalle perçu est le même (une octave). Ce n'est donc pas l'écart de fréquence (soustraction) qui permet d'évaluer un intervalle de hauteurs, mais le rapport (division) entre les deux fréquences : l'octave correspond ainsi à un doublement de fréquence. Deux fréquences composant un intervalle de demi-ton chromatique présentent donc un rapport d'environ 1,059. Le calcul de l'intervalle en demi-tons entre deux fréquences, f et f_0 , qui permet par exemple d'évaluer la tessiture vocale d'un chanteur, est alors le suivant :

$$N \text{ (en } \frac{1}{2} \text{ tons)} \approx 40 \cdot \text{Log}_{10} (f/f_0) \quad (281)$$

L'intervalle musical peut également être mesuré à l'aide d'unités plus précises que le demi-ton chromatique ou le comma. Ainsi, le Savart (Svt) est une unité utilisée par les acousticiens français. Il correspond au plus petit intervalle perceptible (1 comma = 5 savarts).

Hauteur et intelligibilité

Johan Sundberg a démontré que la hauteur pouvait être à l'origine de problèmes d'intelligibilité, rencontrés fréquemment dans l'opéra, dans l'extrême aigu de la tessiture des chanteuses. Ce phénomène a été étudié par Nicole Scotto Di Carlo :

« Du point de vue acoustique, cela s'explique par le fait que plus la fréquence augmente, plus les harmoniques s'espacent et plus leur probabilité de coïncider avec les zones formantiques devient faible. Les formants étant moins bien individualisés, l'intelligibilité des voyelles se trouve altérée²⁸² ».

L'intelligibilité dépendrait aussi des rapports de fréquence entre la fréquence fondamentale et les formants du phonème : la déformation phonétique n'est donc pas homogène mais dépend des phonèmes articulés. La zone d'intelligibilité optimale se situe en dessous de 349 Hz (*fa* 3).

²⁸⁰ Pour rendre compte de cela visuellement, il est possible dans la majorité des logiciels d'analyse spectrale d'afficher un sonagramme en logarithme (les mesures par rapport à l'échelle des ordonnées sont alors proportionnelles à l'intervalle et non plus à la fréquence).

²⁸¹ GHIO, Alain, Chapitre 6 : « L'onde sonore : réalités physiques et perception », *op. cit.*, p. 83.

²⁸² SCOTTO DI CARLO, Nicole, « Contraintes de production et intelligibilité de la voix chantée », dans : *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*. Vol. 24, 2005. p. 159-179.

3.3.1.1.3 *Variations de hauteurs (mélodie, intonation)*

La hauteur fondamentale de la voix varie en permanence dans la parole et le chant. Dans la parole, ces modulations, appelées intonations, permettent d'exprimer différents états psychoaffectifs, et peuvent être considérées comme la musicalité de la parole.

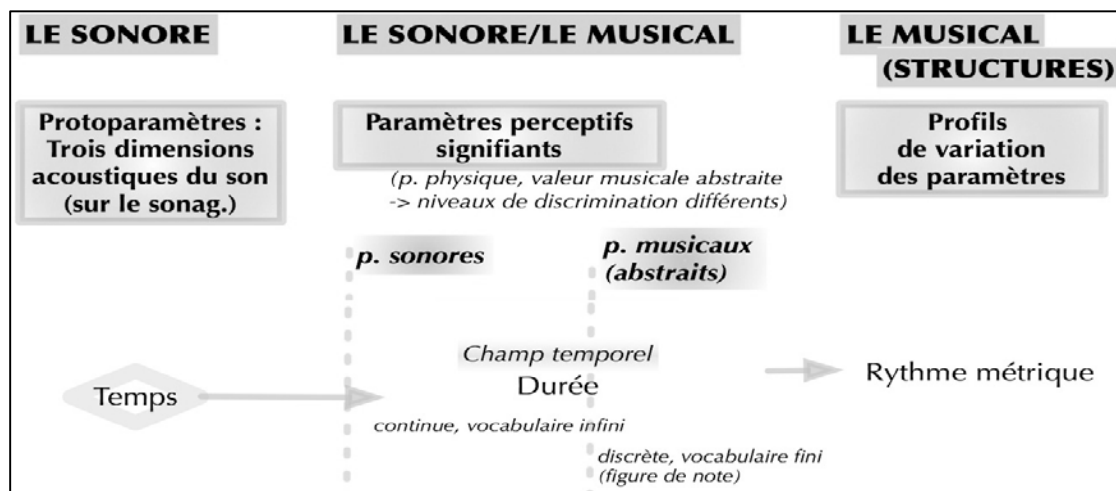
Dans le chant, les variations de la hauteur fondamentale relèvent de deux niveaux distincts. À un niveau macro-structurel, elles permettent de définir la mélodie en tant que structure musicale, qui peut être prescrite par une partition et transcrite par la notation musicale usuelle. Mais elles sont aussi présentes à un degré beaucoup plus fin, dans la microstructure interprétative : *vibrato* de fréquence, *glissando*, *portamento*, intonations inspirées de la parole quotidienne... Nous avons déjà évoqué l'importance que revêtent ces infimes variations mélodiques dans la performance chantée. Dans la parole tout comme dans le chant, la courbe de fréquence fondamentale n'est pas continue : elle est interrompue par des silences et des sons non voisés (consonnes sourdes).

Si, comme l'a exprimé Pierre Schaeffer, chaque culture musicale privilégie un paramètre par rapport aux autres, il semble que la hauteur, et donc par extension la mélodie, soit, dans la chanson française « à texte » (comme dans la majeure partie des musiques occidentales, à l'exclusion de certains courants comme le *Rock* ou le *Rap*), le paramètre musical structurel privilégié, qui domine par rapport au rythme et à la dynamique, même si tous trois restent souvent en retrait face à une autre composante : le contenu textuel. Cependant, la généralisation est bien sûr impossible et il existe nombre de contre-exemples.

3.3.1.1.4 *Spectre et hauteur spectrale*

On peut percevoir, à l'écoute d'un son vocal, une hauteur de nature différente de la hauteur fondamentale (ou hauteur tonale), précédemment traitée. La hauteur spectrale joue un rôle important dans la perception du timbre : la perception d'un timbre « clair » ou « sombre » semble, par exemple, corrélée à la présence plus ou moins marquée des zones aiguës ou graves du spectre. La position des formants vocaliques caractérisant les voyelles du français permettent aussi également de distinguer une différence de hauteur spectrale entre certaines voyelles : c'est ce qui fait dire, par exemple, qu'un [i] est plus aigu d'un [a].

3.3.1.2 Temps, durée et rythme métrique



Le temps comme dimension s'exprime en secondes (s) ou millisecondes (ms) et figure en abscisse de la majorité des représentations graphiques du son, les autres paramètres s'exprimant en fonction de lui. La perception du temps musical est l'objet de nombreux ouvrages esthétiques ou sociologiques, que nous n'aborderons pas dans le cadre de cette étude. Sur le plan acoustique, le temps n'a pas le même statut que la fréquence ou l'intensité ; son évidence, son objectivité et son univocité font qu'il n'est le sujet d'aucun développement spécifique. Il est toutefois omniprésent, car l'importance, dans la perception musicale, de l'évolution des paramètres au cours du temps, le place au centre du musical et de la perception auditive.

Par ses conséquences sur la structure musicale, le temps tient dans la musique une place de premier ordre comparable à celle de la fréquence ; la durée, perception qui en découle, étant l'un des deux paramètres musicaux fondamentaux (intonation et rythme). Comme la hauteur, le temps peut être évalué selon la position des événements en fonction de l'axe du temps, ou sous forme d'intervalles. Cependant, la perception des intervalles temporels n'est pas logarithmique, comme pour les intervalles de hauteurs, mais linéaire, ce qui facilite l'analyse croisée des durées absolues, exprimées en secondes, et des durées relatives, exprimées en valeurs de note.

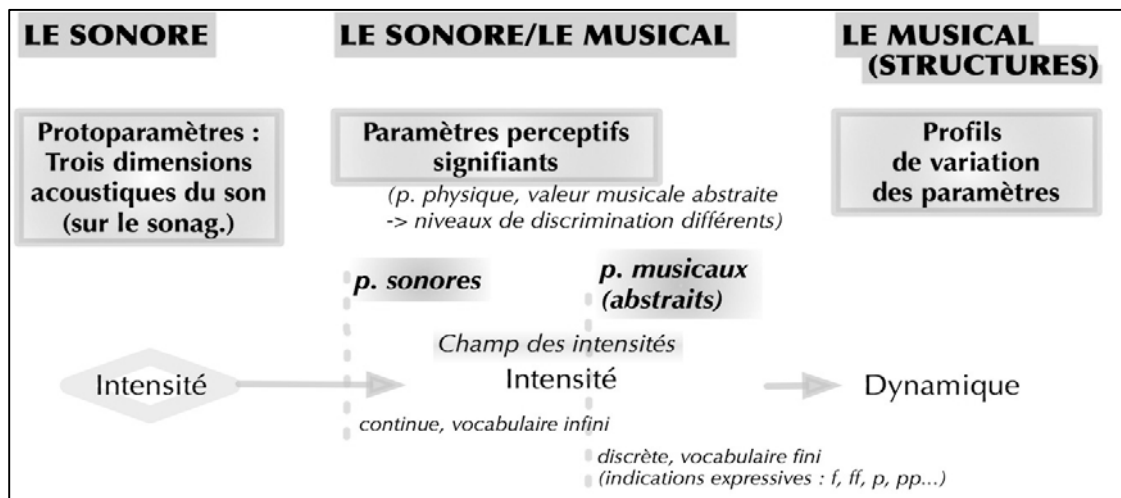
Il est possible d'évaluer sous différents aspects ce qui relève des durées dans une interprétation vocale enregistrée. Le premier consiste à observer la succession des événements au cours du temps, en relevant leurs abscisses de début et de fin. C'est, par exemple, ce qui est fait au cours de l'opération d'alignement des phonèmes avec le fichier son, décrite dans la partie technique précédente (la même opération peut être effectuée à partir d'autres niveaux de segmentation, issus de la structure linguistique ou de la structure musicale : syllabe, mot, note de musique, mesure...). Les abscisses relevées permettent, dans un second temps, d'évaluer la durée absolue de chaque élément repéré, ce qui facilite, en particulier, l'observation d'une éventuelle irrégularité dans la durée de différents segments. Nous sommes jusqu'à présent dans une étude des durées absolues, qui tient compte des plus légères variances interprétatives. Comme les micro-variations mélodiques, ces infimes fluctuations rythmiques ont une signification importante dans la perception d'une interprétation vocale et de son contenu expressif. Si les mesures à partir du sonagramme permettent une grande précision, il est cependant utile de rappeler que la délimitation entre différents segments n'est pas toujours aisée et évidente : la frontière entre deux phonèmes n'est pas une rupture nette mais une transition progressive. La délimitation d'une note de

musique n'est pas toujours plus aisée : si, par exemple, la consonne fricative qui précède la voyelle est retenue, sa durée est-elle à prendre en compte, alors que le « temps » musical, au sens métrique, tombe sur la voyelle ?

Outre cette étude des durées absolues, il est intéressant d'aborder les durées relatives et standardisées, telles qu'elles apparaissent sur la partition. Les valeurs de notes (représentées symboliquement par les rondes, blanches, noires...) précisent la durée proportionnelle des notes entre elles. Dans la réalisation musicale, ces durées relatives peuvent être allongées ou réduites en fonction du *tempo* choisi, à condition de conserver les mêmes proportions. Une combinaison du *tempo* et des figures de notes permet de calculer la durée absolue théorique de chaque note ; celle-ci peut être comparée à la durée réelle mesurée sur le sonagramme. Le *tempo* peut également varier au cours d'une interprétation ; son instabilité détermine l'aspect plus ou moins régulier ou *rubato* de l'exécution.

Si le comportement à adopter, plus ou moins libre par rapport au *tempo*, peut être indiqué sur la partition, celle-ci limite sa portée à la note (qui correspond souvent à une syllabe, sauf mélisme), et rien n'est précisé quant à la répartition temporelle des phonèmes à l'intérieur de cette syllabe, qui est laissée à la liberté de l'interprète – celui-ci peut, par exemple, décider de l'importance relative des consonnes par rapport aux voyelles, ce qui joue un rôle important dans l'expressivité interprétative.

3.3.1.3 Amplitude et Intensité



3.3.1.3.1 Différentes grandeurs physiques

On distingue plusieurs grandeurs physiques en relation avec le niveau sonore. L'amplitude correspond à l'ampleur de l'oscillation acoustique de part et d'autre de sa valeur moyenne. Il s'agit de la pression acoustique, qui s'exprime donc en pascals (Pa) ou en newtons/m². Plus l'amplitude d'un son est importante, plus celui-ci est perçu comme fort. Pour un son de fréquence 1000 Hz, l'oreille perçoit les sons à partir d'une pression acoustique d'environ 20 µPa, jusqu'à 20 Pa, seuil de la douleur. Le joule permet quant à lui d'exprimer l'énergie mécanique générée par la source sonore. Enfin, la puissance, ou débit d'énergie, d'une source

sonore, s'exprime en watts (c'est-à-dire en joules par seconde), tandis que l'intensité acoustique, ou niveau sonore, s'exprime en watt par mètre cube.

La gamme des puissances audibles varie d'environ 1 μ W (tic-tac d'une montre) à 1 kW (réacteur d'avion) ; elle est donc très large et difficile à manipuler. Le décibel (dB) est une unité inventée pour pallier ce problème en réduisant l'écart entre ces deux valeurs extrêmes, permettant ainsi une manipulation plus aisée. Il repose sur une échelle logarithmique et permet d'exprimer la puissance et l'intensité (dB Intensity Level ou dB IL). Le Bel est une unité relative, qui exprime un rapport, par exemple entre deux puissances (en watts) : il est le logarithme décimal d'un rapport de puissance ou d'intensité. Par commodité, on utilise couramment le décibel (dB), qui est un dixième de Bel. On a ainsi les rapports suivants :

$$\text{Puissance en dB} = 10 \cdot \text{Log}_{10}(P_1/P_0) \quad | \quad \text{Intensité en dB} = 10 \cdot \text{Log}_{10}(I_1/I_0)$$

I_0 est une intensité de référence fixée par convention à 10^{-12} W/m². Le décibel peut également exprimer un rapport de pression (dB Sound Pressure Level ou dB SPL). Les puissances étant comme le carré des pressions²⁸³, on obtient :

$$\text{Nombre en dB} = 20 \cdot \text{Log}_{10}(p_1/p_0)$$

L'intensité, la puissance ou la pression en décibels s'expriment donc par rapport à une valeur de référence à 0 dB, qui peut être fixe et correspond alors arbitrairement au seuil d'audition d'un son sinusoïdal d'une fréquence de 1000 Hz, ce qui correspond à une pression d'environ $2 \cdot 10^{-5}$ pascals²⁸⁴. Une augmentation de 3 dB correspond donc à un doublement de la source sonore (doublement de l'intensité ou de la puissance) et à une multiplication par 1.41 de l'amplitude. Une augmentation de 6 dB correspond à un doublement de l'amplitude et à une intensité multipliée par quatre.

Le décibel est largement utilisé dans le domaine de l'acoustique et de l'audio-numérique, car cette unité relative permet de mettre en relation la réalité acoustique et la perception sonore, la sensation que nous avons des intensités étant logarithmique. Une multiplication par deux de la puissance sonore – par exemple de la puissance d'une voix –, qui correspond à une augmentation de 3 dB, ne sera pas perçue comme deux fois plus forte. Les courbes isosoniques de Fletcher, décrivant les seuils de perception et les lignes d'égale sensation en fonction de la fréquence et de la pression, montrent, en outre, que la sensation d'intensité ne dépend pas seulement de l'amplitude, mais aussi de la fréquence du son.

Enfin, dans un signal complexe, composé de fréquences élémentaires possédant chacune une amplitude propre, l'amplitude efficace, ou intensité RMS (Root Mean Square) permet de rendre compte de l'amplitude moyenne à un instant donné. Il ne s'agit pas réellement d'une intensité mais plus exactement d'une amplitude, qui se calcule par l'intégrale du signal temporel sur une durée de l'ordre du centième de seconde et s'exprime en dB. C'est elle qui apparaît sur les courbes d'intensité.

Sur la partition musicale, l'intensité efficace préconisée peut être précisée par des indications de nuances, qui obéissent à une échelle : *ppp*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*. Ces indications n'ont qu'une portée très relative, et ne correspondent pas à des valeurs précisément spécifiées, malgré quelques tentatives de normalisation²⁸⁵.

²⁸³ LEIPP, Émile, *Acoustique et musique*. 4e édition (1e édition : 1971). Paris : Masson, 1984, p. 112.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Par exemple, citons l'expérience du chef d'orchestre Stokowski, relatée dans : LEIPP, Émile, *Acoustique et musique*. *op. cit.*, p. 113-114.

3.3.1.3.2 *L'intensité de la voix : physiologie, acoustique et perception*

Selon Guy Cornut, pour l'intensité vocale comme pour la fréquence, l'on peut distinguer une « valeur moyenne usuelle » utilisée habituellement dans la conversation. Tout comme la fréquence, l'intensité vocale varie en permanence au cours de l'émission de la parole ou du chant. Son amplitude de variation est large :

« L'intensité de la voix peut varier dans des proportions considérables depuis la voix murmurée presque inaudible jusqu'au cri dont l'intensité peut atteindre des valeurs difficilement tolérables pour l'oreille (de l'ordre de 110 dB)²⁸⁶ ».

L'intensité d'une voix parlée varie aux environs de 45 à 65 dB et peut atteindre approximativement 100 dB en voix chantée, sur de courts passages²⁸⁷. On observe généralement une corrélation naturelle, dans la voix parlée, entre intensité et fréquence : une augmentation de l'intensité de la voix va souvent de pair avec une montée dans l'aigu, ce qui est une des spécificités du registre de poitrine.

Physiologie

Physiologiquement, l'intensité sonore dépend de nombreux critères, différents selon le mécanisme laryngé utilisé. En mécanisme lourd (voix de poitrine), l'augmentation du volume est produite par une augmentation de la pression sous-glottique (associée à une faible augmentation du débit et à une augmentation de la résistance glottique). En mécanisme léger (voix de tête), elle est réalisée par « une augmentation du débit de l'air phonatoire et de la force expiratoire par accroissement de l'accolement glottique dû à une plus grande tension dans le ligament vocal²⁸⁸ ».

Acoustique

Acoustiquement, la majeure partie de l'énergie du signal vocal se trouve dans la fréquence fondamentale et les premiers harmoniques, ainsi qu'au niveau du *singing formant* pour le chant lyrique. Johan Sundberg précise que l'intensité générale d'un son vocal correspond globalement à l'intensité du plus fort partiel situé généralement au niveau du premier formant :

« The overall amplitude of a vowel sound is normally identical with the amplitude of the strongest spectrum partial, which, as we know, is usually the partial lying closest to the first formant [...]. The amplitude of every spectrum partial is determined by its distance from the formant frequencies [...]; if a partial approaches a formant, the amplitude of that partial will increase, other things being equal²⁸⁹ ».

Cette citation révèle aussi l'importance d'une intensité autre que l'intensité globale évoquée jusqu'à présent : l'intensité de chaque fréquence élémentaire du spectre. Celle-ci est déterminée par la position des formants et a une importance fondamentale, à la fois dans la distinction des différents phonèmes et dans la caractérisation du timbre.

²⁸⁶ CORNUT, Guy, *La Voix*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 42.

²⁸⁷ Chiffres issus de : ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix*. Paris : Odile Jacob, 2000, p. 141.

²⁸⁸ ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix*, *op. cit.*, p. 142.

²⁸⁹ SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice*. USA : Evanston, Northern Illinois University Press, 1987, p. 164. Traduction : « L'amplitude globale d'un son de voyelle est normalement identique à l'amplitude du plus fort partiel du spectre, qui, comme nous le savons, est généralement le partiel le plus proche du premier formant [...]. L'amplitude de chaque partiel du spectre est déterminée par sa distance par rapport aux fréquences formantiques [...]; si un partiel approche un formant, l'amplitude de ce partiel va augmenter, toutes choses égales par ailleurs ».

Perception

Les mesures d'intensité sonore sur le sonagramme ne peuvent être exploitées que de manière relative. En effet, si l'on double la distance de la source (c'est-à-dire la distance entre le chanteur et le microphone), elle diminue de 3 dB (elle est donc réduite de moitié). De plus, la compression est très couramment employée dans les musiques populaires contemporaines enregistrées (toutefois, son usage est limité dans le sous-genre de la chanson « à texte »). Cet effet a pour conséquence d'uniformiser l'intensité en atténuant les variations de dynamique, qui peuvent être d'une très grande amplitude. Dans les études en laboratoire, la distance entre le locuteur et le microphone peut être précisément contrôlée (d'après Alain Ghio, elle est conventionnellement d'un mètre), mais, dans le cas de l'étude des musiques populaires enregistrées, il est impossible de disposer de cette information, ce qui impose certaines précautions dans l'exploitation des données acoustiques.

Cependant, la perception de l'intensité d'une voix enregistrée ne dépend que partiellement du volume d'écoute. L'augmentation de l'intensité d'une émission vocale a également des répercussions importantes sur le timbre (notamment un enrichissement en harmoniques) et l'on peut aisément se rendre compte, à l'écoute d'un enregistrement vocal, si la voix a été originellement émise avec une faible ou une forte intensité, même retransmise à un faible volume. De même, l'auditeur perçoit les modulations, mêmes agogiques, d'intensité de la voix de l'interprète pour créer par contraste des accents expressifs, effets de focalisation ou d'insistance.

3.3.2 *Méta-paramètres ou phénomènes combinatoires*

Il s'agit de notions beaucoup plus complexes, qui n'ont souvent pas de définition unanimement approuvée, car elles impliquent un nombre important et peu défini de paramètres, associés à des critères perceptifs non mesurables. Les méta-paramètres présentent une forte ambiguïté sémantique et se trouvent souvent soit réduits à l'un de leurs aspects, ce qui facilite leur analyse en leur donnant une seule dimension et les assimile à des paramètres, soit élargis excessivement jusqu'à vouloir tout inclure. Cette attitude s'explique par la multitude des critères dont ils vont subir l'influence (il est alors parfois important de distinguer les sources d'influences des effets répercutés sur l'objet en lui-même).

3.3.2.1 Le timbre et sa complexité définitoire

Le concept de timbre intègre, à lui seul, toutes les ambiguïtés que présente dans son ensemble la définition d'un vocabulaire de la voix. S'il est communément admis que le timbre est la « qualité spécifique des sons produits par un instrument, indépendante de leur hauteur, de leur intensité et de leur durée²⁹⁰ », c'est-à-dire « la qualité d'un son qui permet de le différencier de tous les autres sons ayant la même hauteur et la même intensité²⁹¹ », cette

²⁹⁰ *Dictionnaire de l'Académie* (4^e éd.), Paris, 1762.

²⁹¹ HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique* (1^e éd. 1976). Bordas, 1996, p. 1038.

définition par élimination est loin de résoudre les difficultés, de dissiper les obstacles et d'unifier les divergences sémantiques.

Déjà au XVIII^e siècle, dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Jean-Jacques Rousseau met en évidence la difficulté à cerner cette notion :

« Quant à la différence qui se trouve encore entre les *sons* par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré de gravité, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre exactement à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *son* au même degré, le *son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de doux et de moelleux, celui du hautbois, je ne sais quoi de sec et d'aigre, qui empêchera qu'on ne puisse jamais les confondre. Que dirons-nous des différents timbres des voix de même force et de même portée ? chacun est juge de la variété prodigieuse qui s'y trouve. Cependant, personne que je sache n'a encore examiné cette partie, qui peut être, aussi bien que les autres, se trouvera avoir ses difficultés : car la qualité de timbre ne peut dépendre, ni du nombre de vibrations qui font le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations qui fait le degré du fort au faible. Il faudra donc trouver dans les corps sonores une troisième modification différente de ces deux, pour expliquer cette dernière propriété ; ce qui ne me paroît pas une chose trop aisée²⁹² ».

Le terme « timbre » est aujourd'hui largement employé par différentes sciences, essentiellement pour évoquer un son musical, et son importance croissante dans la musique depuis le XX^e siècle n'est plus à démontrer. Cependant, il n'est pas de véritable consensus sur ce qu'il englobe, et la plurivocité de ses acceptions, qui divergent d'une discipline à l'autre, parfois d'un chercheur à l'autre, révèle la complexité de la notion.

En 1997, dans le chapitre consacré au timbre de l'ouvrage *Perception and Cognition of Music*, traçant un bilan actuel de la recherche en psychologie cognitive et psycho-acoustique musicale, John M. Hajda *et al.* relèvent encore cette absence de consensus, qu'ils présentent comme un obstacle à son étude :

« Three-score years after Seachore's seminal work, timbre continues to be a poorly understood attribute of music [...]. There is no single widely-accepted operational or constitutive definition of timbre from which researchers can build empirical methods and models [...]. In the last thirty years, technological advances in digital signal processing and nonparametric statistical methods have helped to spur a number of important studies related to timbre. However, many of these studies have paid no explicit attention to first-order methods, namely, assumptions and working definitions of what it is that is being studied²⁹³ ».

Chez les acousticiens, les travaux de différentes commissions de normalisation de la terminologie, en particulier américaines et françaises, aboutissent à l'élaboration des définitions suivantes, qui font aujourd'hui référence, même si leur aspect lacunaire est souvent dénoncé :

²⁹² ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Son », dans : DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean Le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome XV. Neufchâtel : Samuel Faulche et compagnie, 1765, p. 345. En ligne : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>.

²⁹³ HAJDA, John M., KENDALL, Roger A., CARTERETTE, Edward C., et HARSHBERGER, Michael L., « Methodological issues in timbre research ». Dans : DELIEGE, Irène et SLOBODA, John A. (éd.), *Perception and Cognition of Music*. Psychology Press Ltd, 1997, p. 253. Traduction : « Quelque soixante ans après l'éminent travail de Seachore, le timbre continue d'être un attribut mal compris de la musique [...]. Il n'existe aucune définition opérationnelle ou constitutive du timbre, qui soit largement admise et à partir de laquelle les chercheurs pourraient construire des méthodes empiriques et des modèles [...]. Dans les trente dernières années, des avancées technologiques dans le traitement numérique et les méthodes statistiques non-paramétriques ont aidé à stimuler un certain nombre d'études importantes liées au timbre. Cependant, beaucoup de ces études n'ont prêté aucune attention explicite aux méthodes "de premier ordre", à savoir aux hypothèses et aux définitions de travail relatives à ce que l'on est en train d'étudier ».

ANSI (U.S.A.) : « Timbre is that attribute of auditory sensation in terms of which a listener can judge that two sounds similarly presented and having the same loudness and pitch are dissimilar. Timbre depends primarily upon the spectrum of the stimulus, but it also depends upon the waveform, the sound pressure, the frequency location of the spectrum, and the temporal characteristics of the stimulus²⁹⁴ ».

AFNOR (France) : « Caractère de la sensation auditive qui différencie deux sons de même hauteur et de même intensité et qui permet la reconnaissance de l'origine ou de l'appartenance à un groupe de sons donné. L'attaque, les composants du son, *etc.*, agissent sur le timbre. Physiquement, le timbre est lié à la composition spectrale d'un son et à son évolution²⁹⁵. »

Ces définitions, qui encore une fois procèdent par élimination (le timbre est ce qui change lorsque tous les autres paramètres sont identiques), posent certains problèmes : d'une part, elles ignorent les relations d'interaction entre les différents paramètres perceptifs (hauteur, intensité, durée et timbre) ; d'autre part, elles n'évoquent pas la possibilité de différencier des timbres sur des hauteurs et des intensités différentes²⁹⁶, ce qui nous est indispensable dans le cadre de notre corpus de chansons. Elles énumèrent toutefois, dans un second temps, certaines caractéristiques physiques du son dont peut dépendre le timbre : le spectre harmonique (composition spectrale du son) et son évolution dans le temps (enveloppe spectrale), la forme d'onde, la pression acoustique, l'enveloppe d'amplitude (attaque)... Le timbre implique donc des données temporelles, dynamiques et fréquentielles.

Cette nature détermine en partie la difficulté de son analyse : il est multidimensionnel et n'a pas d'unité de mesure. Ni quantifiable, ni hiérarchisable, le timbre n'est donc pas à proprement parler un paramètre, contrairement à la hauteur ou à la durée, qui peuvent être représentées sur la partition musicale, à la base de la tradition musicale occidentale, et dont les valeurs peuvent être ordonnées selon une échelle de degrés hiérarchiques. Il est difficile d'établir une relation hiérarchique entre deux timbres, il n'est donc pas possible d'établir un modèle abstrait de timbre, qui permettrait de l'intégrer dans un solfège, une théorie musicale. Les dictionnaires de musique mettent en garde contre l'erreur qui consiste à vouloir réduire le timbre à la seule composition spectrale du son, en mettant en avant cette complexité :

« Concept simple qui recouvre une réalité acoustique très complexe [...]. C'est, en dernière analyse, la forme tridimensionnelle globale du son qui rend possible cette différenciation [entre deux sons de même hauteur et même intensité]. Elle comporte de nombreux aspects. Sont significatifs pour le timbre le nombre des composantes, le fait qu'elles sont harmoniques ou non, leurs intensités relatives, leur choix (harmoniques pairs ou impairs, ou toute la série, etc.). Jouent aussi un rôle important les transitoires d'attaque et d'extinction du son [...]. La notion de timbre ne peut être limitée à une simple question de nombre d'harmoniques²⁹⁷ ».

Mais cette complexité vient également de l'incapacité de la physique à le cerner tout à fait : la nature perceptive du timbre impose de puiser non seulement dans la physique, mais également dans la physiologie et les sciences cognitives (psychologie) :

« Those who study music perception, study the way(s) in which the mind transforms, organises, and structures information which comes from physical, physiological or

²⁹⁴ ANSI §3.20-1973, *Psychoacoustical Terminology*, American National Standard Institute (ANSI), New York, 1973. Traduction : « Le timbre est cet attribut de la sensation auditive qui permet à l'auditeur de différencier deux sons de même hauteur et de même intensité, présentés de façon similaire. Le timbre dépend d'abord du spectre fréquentiel du stimulus, mais également de sa forme d'onde, de sa pression acoustique, de la position fréquentielle du spectre et de ses caractéristiques temporelles ».

²⁹⁵ AFNOR, Norme NF S30-107, 1972.

²⁹⁶ HAJDA, John M., KENDALL, Roger A., CARTERETTE, Edward C., et HARSHBERGER, Michael L., « Methodological issues in timbre research », dans : DELIEGE, Irène et SLOBODA, John A. (éd.), *Perception and Cognition of Music*. Psychology Press Ltd, 1997, p. 256.

²⁹⁷ HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique* (1^e éd. 1976), *op. cit.*, p. 1038.

psychological frames of reference. The physical and physiological frames can be considered as external to the mind, while the psychological in internal [...]. Timbre, like pitch, is an artefact of perception²⁹⁸ ».

Le timbre étant une corrélation de critères physiques et perceptifs, donc en partie subjectifs, qui relèvent de la « sensation auditive », l'expérience empirique qu'en a l'auditeur serait la plus à même de l'évaluer et de le comparer.

Les recherches actuelles distinguent en général deux aspects du timbre : d'une part, celui permettant l'identification plus ou moins précise de la source, sa catégorisation (le « timbre causal ») – il est alors exprimé par un substantif : c'est un piano, une guitare, une voix, la voix de Léo Ferré... –, d'autre part, le timbre qualitatif, ou « couleur sonore²⁹⁹ », permettant de qualifier le son dans l'instant et dans ses variations les plus subtiles – souvent par le biais d'adjectifs ou de métaphores. Ces deux niveaux de perceptions, « identité sonore » et « couleur sonore³⁰⁰ », sont en réalité complémentaires et imbriqués. Certains chercheurs distinguent encore, au sein du premier niveau, le « timbre-identité », permettant d'identifier une catégorie de sources (une voix, une trompette...), du « timbre-individualité », permettant de reconnaître une source plus précise au sein de cette catégorie, une identification plus fine (la voix de Léo Ferré, mon Stradivarius...).

Michèle Castellengo et Danièle Dubois mettent en évidence une autre conception du timbre, comme construction cognitive : celui-ci, s'appliquant à un son musical, ne peut être réduit à des propriétés intrinsèques au signal acoustique car, caractérisant un « objet culturel », il met en jeu « un traitement cognitif tout aussi culturel, l'écoute musicale ». Les timbres musicaux sont alors « investis de significations et de valeurs » découlant des « propriétés sémantiques d'interprétation du signal comme sons musicaux ».

« [L]a diversité des conceptualisations du timbre, [est] fonction, certes, des propriétés du signal acoustique qui sert de stimulus aux traitements cognitifs, mais de manière non indépendante de la diversité des connaissances différemment acquises par divers groupes de sujets³⁰¹ ».

L'établissement des corrélations entre les paramètres acoustiques du son et la perception qualitative et subjective de l'auditeur reste donc toujours délicat et en partie relatif.

Le timbre vocal présente donc à la fois un aspect acoustique, visible sur le sonagramme, et un aspect purement perceptif, dont la signification dépend de la culture et du profil émotif de chacun, même si les caractéristiques acoustiques du signal restent le *stimulus* à l'origine de ce sens perceptif. Une partie du timbre est ainsi objective et mesurable, l'autre est subjective et ne peut être appréhendée que par l'auditeur. Cette signification perceptive est en partie universelle et absolue, et en partie personnelle et relative : elle peut varier selon le contexte. Dans une chanson où le timbre vocal est homogène, une petite fluctuation sera fortement

²⁹⁸ HAJDA, John M., KENDALL, Roger A., CARTERETTE, Edward C., et HARSHBERGER, Michael L., « Methodological issues in timbre research ». Dans : DELIEGE, Irène et SLOBODA, John A. (éd.), *Perception and Cognition of Music*. Psychology Press Ltd, 1997, p. 254. Traduction : « Ceux qui étudient la perception musicale étudient la ou les manières selon lesquelles l'esprit transforme, organise et structure les informations qui proviennent de cadres de référence physique, physiologique ou psychologique. On peut considérer les domaines physiques et physiologiques comme extérieurs à l'esprit, tandis que le psychologique lui est intérieur [...]. Le timbre, comme la hauteur, est un artefact de la perception ».

²⁹⁹ CASTELLENGO, Michèle et DUBOIS, Danièle, « Timbre ou timbres ? Propriété du signal, de l'instrument, ou construction cognitive ? », dans : *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM05)*, Montréal, Canada, 10-12 mars 2005, 13 p.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

ressentie par l'auditeur. Dans une interprétation au ton uniformément violent, l'accoutumance réduit l'impact interprétatif. La caractérisation du timbre perceptif peut être de bas niveau ou de haut niveau, puisqu'on distingue plusieurs « timbres », qui peuvent rejoindre les notions de timbre causal et de timbre qualitatif évoquées précédemment.

Les éléments constants chez un chanteur donné, qui dépendent du style vocal du chanteur, permettent de l'identifier : c'est ce qu'on appelle le « timbre-individualité ». Acoustiquement et physiologiquement, ce timbre, qui est la signature vocale propre à chaque individu, est défini par la forme des différents résonateurs du conduit vocal, conférant à chacun un timbre unique et reconnaissable (la prosodie particulière qui lui est associée contribue aussi beaucoup à l'identification d'un individu : il est difficile de cloisonner et il serait artificiel de vouloir le faire, car tout apparaît de manière combinée). Le système phonatoire humain fonctionne selon un modèle source-filtre : l'air expulsé des poumons et les cordes vocales en vibration sont l'excitateur, engendrant un son (laryngé) de hauteur déterminée, mais d'intensité très faible et non timbré. Ensuite, les différentes cavités de résonance du conduit vocal modèlent le son pour permettre d'obtenir l'extrême diversité et la grande précision des productions parlées ou chantées. Ces cavités agissent comme des filtres qui atténuent ou amplifient certains harmoniques du spectre. Leur capacité à se déformer et à varier leur volume (en particulier pour la bouche) permet une modification de ces résonances, à l'origine, notamment, de l'articulation des différents phonèmes du langage. Même si les critères physiologiques innés, caractérisant la source vocale, portent une part de déterminisme inaliénable dans la définition du timbre d'une voix, la grande souplesse de l'appareil vocal autorise aussi un ample degré de liberté.

Quel est l'impact du contenu verbal sur le timbre ? Les caractéristiques des consonnes et des voyelles du français et leurs distinctions phonétiques reposent sur des éléments acoustiques, tels les formants, l'harmonicité (voisement) ou le profil énergétique. Ces critères acoustiques relèvent incontestablement du timbre. Même si le même phonème peut être réalisé d'une infinité de manières, ces différentes prononciations présentent des constantes qui permettent à chaque phonème d'être reconnu, au-delà des divergences permises. Le timbre n'est donc pas parfaitement indépendant du contenu verbal et, par exemple, les jeux d'assonances ou d'allitérations ont un impact sur le timbre, même s'ils peuvent être atténués ou amplifiés dans l'interprétation. La notion de « qualité vocale », utilisée par certains chercheurs, comme ceux du LAM (Laboratoire « Lutheries, Acoustique, Musique » de Jussieu), lève cette ambiguïté en ne désignant que le timbre de la voix indépendamment du contenu phonétique. Cependant, la notion de qualité vocale, comme définie par Nathalie Henrich et Maëva Garnier, dépasse largement celle du timbre, en incluant d'autres éléments, comme l'intonation, le rythme, l'intensité et l'articulation. Nous convenons que, dans notre propre définition, ces différents paramètres, même s'ils influent sur le timbre, n'appartiennent pas à celui-ci mais sont à relier aux notions de prosodie et de phrasé vocal.

Ces considérations préliminaires faites, précisons ce que nous retenons de la notion de timbre vocal pour l'étude de notre corpus :

- Sur le plan acoustique : présence de souffle (rapport signal/bruit), voix plus ou moins tendue, utilisation d'un registre particulier, utilisation d'un effet particulier, timbre harmonique ou bruité, attaques, formants (non vocaliques), *singing formant*, raucité, et éventuellement formants vocaliques.
- Sur le plan perceptif : traits du timbre permettant d'identifier un chanteur (hors prosodie et phrasé), ou variations plus subtiles liées à une interprétation. Ces aspects peuvent être exprimés à l'aide de la grande diversité de mots que l'on trouvera dans les « caractères ». Il peut aussi être exprimé par la comparaison (ce timbre ressemble à un autre timbre...).

Nous procédons, dans cette énumération à une « abstraction » au sens où l'entend Elisabeth Lhote³⁰², puisque nous isolons de nombreux aspects, qui naturellement, n'apparaissent jamais de manière isolée dans la substance, mais toujours combinés. Il peut paraître artificiel de distinguer, parmi les traits vocaux caractérisant un locuteur, ceux qui relèvent du timbre, de ceux qui relèvent de la prosodie. Dans la pratique expérimentale, il est souvent hasardeux, voire impossible, d'effectuer cette séparation. Cependant, celle-ci, dans le champ du vocabulaire, nous aide à clarifier le cadre théorique.

3.3.2.2 Du rythme métrique au rythme musical

Le rythme, du grec *rhythmus* (ῥυθμός = mouvement régulier et mesuré³⁰³), désigne communément le retour périodique, plus ou moins régulier, d'un élément. S'il est omniprésent dans divers domaines – artistique, physique ou naturel – et touche différentes dimensions – visuelle ou sonore –, nous nous concentrons sur les deux champs disciplinaires dans lesquels il revêt une importance première et qui nous intéressent particulièrement dans notre approche de la chanson : la linguistique et la musique – tout en notant la difficulté d'obtenir un consensus définitoire et conceptuel.

3.3.2.2.1 L'aspect linguistique : la prosodie textuelle

Dans la langue, le rythme est composé des « éléments récurrents et alternés, forts ou faibles, longs ou courts, qui structurent le flux de son et de silence du discours³⁰⁴ ». L'agencement des accents, la distribution des durées, la répartition des sons et des silences, par leur articulation, génèrent une structure rythmique, dans la prose tout comme dans le vers. La prose introduit généralement des rythmes plus diversifiés, irréguliers et composés de groupes asymétriques, alors que les vers présentent une régularité.

La prosodie (du grec *prosoëdia* = « quantité relative au vers », mais aussi *pros* = « selon » et *ôidê* = « chant ») est inextricablement liée au rythme, puisqu'elle représente l'ensemble des phénomènes de quantité des sons, des faits accentuels et mélodiques liés aussi bien au discours que plus spécifiquement au vers.

Comme le soulignait Denis Diderot, si « la quantité des mots est bornée ; celle des accents est infinie³⁰⁵ », et bien que le français soit une langue « à accent fixe », la variabilité de la construction accentuelle et de la durée des syllabes induit dans la prosodie à la fois complexité et richesse. Nous avons vu que se combinent plusieurs systèmes d'accentuation – tonique, syntaxique, oratoire ou de focalisation – et il paraît tout aussi évident que l'isochronie syllabique n'est, selon la formule d'Henri Meschonnic, qu'un « imaginaire musical, plaqué sur le langage³⁰⁶ », ce que constate Jean Mazaleyrat dans le domaine du vers :

³⁰² LHOTE, Elisabeth, *La Parole et la Voix*. Hamburg : Helmut Buske Verlag, coll. « Beiträge zur Phonetik und Linguistik », 1982.

³⁰³ BAILLY, A., *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, onzième édition, Paris : Librairie Hachette, p. 778 (2e colonne, 4e mot).

³⁰⁴ *Longman Dictionary of the English Language*, 1984. Cité dans : AGAWU, Kofi, « Rythme », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 2 : Les Savoirs musicaux*. Paris : Actes Sud / Cité de la musique, 2004, p. 89.

³⁰⁵ DIDEROT, Denis, « Salon de 1767 », dans : *Œuvres complètes de Denis Diderot*. Tome IX (« Salons », tome II). Paris : J.-L. Brière, 1821, p. 219. En ligne : <http://books.google.fr> (visité le 3 avril 2011).

³⁰⁶ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris : Verdier, 1982, p. 528.

« Les syllabes d'une phrase, fût-elle ordonnée en vers, ne sont nullement égales [...]. *Le système du vers français établi sur des rapports d'unités incertaines est fondé sur des illusions*³⁰⁷ ».

Ces variabilités dans l'isosyllabité induisent une complexité du rythme discursif qui permet de multiples jeux de mise en valeur, de prééminence, d'emphase, à tel point que non seulement il introduit des nuances d'intelligibilité, mais encore acquiert une véritable valeur sémiologique :

« Il ne faut pas étudier le rythme comme un objet, une forme à côté du sens dont il est réputé faire ce qu'il a dit : redondance, expressivité [...]. [Au contraire], le rythme est inséparable du sens du discours. S'il est organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours [...]. Le rythme du discours peut avoir plus de sens que le sens des mots ou un autre sens³⁰⁸ ».

D'ailleurs l'étude du rythme discursif ne se borne pas à l'organisation temporelle ou accentuelle, l'intonation mélodique en est partie intégrante.

« En effet, les variations mélodiques jouent un rôle majeur dans la perception des points d'ancrage rythmique puisqu'elles sont une des manifestations essentielles de l'accent en français. Le rythme est donc vu ici à la fois comme une construction temporelle de séquences syllabiques et comme une organisation de prééminences mélodiques. Un modèle rythmique du français doit donc rendre compte de cette structure rythmique noyau, qui relève d'une double organisation : tonale et temporelle³⁰⁹ ».

Sur le plan linguistique, le rythme est donc au cœur d'une constellation de paramètres imbriqués et interagissant les uns par rapport aux autres. Dans la chanson, nous retrouvons ces éléments à deux niveaux : celui des paroles, très généralement versifiées ; celui de l'élocution, le rythme de la parole s'imposant bien souvent dans l'interprétation chantée. Chacun des niveaux implique la possibilité d'inclure de multiples variantes à partir d'une norme théorique qui reste bien souvent abstraite et qui ne sert qu'à définir un écart significatif par rapport au degré zéro de l'expressivité. En fait, la perception du rythme de la parole se construit à travers des récurrences approximatives dont chaque mutation agogique enrichit le sens :

« le plus souvent, [le *contexte verbal*] aboutit à une *répartition inégale des appuis* et à une certaine *liberté dans l'agencement des durées*. Cette inégalité n'a rien à voir avec la recherche pédante de rapports numériques complexes : elle *décourage la liberté de la parole* qui est faite d'une *succession asymétrique d'appuis et de rebondissements* [...]. En revanche, *l'isochronie de la pulsation*, qu'elle soit ou non liée à un schéma métrique, semble dérivée du *contexte gestuel* : la musique accompagnant un geste régulier [...] prendra ses appuis en concordance avec ces gestes isochrones ; elle en favorisera le retour régulier et acquerra ainsi une efficacité motrice particulière³¹⁰. »

Cette composante extra-linguistique, qui induit la notion de gestuelle, ponctuant discours et musique, nous conduit à la deuxième partie de notre définition, le rythme musical, rythme de la parole et rythme musical étant au cœur de la problématique de la chanson.

« The history of the relationship between words and music is characterized by a tension between accommodation and domination. This tension is chiefly felt in the domain of rhythm³¹¹ ».

³⁰⁷ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1995, p. 31.

³⁰⁸ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982, p. 140.

³⁰⁹ LACHERET-DUJOUR, Anne et BEAUGENDRE, Frédéric, *La Prosodie du français*. Paris : CNRS, coll. « CNRS Langage », 2000, p. 139.

³¹⁰ CHAILLEY (Jacques), *Éléments de philologie musicale*, Paris : Alphonse Leduc, 1985, p. 50.

³¹¹ LONDON, Justin, « Rhythm », dans : *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com> (visité le 2 janvier 2010). Traduction : « L'histoire de la relation

Cette tension est exacerbée dans le domaine de la chanson, et de la chanson « à texte » en particulier. Dans ce contexte, il faut procéder à un élargissement du sens du terme « prosodie », pluridisciplinaire : il caractérise les rapports de concordance ou de discordance entre les accentuations textuelles et musicales.

3.3.2.2.2 *Le rythme musical*

Dans le cadre musical, le rythme est aussi une notion complexe et difficile à définir de manière univoque. On trouve cependant, dans les dictionnaires généralistes, une définition globale du rythme en musique, quasiment identique partout et qui peut nous servir de point de départ. Ainsi, dans *Oxford English Dictionary*, il est un « mouvement marqué par une succession régulière d'éléments forts et faibles » ; dans le *Grand Robert*, un « retour périodique de temps forts et de temps faibles, [une] disposition régulière des sons musicaux (du point de vue de l'intensité et de la durée)³¹² ».

Nous trouvons des champs sémantiques proches et des vocabulaires communs avec la linguistique : distinction entre rythme et métrique, mouvement, cycle, période, durée, articulation, accents... Notons d'emblée, dans les définitions précédentes, plusieurs constantes. La répétition et l'alternance semblent être ainsi, dans la parole comme dans la musique, les fondements du rythme. De plus, dans la définition musicale tout comme dans la définition linguistique, le rythme implique, à travers la notion d'éléments forts ou faibles, une autre dimension que la seule dimension temporelle : l'intensité.

La musique vocale est la confluence, le point de confrontation ou de communion, entre ces deux arts du temps que sont la langue et la musique :

« Toute l'histoire de la musique chantée met en évidence l'interférence du rythme musical et du rythme de la langue parlée. Selon les lieux et selon les époques, la musique suit le rythme de la parole ou, au contraire, impose son propre rythme sans tenir beaucoup compte de celui du texte. Ces deux éventualités coexistent dans l'opéra, où l'air avec ses ornements subordonne le texte à la ligne mélodique et au rythme musical, tandis que le récitatif, généralement non mesuré, laisse à l'interprète une grande liberté pour suivre le débit naturel de la parole³¹³ ».

Déjà présente dans le chant savant, cette rencontre est exacerbée dans la chanson, où l'imprégnation du rythme de la parole est tout aussi omniprésente que non régulée. Cependant, la correspondance entre termes linguistiques et musicaux engendre non une simplification, mais plutôt une complexification de l'étude de la chanson, car leur acception est différente dans les deux disciplines et leur coexistence n'est pas nécessairement fusion.

Selon Platon, le rythme est « l'ordre dans le mouvement³¹⁴ » et Héraclite établit une distinction entre *skhêma*, « organisation de ce qui est fixe », et *rhuthmos*, « organisation du mouvant, forme de ce qui s'écoule³¹⁵ ». Pour Marie-France Castarède, sur le plan

entre les mots et la musique se caractérise par la tension entre adaptation et domination. Cette tension se ressent surtout dans le domaine du rythme ».

³¹² « Rythme », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Vol. 8. Paris : Le Robert, 1985.

³¹³ LACHARTRE, Nicole, « Rythme (musique) », dans : *Encyclopædia Universalis en ligne*, 2008.

³¹⁴ PLATON, *Les Lois, Livres I à VI*. Traduction par Luc Brisson et Jean-François Pradeau. Paris : Flammarion, 2006, p. 138, 665a : « L'ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de "rythme" ; par ailleurs, l'ordre dans le domaine de la voix, quand le grave et l'aigu se mêlent et se combinent s'appelle "harmonie" ; enfin, l'association de ces deux éléments est appelée "art choral" ».

³¹⁵ MESCHONNIC, Henri, « Rythme », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2^e édition. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 760.

psychanalytique, il serait même « constitutif d'une base de sécurité³¹⁶ ». Mais le rythme peut-il se résumer à une organisation du temps ? La notion de rythme en musique se rapporte souvent, d'une manière un peu simpliste, au seul rythme métrique, qui n'implique que la structure temporelle de l'œuvre, organisée en unités régulières, que sont la mesure et le temps, à partir desquelles se définissent des valeurs rythmiques, proportionnellement longues ou courtes, agencées de façon régulière ou irrégulière. La métrique musicale génère ses propres accents, les accents métriques, qui sont une hiérarchisation de temps plus ou moins forts, les uns relativement aux autres. La définition générale du rythme ne se réduit pas à la régularité et se trouve au centre d'une tension entre deux sens antagonistes :

« Du mouvement, pour échapper à la monotonie de la répétition naît une acception du rythme antithétique [...]. Alors qu'au sens courant le rythme tend vers l'habitude, le mesurable, il est pris ici comme le déplacement, la dissociation qui provoque une surprise, rompt avec l'habitude, tend vers le déséquilibre et la dissymétrie tout en étant un principe d'interruption qui maintient le cadre de la symétrie. Ainsi, la notion de rythme paraît successivement signifier le même et son contraire, la cadence et la rupture de la cadence. La définition universelle du rythme est faite de cette tension binaire³¹⁷ ».

Le rythme est en tension entre isochronie et irrégularité, entre symétrie et asymétrie, entre cadre fixe et variabilité. Il peut présenter ou non une division égale du temps : c'est ce qui distingue le temps métrique, métronomique et régulier, du rythme « vivant », comme le met en évidence Nicole Lachartre :

« [Le rythme est] organisation des durées, dont il règle la proportion, l'espacement, les groupements ; il est distribution des accents ; il gouverne le rapport respectif du son et du silence [...]. Il tend vers la régularité ou une plus ou moins grande irrégularité, et il transforme le temps homogène, lisse, que crée le battement synchrone, en un temps plus ou moins strié³¹⁸ ».

On distingue donc, d'une part, une division régulière du temps, qui dépend du mètre, de la mesure et du *tempo* (plus ou moins rapide), et qui peut être implicitement déduite, à l'écoute, à partir du rythme vivant de la musique. Le rythme vivant de la composition musicale peut être libre (amétrique, indépendant de toute division régulière du temps) ou strict, obéissant à une métrique. Il peut ainsi y avoir présence ou non d'une division égale du temps. Dans une musique mesurée – comme c'est très majoritairement le cas pour notre répertoire chansonnier –, le rythme vivant tel qu'il est écrit dans la mélodie peut aller à l'encontre de la régularité de la mesure et introduire une irrégularité dans la régularité, par exemple par l'utilisation de syncopes et de contretemps : l'irrégularité peut donc apparaître dans un cadre métrique régulier. La division régulière du temps autorise elle-même l'insertion d'une irrégularité, par exemple par des changements de *tempo* (*accelerando*, *rallantando*...), l'introduction de ternaire dans le binaire (triolet...) ou *vice-versa*, ou encore des changements de mesure.

« On considère en général que le rythme en musique englobe tout ce qui concerne le temps et le mouvement : l'organisation des événements musicaux dans le temps, quelles que soient la souplesse du mètre et du tempo, l'irrégularité des accents, la liberté du point de vue des durées³¹⁹ ».

³¹⁶ CASTARÈDE, Marie-France, « Le rythme et la voix », dans : *L'Esprit du temps. Champ psychosomatique*. Vol. 2, n° 54, 2009, p. 29.

³¹⁷ MESCHONNIC, Henri, « Rythme », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2^e édition. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 758.

³¹⁸ LACHARTRE, Nicole, « Rythme (musique) », dans : *Encyclopædia Universalis en ligne*, 2008.

³¹⁹ WHITTALL, A., Rhythm, dans : ARNOLD, D. (éd.), *The New Oxford Companion to Music*, 1983, p. 1562. Cité par : AGAWU, Kofi, « Rythme », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2 : *Les savoirs musicaux*. Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 90.

Les accents sont des éléments fondamentaux dans la définition du rythme. Si les accents métriques dépendent directement de la carrure de la mesure, qui fixe les temps proportionnellement forts ou faibles, l'accent structurel est « dû aux centres de gravité mélodiques/harmoniques dans une phrase ou section, marqué surtout par la cadence qui est le but de tout mouvement tonal ». Cependant, on note l'utilisation d'autres types d'accents, les accents expressifs, qui peuvent brouiller la perception de la mesure en introduisant une irrégularité, une dissymétrie : s'ils sont inhérents à la composition, ils sont alors signalés sur la partition. Les accents expressifs, contrairement aux accents sous-jacents, d'origine métrique ou structurelle, sont considérés comme des « éléments de surface³²⁰ », car ils sont indépendants de la structure métrique.

L'interprétation va à son tour introduire une nouvelle strate de complexité dans le feuilleté rythmique, de nouvelles irrégularités et de nouvelles tensions entre la structure profonde et la « surface ». Elle peut transcender les rythmes présents dans la composition, en introduisant par exemple de nouveaux accents expressifs, des retards et anticipations... La carrure régulière, rigide et monotone, du mètre peut alors être brisée à deux niveaux : d'abord dans l'écriture mélodique, puis, à un second niveau, dans l'interprétation vocale.

« Il y a rythme lorsqu'une structure évolue de manière périodique sur fond d'altération novatrice. L'intérêt actuel croissant pour le fait rythmique vient probablement de ce qu'il réunit en lui, paradoxalement, les traits propres aux structures rigides, qui l'apparentent à un mécanisme, et les conditions de la variation, de la novation, de la création d'effets différenciés³²¹ ».

L'importante possibilité de variabilité se calcque donc en partie sur celle de la parole, dont Anne Lacheret-Dujour met en évidence la souplesse :

« L'organisation rythmique, de par sa nature même, est un phénomène dynamique : les formes rythmiques ne sont pas des structures figées mais correspondent à un modelage souple de la réalité³²² ».

Au-delà d'une définition *métrique* du rythme, déjà très riche, mais relativement circonscrite puisqu'elle n'implique que les découpages temporels – proportion et quantité – et les accents, la notion de *rythme musical* est beaucoup plus vaste et complexe. Son ampleur déconcerte et l'impossibilité d'en rendre compte exhaustivement compromet les tentatives de définition, ce qu'illustrent ces propos plutôt radicaux de C. Sachs, en 1953 :

« What is rhythm? The answer, I am afraid, is, so far, just – a word: a word without generally accepted meaning. Everybody believes himself entitled to usurp it for an arbitrary definition of his own. The confusion is terrifying indeed³²³ ».

Comme le confirme la citation suivante et malgré les nombreuses recherches qui ont été menées, ces difficultés perdurent aujourd'hui et semblent définitivement admises :

« Il semble évident qu'il est trop difficile de donner une seule définition satisfaisante du rythme. Des phénomènes se conjuguent dans des domaines différents pour produire des effets

³²⁰ LERDAHL, F., et JACKENDOFF, V., *A generative Theory of Tonal Music*. Cambridge : Mit Press, 1983, p. 17. Cité par : AGAWU, Kofi, « Rythme », *op. cit.*, p. 97.

³²¹ WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Les rythmes. Lectures et théories*. Ouvrage collectif, Centre culturel international de Cerizy, Conversciences, Paris : L'Harmattan, 1992, p. 17.

³²² LACHERET-DUJOUR, Anne et BEAUGENDRE, Frédéric, *La Prosodie du français*. Paris : CNRS, coll. « CNRS Langage », 2000, p. 35.

³²³ SACHS, C., *Rhythm and Tempo*, New York, 1953, p.12. Cité par : LONDON, Justin. « Rhythm », dans : *Grove Music Online, op. cit.* Traduction : « Qu'est-ce que le rythme ? Jusqu'à présent, la réponse est, j'en ai peur, juste 'un mot' : un mot auquel tout le monde ne confère pas le même sens. Chacun croit avoir le droit de s'en emparer et d'en donner arbitrairement sa propre définition. En fait, la confusion est terrifiante ».

rythmiques. Le rythme est un concept fluide et fuyant ; une bonne partie de cette fluidité est due au fait qu'il est toujours lié inextricablement à d'autres dimensions de la musique³²⁴ ».

Le rythme présente une imbrication complexe de paramètres, au sein desquels il n'est pas possible d'ériger des frontières strictes. Le champ rythmique s'étend sur tout le domaine temporel de la musique et implique l'alternance et la récurrence d'éléments distincts, qui peuvent se différencier par leur durée, leur accentuation, mais également leur timbre :

« Pour qu'il y ait rythme, il faut nécessairement que des événements sonores successifs soient caractérisés par des traits qui les opposent. Cette opposition peut se manifester de trois façons distinctes, par le biais des accents, du timbre, des durées. Dans la pratique, cependant, le rythme associe le plus souvent – quoi que de manières très diverses – ces trois paramètres. Leur distinction, essentiellement théorique, est faite ici pour des raisons de méthode ; elle vise à rendre possible une classification rigoureuse des différents types d'existence du phénomène rythmique³²⁵ ».

Le rythme, qui semble à première approche univoque et unidimensionnel, révèle donc une extrême complexité et une multidimensionnalité, qui le hausse au rang de méta-paramètre, au même titre que le timbre et le phrasé. Comme pour ces deux autres notions, il englobe une multitude d'éléments et implique tout le musical, par les nombreuses corrélations et relations combinatoires qu'il engage. Selon Kofi Agawu, « le rythme est une qualité émergente, le produit des processus de différents domaines³²⁶ », ce qui implique que :

« Analyser le rythme, c'est analyser la musique dans son ensemble car [...] le rythme est toujours lié aux autres dimensions [...]. L'analyse d'un paramètre si inextricablement lié aux autres représente un défi considérable³²⁷ ».

Dans la chanson enregistrée, une multitude d'éléments peuvent créer des effets de rythme, en superposant de nouvelles strates rythmiques, cela d'autant plus que l'efficacité des répertoires populaires repose beaucoup sur l'exploitation des répétitions (récurrence et prévisibilité du retour) et de leur impact sur l'auditeur. Le rythme est présent à différentes échelles, de la plus globale (la structure de l'œuvre), à la plus fine, et implique l'ensemble du matériau vocal. Sur le plan compositionnel, au-delà du rythme métrique, le texte est en lui-même promoteur de rythmes, notamment par ses répétitions phonétiques et ses articulations internes. Ne négligeons pas non plus la mélodie, qui comporte souvent des retours et dont l'intonation fixe les propres accents. Sur le plan de l'interprétation vocale, outre les effets strictement temporels (retards et anticipations) et accentuels déjà évoqués, des éléments inattendus peuvent entrer en jeu : la répétition d'un même type d'attaque ou d'un même effet (par exemple, des attaques en *portamento* ou en *fry*), la récurrence d'un même effet de timbre, les prises d'air sonores, peuvent être évaluées selon leur impact rythmique.

À un degré encore plus fin, certaines qualités vocales, telles que le *vibrato* et la voix « craquée » (*creaky voice* en anglais), qui présentent une périodicité inhérente, peuvent générer des micro-rythmes perceptibles à l'oreille. Enfin, sur le plan technologique, l'application de certains effets peuvent tenir un rôle : évidemment, les effets temporeux (*chorus*, *delay*...), mais aussi, selon la cohérence de leur utilisation, les distorsions du timbre.

³²⁴ AGAWU, Kofi, « Rythme », *op. cit.*, p. 90.

³²⁵ AROM, S., *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. Paris : Selaf, 1985, p. 330. Cité par : AGAWU, Kofi, « Rythme », *op. cit.*, p. 91.

³²⁶ AGAWU, Kofi, « Rythme », *op. cit.*, p. 95.

³²⁷ *Ibid.*, p. 113.

3.3.2.3 Le phrasé

Dans notre mémoire de *master*, nous avons abordé et développé la notion de phrasé vocal au service de l'analyse de la chanson chez Léo Ferré. Ce méta-paramètre, aux implications multiples, permet d'étudier le genre sous un double aspect : analyse des caractéristiques interprétatives et mise en évidence des visées du chanteur, associant donc l'observation des phénomènes et leur interprétation.

L'objectif du phrasé est en effet partie intégrante de son existence comme en témoigne son étymologie : le grec *phrazein* signifie « expliquer, faire comprendre³²⁸ », « rendre évident, dévoiler, vouloir dire³²⁹ ». Dans de multiples dictionnaires, il est défini comme un « art », c'est-à-dire « un ensemble de moyens, de procédés conscients, qui tendent à une fin³³⁰ », ensemble de procédés donc, mais inscrits dans une quête de signifiante qui déborde largement leur ancrage ponctuel.

Dans son acception courante, ce terme en usage dès le XVIII^e siècle associe de manière étroite deux genres : le discours et la musique. Selon le *Grand Robert*, *phraser* signifie, sur le plan rhétorique : « l'art d'articuler en détachant les phrases, les membres de phrases, de débiter à la façon d'un acteur (sens vieilli) » et au XX^e siècle « l'art de construire harmonieusement un discours ». Dans le registre musical – qui figure comme sens premier dans l'article – il désigne « l'art et la manière de phraser, c'est-à-dire de délimiter par le mode d'exécution (musique instrumentale) ou de ponctuer par des respirations (musique vocale) les périodes successives du discours musical³³¹ ». L'imbrication avec le champ de la rhétorique est bien marquée par l'usage de termes polysémiques – ponctuer, période, discours – repris dans de nombreuses définitions et attestant le glissement métaphorique originel du discours parlé au discours musical. La prédominance du sens musical dans ce dictionnaire tendrait à prouver que l'usage actuel caractérise prioritairement le domaine musical.

Pierre-Paul Lacas, dans l'*Encyclopædia Universalis*, développe deux aspects essentiels : le rôle d'élucidation du phrasé et sa spécificité pour chaque interprète.

« L'exécution correcte du phrasé doit rendre sensible la structure de la phrase (motif-mesure, groupes de mesures, demi-périodes, périodes), et cela grâce à des fluctuations dynamiques (comme l'indique le *rubato*), des articulations, des modes d'attaque, des changements de *tempo*, etc. [...] En fait, aucune notation ne peut préciser l'art du phrasé. C'est à la manière de ponctuer le discours musical, d'en rendre sensibles les oppositions, les enchaînements, d'en marquer les silences et les accents, manière qui caractérise finalement le style personnel de l'interprète, que l'on reconnaît le talent du musicien³³². »

L'importance fondamentale de l'interprète est soulignée (même si c'est à travers des termes un peu imprécis de jugements de valeur : exécution correcte, style personnel, talent), ainsi que la notion de « fluctuation », de « changement », donc de variantes à partir d'un discours musical initial, induisant la notion d'une relative liberté mélodico-rythmique liée à l'interprétation vocale – liberté qui permet d'échapper à la rigueur formelle de la partition et joue un rôle essentiel dans la musique vocale. L'expression « rendre sensible », reprise deux

³²⁸ BAILLY, Anatole, *Dictionnaire abrégé grec français*, Paris : Hachette, 1969.

³²⁹ SUNDIN, N.-G., « Phrasé », dans : HONEGGER, Marc (éd.), *Connaissance de la musique*, Paris : Bordas, 1996, p. 802-803.

³³⁰ « Art », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Vol. 1. Paris : Le Robert, 1985, p. 558.

³³¹ Articles « Phrasé » et « Phraser », dans ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française*. Vol. 7. Paris : Le Robert, 1985, p. 367.

³³² LACAS, Pierre-Paul, « Phrasé », dans : *Encyclopædia Universalis en ligne*, version éducation, 2006.

fois dans cette courte citation, met en évidence la visée dont nous avons parlé, mais la notion développée reste ambiguë et restrictive, le phrasé spécifique se contentant de faire affleurer et de révéler en les rendant perceptibles et lisibles des éléments déjà inclus dans la composition musicale. Or, il n'y a pas forcément homologie sémantique entre la composition musicale et l'interprétation, et l'art du phrasé peut introduire des significances nouvelles au sein de l'œuvre.

Les définitions plus spécialisées des dictionnaires musicaux reproduisent dans l'ensemble les mêmes structures d'article :

- La notion initiale est celle de ponctuation du discours musical en homologie avec le discours parlé. Par exemple, le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* propose :

« art de ponctuer le discours musical et d'en faire sentir les divisions, les périodes, les suspensions, les repos, analogues aux césures de la poésie³³³ ».

Ce même article développe ensuite la nature et la position des accents, la prosodie, l'expression des passions empruntée à la diction théâtrale et l'ornementation dans l'objectif de « véhiculer l'argument du chant ».

Selon H. Riemann, le phrasé est :

« La délimitation des phrases, c'est-à-dire des éléments plus ou moins complets de la forme expressive d'une pensée musicale, soit dans l'exécution au moyen de l'expression, soit dans la notation au moyen de signes spéciaux, soit, mieux encore, dans l'audition ou la lecture d'une œuvre musicale, en tant qu'interprétation correcte³³⁴ ».

La définition du *Dictionnaire de la musique* de Marc Vignal est assez succincte :

« Art de grouper les sons de manière intelligente en dosant judicieusement les liaisons, les respirations et les accentuations³³⁵ ».

Nils-Göran Sundin développe les éléments de cette ponctuation musicale :

« Le phrasé délimite et articule le discours musical en unités significantes plus ou moins closes, à la manière de la ponctuation dans un texte. Il peut être fondé sur l'observation et l'analyse de facteurs structurels tels que motifs rythmiques et métriques, éléments mélodiques et dynamiques, harmonie (la fin d'une phrase coïncide souvent avec une cadence), variation de sonorité ou de tonalité, etc.³³⁶. »

La terminologie subjective (« interprétation correcte », « intuition artistique », « révéler de manière satisfaisante »), déjà notée dans les dictionnaires généralistes, met en évidence la complexité de la notion, sa difficulté à être cernée avec précision, mais par là même aussi sa richesse et son intérêt.

- Les définitions évoquent ensuite généralement les tentatives menées pour théoriser les éléments du phrasé – entre autres par J.-J. de Momigny³³⁷, H. Riemann³³⁸... – et en normaliser la notation ; mais ce qui fait la richesse du phrasé, c'est son incapacité à être figé et unifié et son pouvoir d'échapper à la normalisation. Ce caractère fluctuant,

³³³ BRENÉT, Michel, cité dans : RANUM, P.-M., « Phrasé », dans : BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Fayard, 1992.

³³⁴ RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique*. Traduit d'après la quatrième édition. Revu et augmenté par Georges Humbert. Paris : Perrin et Cie, 1899, p. 775.

³³⁵ Article « Phrasé », dans VIGNAL, Marc (éd.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2001, p. 659.

³³⁶ SUNDIN, N.-G., « Phrasé », dans : HONEGGER, Marc (éd.), *Connaissance de la musique, op. cit.*, p. 802.

³³⁷ MOMIGNY, J.-J., *Les Fondements du phrasé*, 1806.

³³⁸ RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique*. Traduit d'après la quatrième édition. Revu et augmenté par Georges Humbert. Paris : Perrin et Cie, 1899, p. 776-777.

difficilement saisissable, explique sans doute que l'analyse et les dictionnaires musicaux n'accordent pas à ce méta-paramètre l'attention que l'on pourrait attendre.

- Pourtant nombre d'articles se closent sur l'évocation de l'importance de cet élément : « considéré de tout temps comme un des éléments les plus importants de l'interprétation³³⁹ », ou de manière plus développée dans l'article « phrasé » de Michel François, dans l'*Encyclopédie de la musique* :

« On a tendance à oublier que la phrase, chantée ou jouée sur quelque instrument, préexiste à la notation et à l'analyse musicale, de même que la phrase parlée préexiste à l'écriture [...]. Elle est le fait musical originel, le principe d'unité de la forme sonore. Le phrasé est donc l'activité musicale par excellence, à laquelle se réfère toute notation, mais aucun système de signes n'en peut donner l'idée, chaque notation ne comportant que des indices plus ou moins nombreux du tracé de la phrase, jamais l'équivalence de ses liaisons organiques, ni de son sens³⁴⁰ ».

Geoffrey Chew, dans son article du *New Grove Dictionary* « Articulation and Phrasing » (il n'y a pas d'entrée spécifique pour le mot *phrasing*), souligne la nouveauté des recherches sur le phrasé et le caractère récent de l'intérêt porté à cette problématique qui n'est encore que périphérique :

« Articulation and phrasing represent some of the chief ways in which performers, and consequently listeners, may make 'sense' of a flux of otherwise undifferentiated sound, and convert clock time into musical time. In tonal music in the narrower sense, they are (with tonality and thematic organization) two of the chief elements contributing to diversity within organic unity; and they are the elements for which the performer bears the most direct responsibility. Clearly, they are important to the analysis of music. Yet phrasing theory is a relative newcomer to music theory, and still occupies a somewhat peripheral and problematic position within it [...]. Only recently have analysts and those in the field of performance studies begun a related exploration of its role in musical expression³⁴¹ ».

C'est donc avec une conscience précise, à la fois de l'importance de la notion et de la difficulté à la cerner (l'exhaustivité est impossible sur un objet que l'on peut qualifier de complexe, dans l'optique d'Edgar Morin, présentée dans notre méthodologie) que nous étudions, dans notre corpus, le phrasé, en prenant en compte les différentes strates qui le composent :

- émanation tout d'abord des éléments inhérents à la composition, sélectionnés par l'interprète, au service de l'élucidation du discours musical ;
- éléments plus fluctuants, émanant de la pratique vive, et induisant des variantes multiples et hautement significatives.

Deux strates qui peuvent s'inscrire dans la problématique barthienne de l'obvie et de l'obtus, le deuxième degré impliquant une « méta-signification » qui va au-delà du sémantisme et du symbolisme initiaux, dans un « feuilleté de sens qui laisse toujours subsister le sens précédent,

³³⁹ VIGNAL (Marc) éd., *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2001.

³⁴⁰ Article « Phrasé », dans MICHEL, François (éd.), *Encyclopédie de la musique*. Tome III, Paris : Fasquelle, 1967.

³⁴¹ CHEW, Geoffrey, « Articulation and Phrasing », dans : SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 86-89. Traduction : « L'articulation et le phrasé représentent deux des principaux moyens par lesquels l'interprète, et, par conséquent, l'auditeur, peut donner "sens" à un flux sonore autrement non différencié et convertir le temps des horloges en un temps musical. Dans la musique strictement tonale, ils sont (avec la tonalité et l'organisation des thèmes) deux des éléments clés contribuant à la diversité au sein de l'unité organique ; et ils sont les éléments vis-à-vis desquels la responsabilité de l'interprète est la plus directe. Ils sont donc manifestement importants pour l'analyse musicale. Pourtant, la théorie du phrasé est encore une relative nouveauté dans la théorie de la musique, et elle occupe encore en son sein une position quelque peu périphérique et problématique [...]. Ce n'est que récemment que des analystes et des spécialistes de l'interprétation ont entamé une exploration conjointe de son rôle dans l'expression musicale ».

comme dans une construction géologique ; dire le contraire sans renoncer à la chose contredite³⁴² », qui va au-delà des sens informatifs, communicationnels et symboliques. « Le sens symbolique [...] s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles³⁴³ ». Le sens obtus, « celui qui vient "en trop", comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé³⁴⁴ », est justement celui qui inscrit l'œuvre dans la signifiance et dans le registre de la jouissance (l'indicible de la voix ?).

Tous les éléments ponctuels concourant à la constellation sémantique du phrasé (variantes rythmiques et mélodiques, dynamique, débit, pause, accentuation, intonation, affect, modification de timbre, attaques, types d'énonciation...), seront analysés et intégrés dans la perspective de leurs visées, s'inscrivant dans une véritable rhétorique vocale dont le but peut être aussi diversifié que le type de chanson et d'interprétation considéré, et participant d'une construction sémiologique globale au service d'une efficacité sur l'auditeur.

Pour ces trois méta-paramètres, nous avons présenté la perspective lexicale adaptée à notre corpus, dans laquelle nous ancrons notre travail, tout en ayant conscience de l'impossibilité d'un consensus conceptuel et définitoire, chaque genre musical suscitant une approche spécifique et une mobilité dans l'acceptation sémantique.

Chacun de ces méta-paramètres n'est pas exclusif, mais entretient des relations avec les autres, le phrasé et la rhétorique vocale ayant une valeur hyperonymique par rapport aux autres sur de nombreux points et, donc, un évident caractère inclusif et enchâssant dans la hiérarchie que nous avons établie. La notion de combinatoire, déjà présente au niveau des éléments primordiaux (attributs et caractères) qui s'associent dans la caractérisation des paramètres, est aussi présente à ce deuxième niveau, les méta-paramètres se combinant entre eux. Il existe une sorte de corrélation, de synchronisation entre les variantes paramétriques ou méta-paramétriques. En effet, chaque objet particulier est inclus dans un ensemble et participe d'un système interactionnel qui subsume ses données particulières en les inscrivant dans une unité sémiologique.

³⁴² BARTHES, Roland, « Le Troisième sens », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982, p. 51.

³⁴³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

3.4 Attributs et caractères : les mots pour décrire la micro-structure interprétative

Les attributs et les caractères sont des éléments hyponymiques des méta-paramètres qui se comportent à leur égard comme paramètres enchâssants. Nombreux, ils permettent une description plus ponctuelle de l'interprétation vocale à un instant donné. Les attributs regroupent des effets clairement identifiés et définis (*vibrato*, *tremolo*, *portamento*, prononciation et articulation, type d'énonciation...), et des qualités découlant de techniques vocales et de critères physiologiques déterminés (*falsetto*, voix dans le souffle, *belting*, *yodel*, raucité...). Les caractères sont quant à eux du domaine perceptif, et plus difficilement rattachables à des caractéristiques acoustiques et physiologiques. Ils ont la signification abstraite et subjective, et concernent directement les impressions et émotions perçues par l'auditeur ou exprimées par le chanteur, et à ce titre légitiment un lexique plus subjectif exprimant les affects du locuteur et du récepteur.

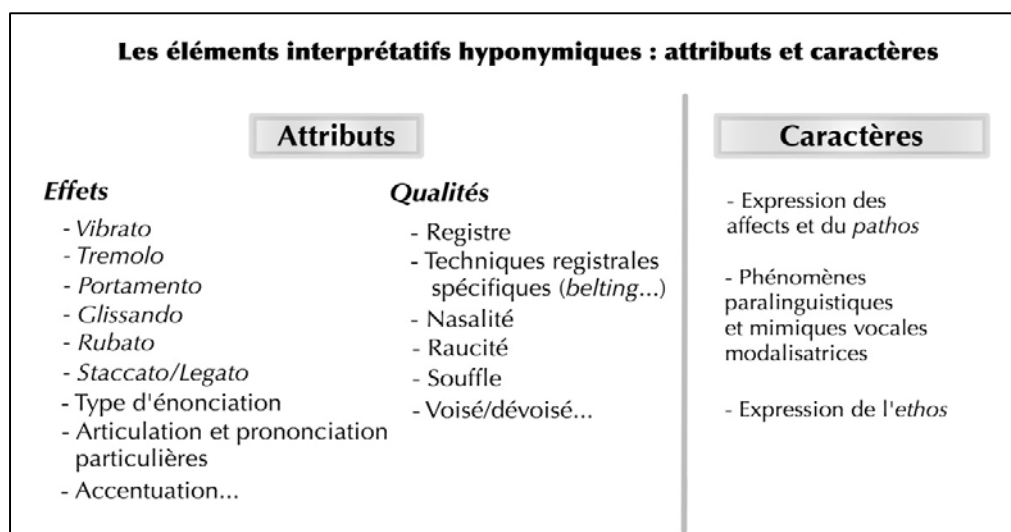


Figure 35 : Classement des éléments interprétatifs hyponymiques : attributs et caractères.

3.4.1 *Les attributs*

Les attributs précisent des aspects facilement identifiables relevant du phrasé vocal, du timbre ou du rythme. Si les méta-paramètres sont complexes et difficiles à définir dans leur globalité, les attributs permettent de décrire avec une relative objectivité certaines de leurs facettes les plus faciles à cerner. Contrairement aux caractères, qui sont des impressions subjectives ressenties à l'écoute et auxquels il est difficile d'associer des corrélations acoustiques univoques, les attributs sont plus précisément définis et ont des acceptions plus universellement approuvées (même s'il existe des divergences). Ils font l'objet de nombreuses publications scientifiques dans différentes disciplines, où ils sont abordés sous un angle physiologique, acoustique et perceptif.

Parmi les attributs, nous distinguons les effets, qui sont plutôt à relier au phrasé vocal et au rythme, même si leur statut est parfois ambigu. Ils peuvent être considérés, dans la plupart des cas, comme des éléments interprétatifs qui apparaissent essentiellement de manière ponctuelle au cours de l'interprétation vocale (sur certains mots, certaines syllabes, sur les tenues...), et sont à son service. Nous avons déjà présenté, dans la partie méthodologique, les différentes strates des jeux de l'accentuation³⁴⁵ et nous allons définir et développer avec précision les autres effets dans les pages suivantes. Les qualités sont des caractéristiques du timbre, qui revêtent un aspect généralement plus constant dans la production vocale d'un chanteur. Cependant, le caractère plutôt ponctuel des effets et plutôt constant des qualités n'est qu'une tendance et n'est pas généralisable – le *vibrato* est par exemple un effet qui possède des caractéristiques constantes chez un même individu, tandis que la raucité est une qualité qui peut être utilisée de manière ponctuelle au cours d'une interprétation. Selon le chanteur considéré, l'effet peut devenir constante singulière, ou la qualité, simple phénomène contextuel.

3.4.1.1 Les effets

3.4.1.1.1 *Le vibrato*

Acoustique

Le *vibrato* est en premier lieu une modulation périodique de la fréquence fondamentale, que l'on rencontre couramment dans le chant et parfois dans la parole émotive (sur les voyelles tenues). Il a été étudié en 1931 par Carl E. Seashore, qui le définit comme « une oscillation périodique qui implique généralement la fréquence, l'intensité et le timbre », dans laquelle la fréquence tient cependant une place prédominante. Le *vibrato* de fréquence se décrit acoustiquement à travers trois paramètres : l'ampleur (*extent*), la vitesse (*rate*) et la forme :

- L'ampleur (*extent*) est l'intervalle entre le haut et le bas de l'oscillation, exprimé en demi-tons ou en fraction de ton. Selon Seashore, il est à peu près uniforme chez un

³⁴⁵ Cf. 2.1.1.2. Prosodie, rythme et métrique, p. 72.

même chanteur et mesure entre 0,4 et 0,8 ton (extrêmes : 0,1 à 1 ton), avec un pic entre 0,5 et 0,7.

- La vitesse (*rate*) est le nombre d'oscillations par seconde (elle peut s'exprimer en Hertz). D'après Sundberg, elle est généralement constante chez un même chanteur, et il est difficile de la modifier³⁴⁶. Selon Michèle Castellengo, elle est couramment de 6 à 7 vibrations par seconde, mais peut descendre jusqu'à 4 et monter jusqu'à 12.
- La forme du *vibrato* est approximativement sinusoïdale, avec quelques irrégularités mineures, qui n'affectent pas la signifiante musicale.

Il s'accompagne d'une variation de l'intensité globale d'environ 2,4 dB d'amplitude, selon Seashore. La courbe de variation de l'intensité a approximativement la même forme que la courbe de fréquence et est synchronisée avec le *vibrato* de fréquence, mais pas toujours en phase : elle peut être en phase, en opposition de phase, ou encore deux fois plus rapide. L'articulation du *vibrato* d'intensité avec le *vibrato* de fréquence s'explique logiquement par la modification périodique de la position des partiels par rapport aux formants (en particulier celle du plus fort partiel par rapport au premier formant) :

« The amplitude of every spectrum partial is determined by its distance from the formant frequencies [...]; if a partial approaches a formant, the amplitude of that partial will increase, other things being equal [...]. When the fundamental frequency increases in the vibrato cycle, the frequency of the strongest partial may either bring that partial closer to the first formant, so that the amplitude of that partial and hence the overall sound level will increase [*le vibrato de fréquence et le vibrato d'amplitude sont en phase*], or it may bring the partial further away from the first formant [*opposition de phase*] [...]. A third case may also occur: the frequency of the strongest partial undulates symmetrically around the frequency of the first formant [*l'amplitude varie alors deux fois plus vite que la f₀*]³⁴⁷ ».

Cependant, la signifiante perceptive du *vibrato* d'intensité reste minime, la perception du *vibrato* reposant essentiellement sur la fréquence.

Enfin, Seashore signale la présence de changements de timbre au cours du cycle oscillatoire, en précisant qu'ils sont complexes et difficiles à décrire.

Le vibrato : un attribut musical et expressif culturellement déterminé

Chez les grands chanteurs lyriques, le *vibrato* occupe environ 95 pour cent du temps de phonation³⁴⁸ (même si le son « droit », dénué de *vibrato*, peut être ponctuellement recherché à des fins expressives). Il tient dans la musique un rôle esthétique fondamental et des critères précis permettent aux acousticiens de définir, dans le chant savant occidental, ce que l'on considère culturellement comme un « bon » *vibrato*. Ainsi, selon Seashore :

³⁴⁶ SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice*. USA : Evanston, Northern Illinois University Press, 1987, p. 163.

³⁴⁷ SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice*. Dekalb (Illinois) : Northern Illinois University Press, 1987, p. 164. Les passages entre crochets ne sont pas dans le texte. Traduction : « L'amplitude de chaque partiel du spectre est déterminée par son éloignement des fréquences formantiques [...]; si un partiel s'approche d'un formant, l'amplitude de ce partiel augmente, toutes choses égales par ailleurs [...]. Quand la fréquence fondamentale augmente au cours du cycle vibratoire, la fréquence du plus fort partiel peut, soit se rapprocher du premier formant — et donc l'amplitude de ce partiel augmentera, ainsi que l'amplitude globale du son [*le vibrato de fréquence et le vibrato d'amplitude sont en phase*] —, soit s'éloigner un peu plus du premier formant [*opposition de phase*]. Un troisième cas peut se présenter : la fréquence du partiel le plus fort ondule symétriquement autour de la fréquence du premier formant [*l'amplitude varie alors deux fois plus vite que la f₀*] ».

³⁴⁸ SEASHORE, Carl E., « The Natural History of the Vibrato », *op. cit.*, p. 624-626. « The vibrato is present in the voices of all great artists in about 95 per cent of their phonated time, including transition tones, attacks, releases, and rapid passages, as well as sustained tones ».

« An artistic vibrato consists of a periodic oscillation in pitch in which the extent of oscillation for the best singers averages approximately a half-tone [...], at an average rate of approximately six or seven cycles per second, and is usually accompanied by synchronous intensity and timbre oscillations which play a secondary rôle [...]. A good vibrato in music [...] produces a pleasing flexibility, mellowness and richness of tone³⁴⁹ ».

Il est par conséquent possible de caractériser un mauvais *vibrato*. Ainsi, selon Sundberg :

« Generally a vibrato rate of less than 5.5 undulations per second sounds unacceptably slow, and vibrato rates exceeding 7.5 undulations per second tend to sound nervous [...]. Vibrato rates exceeding ± 2 semitones tend to sound bad³⁵⁰ ».

Le *vibrato* a été abondamment étudié dans le répertoire du chant savant occidental, mais il n'existe à notre connaissance que très peu d'études sur les autres traditions musicales ou le chant populaire.

Origine et perception

Le *vibrato* est un phénomène complexe à décrire, qui implique simultanément des variations de fréquence, de timbre et d'intensité. Il est omniprésent dans les musiques vocales occidentales et la plupart des traditions extra-européennes de chant, même si ses critères de qualité diffèrent d'une culture à l'autre. Cette présence valorisée du *vibrato* s'explique entre autres par quelques conséquences positives sur la perception musicale. L'une est d'ordre neurologique et est exprimée en ces termes par Émile Leipp :

« On sait qu'un son fixe met à contribution telle ou telle cellule nerveuse, qui se fatigue, et devient de moins en moins efficace. Avec le *vibrato*, chacune d'elles a le temps de récupérer (période réfractaire) et un son « vibré » paraît plus intense que le même en continu pour cette raison³⁵¹ ».

Le *vibrato* permet également, pour l'auditeur, de percevoir la note plus juste, l'oreille choisissant inconsciemment la hauteur juste (on peut ainsi le comparer à l'emploi de faux traits dans le dessin) :

« The pitch we hear from a vibrato note is not as accurately and precisely perceived as the pitch we hear from vibrato-free notes [...]. The singer has a good reason for using the vibrato: the demands for accuracy with respect to phonation frequency would be reduced as soon as there is a vibrato³⁵² ».

Le statut du *vibrato* reste cependant ambigu : parfois assimilé à un simple ornement, cet attribut expressif est le plus souvent considéré comme une caractéristique naturelle, innée, inhérente à la voix. Il est alors parfois relié au timbre ou à la qualité vocale et différentes recherches semblent démontrer qu'il est unique pour chaque individu et qu'il joue un rôle

³⁴⁹ SEASHORE, Carl E., « The Natural History of the Vibrato », dans : National Academy of Sciences. Vol. 12, décembre 1931, p. 623. Traduction : « Un *vibrato* artistique consiste en une oscillation périodique de la hauteur, dont l'ampleur, chez les meilleurs chanteurs, fait approximativement un demi-ton en moyenne [...], à une cadence d'environ six ou sept cycles par seconde, habituellement accompagnée d'oscillations synchrones de l'intensité et du timbre, qui jouent un rôle secondaire [...]. Un bon *vibrato* produit une flexibilité plaisante et confère au son volupté et richesse ».

³⁵⁰ SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice, op. cit.*, p. 164. Traduction : « Généralement, une vitesse de *vibrato* inférieure à 5,5 ondulations par seconde semble d'une lenteur inacceptable, tandis qu'une vitesse supérieure à 7,5 ondulations par seconde a tendance à paraître nerveuse [...]. Les *vibratos* de ± 2 demi-tons ont tendance à sonner mal ».

³⁵¹ LEIPP, Émile, *Acoustique et musique*. 4^e édition (1^e édition : 1971). Paris : Masson, 1984, p. 127-128.

³⁵² SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice, op. cit.*, p. 170-171. Traduction : « La hauteur entendue d'une note avec *vibrato* n'est pas aussi exactement et précisément perçue que celle d'une note sans *vibrato*. Le chanteur a de bonnes raisons d'utiliser le *vibrato* : en ce qui concerne la fréquence de phonation, les exigences de précision diminueraient dès qu'il y a un *vibrato* ».

dans la définition de la signature vocale d'un chanteur, et donc dans l'écoute causale (qui permet l'identification).

Le *vibrato* semble apparaître de façon plus ou moins spontanée, en particulier chez les chanteurs entraînés. S'il ne s'acquiert pas de manière volontaire, son émergence semble favorisée par une bonne technique permettant une émission vocale optimale, sans tensions (une voix forcée ou émise avec une crispation musculaire en est dépourvue³⁵³) :

« Almost all professional opera singers develop vibrato without thinking about it and without trying actively to acquire it. Thus, vibrato develops more or less by itself as voice training proceeds successfully³⁵⁴ ».

D'autre part, la régularité du *vibrato* révèle la technique du chanteur : plus il a de technique, plus son *vibrato* est régulier (selon Sundberg).

Physiologiquement, le *vibrato* est produit par un phénomène de rééquilibrage entre l'action des muscles agonistes et antagonistes du larynx, qui crée une boucle réflexe dans laquelle interviennent un grand nombre de muscles :

« If one muscle group causes subglottic pressure to fall, other muscles would try to restore the pressure resulting in synchronous undulations in a great number of muscles. It is also possible that the primary agent behind the vibrato is the entire pitch regulating system as a whole³⁵⁵ ».

La cadence du *vibrato* est synchronisée avec celle des muscles laryngés (en particulier les muscles cricothyroïdiens, qui tendent les cordes vocales), qui commencent à se contracter quand la fréquence de phonation est à sa valeur minimale. D'autres muscles impliqués se contractent de manière synchronisée :

« Muscle mylo-hyoïdien (partie supérieure du cou, plancher de la cavité buccale), voile du palais, langue, parois du pharynx... présentent des pulsations rythmiques synchronisées avec le *vibrato*. Parfois on observe à l'œil nu que la langue et la mâchoire inférieure ont un mouvement synchronisé (surtout chez les femmes) : parfois considéré comme le signe d'une mauvaise technique, on trouve souvent cela dans la pop (télévision) ».

On note également la participation des muscles adducteurs (cricoaryténoïdien latéral), qui provoquent une variation de la résistance glottale : quand l'adduction augmente, la résistance glottale augmente. La pression sous-glottique ondule, et la consommation d'air est supérieure à celle nécessaire à l'émission d'un son sans *vibrato*.

Cependant, il existe différents types de *vibratos* et l'on peut envisager qu'un *vibrato* soit, dans certains cas, provoqué par une variation de la pression sous-glottique :

« It sounds strikingly similar to a very special type of vibrato, which is used in certain pop singing but certainly not in operatic singing. One characteristic of this type of vibrato is that its rate can be varied substantially, and this does not seem possible in the case of the operatic vibrato³⁵⁶ ».

³⁵³ ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix*. Paris : Odile Jacob, 2000, p. 150-151.

³⁵⁴ SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice*. USA : Evanson, Northern Illinois University Press, 1987, p. 163. Traduction : « Presque tous les chanteurs d'opéra professionnels produisent un *vibrato* sans y penser et sans essayer activement de l'acquérir. Ainsi, le *vibrato* apparaît plus ou moins de lui-même quand l'apprentissage vocal se poursuit avec succès ».

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 168. Traduction : « Si un groupe musculaire cause une chute de la pression sous-glottique, d'autres muscles vont essayer de rétablir la pression, ce qui cause des ondulations synchrones dans un grand nombre de muscles. Il est aussi possible que le premier agent du *vibrato* soit tout le système de régulation de la hauteur dans son ensemble ».

³⁵⁶ SCULLY et ALLWOOD (1983). Relaté dans : SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice*, *op. cit.*, p. 168. Traduction : « La similitude à l'écoute avec un type de *vibrato* très particulier, utilisé dans certains chants

Il se distingue en outre du chevrottement, ou d'autres ornements et effets expressifs, comme le trille ou le *tremolo*, bien qu'il y ait des similitudes. Sa perception – qui fait entendre une note unique plutôt qu'une alternance de deux notes – semble un peu énigmatique :

« Le problème du vibrato préoccupe depuis longtemps les chercheurs : il s'agit en fait d'un phénomène apparemment bizarre. Lorsqu'on produit des fluctuations systématiques de hauteur (vibrato, vobulation), on "suit" la ligne mélodique ondulante avec facilité jusque vers 6 ou 7 ondulations par seconde. Subitement, le phénomène semble changer de nature et fusionne en une sensation de hauteur unique et fixe. Si on augmente encore la cadence des ondulations, il vient un point, où le son devient désagréable, chevrote de plus en plus. La cadence de "fusion" semble varier avec la tessiture des sons : pour les sons graves, elle se produit lorsqu'on "vibre" 5 ou 6 fois par seconde ; pour les sons très aigus, 7 ou 8 fois³⁵⁷ ».

La distinction entre *vibrato* et chevrottement reposerait ainsi sur la vitesse de vibration, le chevrottement – tremblement pathologique de la voix « semblable au bêlement d'une chèvre³⁵⁸ » – se caractérisant par une cadence supérieure à 7-8 ondulations par seconde. Au contraire, Johan Sundberg note, chez les chanteurs âgés, la combinaison d'un *rate* lent et d'un *extent* important (± 2 demi-tons). Le trille, étudié par Michèle Castellengo, est « un *vibrato* de très grande excursion en fréquence³⁵⁹ » (souvent supérieure à ± 2 demi-tons) perçu, contrairement au *vibrato*, comme une alternance de deux notes. Selon Sundberg, le *tremolo* se caractérise par une modulation moins régulière et plus rapide (sept ondulations par seconde ou plus).

3.4.1.1.2 Le tremolo

Dans les définitions, nous trouvons souvent une distinction assez confuse entre *vibrato* et *tremolo*. Si, dans le langage courant, le *tremolo* désigne une ondulation périodique de l'amplitude alors que le *vibrato* désigne une ondulation périodique de la fréquence, la lecture d'articles scientifiques spécialisés révèle que ce n'est pas si simple, et que les points communs entre les deux sont plus nombreux qu'il n'y paraît :

« The vibrato is similar to two other types of phonation frequency modulation in singing, namely, tremolo and trillo. According to Schultz-Coulon and Battmer (1981), the tremolo is characterized by less regular and more rapid modulation; the rate is 7 undulations per second or more³⁶⁰ ».

Le *tremolo* impliquerait donc également une ondulation de la fréquence fondamentale : il s'agit d'un *vibrato* rapide dont le *rate* est supérieur à sept vibrations par seconde. Cette valeur est confirmée par Nicole Scotto di Carlo³⁶¹.

pop, mais certainement pas dans le chant d'opéra, est frappante. Une caractéristique de ce type de *vibrato* est que son *rate* peut varier substantiellement, ce qui semble impossible dans le cas du *vibrato* d'opéra ».

³⁵⁷ LEIPP, Émile, *Acoustique et musique*. 4^e édition (1^e édition : 1971). Paris : Masson, 1984, p. 127-128.

³⁵⁸ « Chevrottement », dans : *Portail lexical*. Nancy : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, ATILF (CNRS), 2009. En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/> (visité le 23 mars 2009).

³⁵⁹ CASTELLENGO, Michèle, « Perception de la hauteur : étude par l'analyse/synthèse de problèmes singuliers ». Chapitre 6, dans : *Présentation des recherches 1963-2002*. Non publié. Paris, 2002, p. 60.

³⁶⁰ SUNDBERG, Johan, *The Science of the Singing Voice*. USA : Evanson, Northern Illinois University Press, 1987, p. 164. Traduction : « Le *vibrato* est semblable à deux autres types de modulation de la fréquence de phonation dans le chant, à savoir, le *tremolo* et le trille. Selon Schultz-Coulon et Battmer (1981), le *tremolo* se caractérise par la modulation moins régulière et plus rapide ; le *rate* est de sept ondulations par seconde ou plus ».

³⁶¹ SCOTTO DI CARLO, Nicole, « La Voix humaine », dans : *Quid 2008*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2007, p. 460.

Dans le vocabulaire du chant savant, le *tremolo* est considéré comme un ornement, dont on trouve différentes significations selon le lieu et l'époque historique, ce qui alimente la confusion entre trille, *vibrato* et *tremolo* :

« In 17th-century vocal music, tremolo is an ornament consisting of a fast reiteration of one note (but without the exaggerated separations sometimes perpetrated today). Confusingly, the contemporary Italian term was 'trillo', whereas 'tremolo' at the time meant a type of 'trill'³⁶² ».

La notion de *tremolo* est aujourd'hui encore associée à celle de *vibrato* et prend une connotation plutôt péjorative, de « *vibrato* trop rapide, qui est souvent aussi trop serré³⁶³ ». Il est alors clairement considéré comme un dysfonctionnement :

« Le *tremolo* traduit généralement des tensions musculaires importantes dans la partie supérieure du tractus vocal qui se manifestent, dans les cas les plus graves, par un tremblement de la langue, de la mandibule et de la lèvre. Sur le plan perceptif, le *tremolo* fait penser à une voix diffusée par un magnétophone dont la vitesse de lecture serait le double de la vitesse d'enregistrement³⁶⁴ ».

Cependant, le dictionnaire *Oxford Companion to Music* confirme notre intuition de départ, selon laquelle le *tremolo* concerne plutôt une variation d'intensité, qui correspondrait à une définition plus contemporaine du *tremolo*, au contraire du sens historique qui alimente la confusion entre les deux :

« Some terminological confusion surrounds the terms 'tremolo' and 'vibrato'. In modern usage 'tremolo' indicates a change of intensity or repetition of a note, whereas vibrato is a wavering or oscillation of pitch³⁶⁵ ».

Pour simplifier les choses, nous nous conformerons à cette acception contemporaine du *tremolo* : nous parlerons de *tremolo* quand, sur le plan perceptif, la modulation d'amplitude (ou d'intensité) semble dominante par rapport à la sensation de modulation de fréquence fondamentale (*vibrato*). Dans la chanson française, le *tremolo* est utilisé comme un effet expressif, qui permet d'exprimer une émotion intense. Nous ne l'emploierons pas dans un sens péjoratif.

3.4.1.1.3 Le portamento

Le *portamento* est un effet vocal qui a surtout été étudié et décrit dans le chant savant, où il est aussi appelé « port de voix », et désigne :

« Une manière de porter la voix entre deux notes successives séparées par un intervalle ascendant ou descendant, sans interrompre l'émission vocale mais en en réduisant

³⁶² « Tremolo », dans : *Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*.

En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com> (visité le 19 mars 2010). Traduction : « Dans la musique vocale du XVII^e siècle, le *tremolo* est un ornement qui consiste en la réitération rapide d'une note (mais sans les séparations exagérées qui sont parfois perpétrées aujourd'hui). Ce qui prête à confusion, c'est que le terme italien contemporain était 'trillo', alors qu'à cette époque le mot 'tremolo' désignait un type de 'trille' ».

³⁶³ Article « Tremolo », dans : ZURCHER, Alain, *Glossaire de l'Atelier du chanteur*.

En ligne : <http://chanteur.net/glossair.htm> (visité le 1^{er} juillet 2010).

³⁶⁴ SCOTTO DI CARLO, Nicole, « Les dysfonctionnements de la voix chantée », dans : *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*. Vol. 26, 2007, p. 10.

³⁶⁵ « Tremolo », dans : *Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*.

En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com> (visité le 19 mars 2010). Traduction : « Une certaine confusion terminologique entoure les termes '*tremolo*' et '*vibrato*'. Dans l'usage actuel, '*tremolo*' désigne un changement d'intensité ou la répétition d'une note, tandis que *vibrato* est une fluctuation ou une oscillation de la fréquence ».

généralement l'intensité, à l'image du rétrécissement central d'un sablier, grâce à une modulation de la pression sous-glottique³⁶⁶ ».

Il s'agit de la réalisation d'une transition glissée entre deux notes, en passant de manière progressive d'une hauteur à l'autre, par un balayage des fréquences intermédiaires, et donc d'une utilisation particulière du *glissando* :

« In vocal terminology, [portamento means] the connection of two notes by passing audibly through the intervening pitches. The term 'portamento della voce' means 'carriage of the voice' and defines an important vocal technique for legato singing³⁶⁷ ».

Au XX^e siècle, on retrouve son emploi dans le chant populaire, où il est parfois décrit sous d'autres noms : *swooping*, *scooping* ou *crooning*. Bien qu'elles présentent des similitudes, ces nouvelles formes de *portamento* sont toutefois bien distinctes de celui rencontré dans le chant savant :

« Over the course of the 20th century its use has declined radically. Now most often associated with the popular style of singing called 'crooning', which has increased the pejorative associations for some, portamento is largely rejected in classical vocal music and opera. This so-called 'pure' style of singing, however, has no basis in vocal practice of the 17th, 18th or 19th centuries³⁶⁸ ».

Si sa présence n'a jamais, à notre connaissance, été attestée dans le répertoire de la chanson française, on y trouve cependant un style de *portamento* omniprésent, qui joue un rôle expressif fondamental et prend le plus couramment la forme d'attaque en *glissando* ascendants et de *glissando* descendants en fin de phrases.

Lorsque le *portamento* est présent en début de note, on peut l'assimiler à un effet appelé *scooping*, emprunté au vocabulaire du jazz, ainsi défini dans le *Grove Dictionary of Jazz* : « on wind instruments, a gliss rising to the beginning of a note ». Ce terme a ensuite été appliqué en chant, pour désigner en particulier un style propre aux *crooners* :

« *Scoop* : Beginning a note beneath it's pitch, then sliding up to the correct pitch. Scooping was the prominent feature of "crooners" in the 1920s-50s; Bing Crosby, Frank Sinatra, and Perry Como were among the singers famous for this style. Today, *scooping* should be used infrequently and only to achieve a specific quality or emotion³⁶⁹ ».

Si l'usage de ce terme est avéré par de nombreux sites Web, nous n'avons pas trouvé d'ouvrage bibliographique de référence en donnant une définition.

³⁶⁶ Article « Port de voix », dans : ZURCHER, Alain, *Glossaire de l'Atelier du chanteur*.

En ligne : <http://chanteur.net/glossair.htm> (visité le 1^{er} juillet 2010).

³⁶⁷ HARRIS, Ellen T. « Portamento », dans : *Grove Music Online. Oxford Music Online, op. cit.* Traduction : « Dans la terminologie du chant, [portamento désigne] la connexion entre deux notes en passant distinctement par les hauteurs intermédiaires. Le terme 'portamento della voce' signifie 'port de voix' et définit une technique vocale importante pour le chant *legato* ».

³⁶⁸ HARRIS, Ellen T., « Portamento », dans : *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com> (visité le 19 mars 2010). Traduction : « Au cours du XX^e siècle, son usage a totalement décliné. Le plus souvent associé, de nos jours, au style de chant populaire appelé 'crooning', qui a amplifié la connotation péjorative que certains lui associent, le *portamento* est largement rejeté dans la musique vocale classique et l'opéra. Ce style de chant prétendument 'pur' ne possède cependant aucun fondement dans la pratique vocale des XVII^e, XVIII^e ou XIX^e siècles ».

³⁶⁹ <http://voicestudio.kristinaseleshanko.com/SingingTerms.htm> (visité le 10 juillet 2010).

Traduction : « *Scoop* : attaquer une note au-dessous de sa hauteur, puis remonter jusqu'à la hauteur correcte. Dans les années 1920-1950, le *scooping* était la caractéristique majeure des 'crooners', dont Bing Crosby, Frank Sinatra et Perry Como furent de célèbres représentants. Aujourd'hui, le *scooping* n'est que rarement utilisé et uniquement pour obtenir un son spécifique ou une émotion ».

Pour évoquer les *glissandi* et « glissades » dans le chant populaire, on peut encore trouver les termes anglais « slide » ou « bend in » et « bend out », qui ne comportent pas de réels équivalents en français.

3.4.1.1.4 *L'énonciation et les modalités d'utilisation de la voix*

Une autre caractéristique fondamentale de l'interprétation de la chanson française porte sur les jeux constants de l'énonciation. Nous prendrons ce mot dans son sens général de « mise en fonctionnement de la langue au moyen d'un acte d'utilisation », mise en fonctionnement qui peut revêtir des modalités diverses que nous allons préciser.

Nous avons déjà vu dans l'état de la recherche les ponts qui peuvent s'établir entre le genre que nous étudions et les multiples études, dans le champ de la musique savante, sur les rapports entre la structure parlée et la structure musicale. Du récitatif au *parlando* ou au *sprechgesang*, les problématiques liées à l'énonciation traversent l'histoire de la musique savante. Dans le genre de la chanson française, où la primauté est accordée aux paroles, les caractéristiques énonciatives sont tout aussi fondamentales que difficiles à cerner, car, la plupart du temps, elles jouent sur la multiplicité des modalités d'énonciation possibles au sein de la même chanson, voire du même vers, se complaisant souvent dans la frontière, l'entre-deux, le passage constant de l'une à l'autre, dans les variantes induites par la performance, et opérant plus souvent par glissement que par rupture.

Du parlé au chanté, Paul Zumthor, dans son *Introduction à la poésie orale*, met en évidence l'existence de plusieurs modalités : « empiriquement, on admettra l'existence non de deux, mais de trois modalités : la voix parlée (*dit*), le récitatif scandé ou la psalmodie (ce qu'exprime l'anglais *to chant*), et le chant mélodique (anglais *to sing*)³⁷⁰ ». Mais, pour analyser la chanson, il nous faut multiplier les intermédiaires et les sous-catégories, tout en restant conscient qu'une partie des effets relevant de l'agogique échappe à ces catégorisations et à une échelle scalaire bien définie. Une fois de plus nous abordons un lexique trans-disciplinaire ; nous associons le vocabulaire linguistique caractérisant la voix parlée et le vocabulaire musical caractérisant son usage esthétique et nous observons des correspondances multiples entre les moyens d'investigation utilisés pour décrire ces deux types d'énonciation. Johan Sundberg souligne ce parallélisme :

« [Contrairement aux aspects structurels et compositionnels] l'analyse des performances musicales a déjà contribué au lexique utilisé par les musiciens pour véhiculer des informations non écrites sur la partition (extrascorales). Il semble que cette voie de recherche mette en valeur les similarités frappantes entre la musique et la parole, ce qui n'est pas surprenant, puisque ces deux systèmes de communication humaine par les sons doivent refléter les mêmes processus cognitifs et perceptuels³⁷¹. »

Nous sommes donc amené à utiliser l'un ou l'autre des lexiques, dont nous établissons ci-dessous l'inventaire comparatif, avec une prédilection pour les termes bivalents.

³⁷⁰ ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, p. 178.

³⁷¹ SUNDBERG, Johan, *Music Performance Research : An Overview*, dans : SUNDBERG, Johan, NORD, Lennart, et CARLSON, Rolf, *Music, Language, Speech and Brain*, Hampshire, Macmillan, 1991. Traduit par BELLER, Grégory, dans : *La Musicalité de la voix parlée*. Mémoire de recherche. IRCAM, 2005, p. 70.

	CHANT (Musique)	PAROLE (Phonétique et phonologie)	Correspondances physiques
	Segmentation / discrétisation Unité de base : la note	Segmentation / discrétisation Unité de base : la syllabe, le phonème...	Travail sur le continuum sonore (courbes, sonagrammes)
TEMPS	Valeurs de notes : blanche, noire... (durée relative)	Durée du segment (en secondes) Évolution : allongement, raccourcissement...	Temps (en secondes) Durée d'un événement.
	Silences, Prises d'air.	Pauses, respirations : pauses silencieuses ou pauses remplies.	
	Tempo Unité : BPM Rythme Mesure (ternaire, binaire...)	Débit (débit de parole, débit articulatoire...) : nombre de segments par unité de temps. Variation : accélération ou ralentissement Caractère : rapide, lent, moyen Rythme : répartition en groupes accentuels ou retour régulier ou non d'une unité de n'importe quel type ³⁷² .	Temps (en secondes). Position des événements par rapport à l'axe du temps.
HAUTEUR	Ligne mélodique Hauteur de notes	Ligne mélodique, intonation (direction : montante, descendante, plate ; forme de la courbe : concave, convexe) Hauteur, registre (grave, aigu...)	Fréquence (Hz) Fréquence fondamentale (F0)
	Ambitus (notes) Classement des voix : ténor, baryton, basse...	Gamme tonale (espace fréquentiel compris entre la fréquence la plus basse et la fréquence la plus haute émise par un locuteur)	Fréquence (Hz) Maxima et minima, écart.
TIMBRE	Timbre, couleur (clair, sourd, bien timbré...) Indications expressives sur la partition. Vocabulaire souvent imagé, métaphorique.	Qualité vocale Voisement : voisé, non voisé Formants	Timbre (pas d'unité) Description : composition spectrale du son, formants...
INTENSITÉ	Nuances (indications sur la partition : <i>ff, f, p...</i>)	Énergie articulatoire, Variations de dynamique.	Amplitude dynamique Variations d'intensité au cours du temps. Unité : dB
Interactions...	Types d'attaques, accentuation... (indications expressives sur la partition)	Attaques, articulation, accentuation...	Interaction entre différents paramètres : timbre, découpage temporel... (accent : allongement temporel, modification de l'intensité et de la hauteur mélodique)

Tableau 9 : Mise en évidence des paramètres communs entre voix chantée et voix parlée et des correspondances possibles entre termes issus de la musique et de la linguistique.

Entre les deux extrêmes – voix parlée conversationnelle et chant mélodique – tous les degrés sont exploités.

- **Le récitatif** peut être perçu dans l'optique du chanté et celle du parlé : il est « chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée³⁷³ » ou « manière de parler avec les inflexions musicales », induisant donc selon la perspective choisie, du parlé dans le musical ou du musical dans le parlé. Il est lié dans son aspect musical au *recto tono* – « tous les

³⁷² « Rythme » et « Intonation », dans : RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2001, p. 59 et 61.

³⁷³ Article « Récitatif », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 877.

mots [sont] ainsi soutenus, avec la même clarté³⁷⁴ » – qui peut être conçu à la fois comme une progression vers le parlé ou au contraire vers le musical. Le développement monotonique constitue une véritable ligne de convergence entre le chanté et le parlé. D'une part, il ne s'oppose pas à la musique, au contraire, car « le nivellement de la récitation sur une hauteur constante pose les bases d'une intonation stable des sons de la parole et, donc, de l'affirmation de points de référence tonaux sans lesquels les échelles musicales elles-mêmes ne pourraient exister³⁷⁵ » ; à ce titre, il est tremplin vers le chant. Mais, paradoxalement, en réduisant la mélodie à sa présence la plus élémentaire, il tire le chant vers le parlé. Le *recto tono*, nous le verrons, est omniprésent dans la chanson française, de même que le *rubato* qui, « commandant d'accélérer certaines notes de la mélodie et d'en ralentir d'autres pour abandonner la rigueur de la mesure, du moins au chant³⁷⁶ », selon Marc Honegger, permet d'« assouplir les structures et de les réaccorder aux durées inégales du temps vécu³⁷⁷ ». Le temps vécu est aussi celui des rythmes de la parole.

- **La psalmodie**, « cette prononciation si voisine du chant » selon Saint Augustin, présente aussi une double perspective, soit qu'on la rapproche du chant ou de la lecture, de la cantillation et de la déclamation. La confusion, dans les dictionnaires généralistes, est d'ailleurs totale : « manière de chanter, de réciter des psaumes³⁷⁸ » pour aboutir à une définition péjorative : « débiter de manière monotone ». Ambiguïté bien mise en évidence par Michel Poizat dans son chapitre de *La Voix du diable*, « chanter ou ne pas chanter », tension dont il donne une interprétation symbolique : la méfiance de l'Église par rapport à la jouissance liée au chant, et une justification pédagogique, la scansion permettant une compréhension précise du texte. Double visée, donc, entre le danger du plaisir du chant et la nécessité de bien se faire comprendre par ce que Michel Poizat nomme :

« [Un] véritable marquage vocal de la scansion signifiante [qui] reste toutefois, et c'en est là une caractéristique fondamentale, entièrement déterminé par le *temps* de la parole pure³⁷⁹ ».

Le rythme est dépendant de celui que lui imprime l'élocution du texte. Tout au plus ralentit-il le débit de l'élocution « “ordinaire” de la parole, pour en amplifier et en solenniser la proclamation³⁸⁰ ».

Nous aurons d'ailleurs plus à employer le mot « psalmodie » que celui de « cantillation », le premier terme étant généralement associé à la versification, aussi libre soit elle, et le second à la prose. Nous utilisons ces termes de manière décontextualisée, aussi bien du point de vue historique que générique, même si nous devons parfois y réintroduire la notion d'incantation et, pourquoi pas, celle de ritualisation religieuse.

Ces glissements constants du chanté au parlé et ces énonciations que l'on pourrait caractériser d'hybrides, dont nous étudierons les caractéristiques distinctives dans notre corpus – de la déclamation chantée à la parole rythmée –, se doublent de la multiplicité des

³⁷⁴ POIZAT, Michel, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Métailié, 1991, p. 22.

³⁷⁵ GIANNATTASIO, Francesco, « Typologies et comparaisons », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*, Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 1068.

³⁷⁶ Article « Rubato », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique, op. cit.*, p. 910.

³⁷⁷ *Ibid.* Honegger commentant *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, 1954.

³⁷⁸ Article « Psalmodie », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Vol. 7. Paris : Le Robert, 1985.

³⁷⁹ POIZAT, Michel, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Métailié, 1991, p. 22.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 22.

modalités d'utilisation de la voix, du murmure au cri, de la voix conversationnelle à la déclamation emphatique et théâtrale.

Voix chuchotée	Voix non voisée, bruitée. Souffle, aucune note, aucune mélodie. Mais articulation, donc formants. Pas de hauteur fondamentale car pas d'harmoniques. (« Fermeture complète des cordes vocales combinée à l'ouverture en triangle des aryténoïdes ³⁸¹ »).
Voix murmurée	Un peu de voisement, début de vibration des cordes vocales, peu d'harmoniques.
Voix conversationnelle	Registre de poitrine, modulations.
Voix déclamée	Plus hautes fréquences, en voix de poitrine. Plus d'intensité et de pression sous-glottique. Moins de modulations que dans la voix conversationnelle.
Voix criée	- Crié contrôlé : <i>belting</i> , voix de poitrine, voisée, intelligibilité. - Crié non contrôlé : difficulté d'intelligibilité verbale.

Concernant l'énonciation dans la chanson, nous avons donc à utiliser un double lexique : celui des modalités, du chant mélodique au parlé, et celui des énonciations très diversifiées du parlé, les deux réalités se combinant entre elles : voix semi-chantée criée, *recto tono* déclamé, etc.

3.4.1.1.5 Prononciation et articulation

Dans le lexique général, articulation et prononciation sont deux termes de sens si voisins que l'un est donné comme synonyme de l'autre dans chacune des définitions. L'articulation serait « l'action de *prononcer* distinctement les différents sons d'une langue à l'aide des mouvements des lèvres et de la langue³⁸² » ; la prononciation, « la manière dont un phonème est *articulé*, dont un mot est prononcé³⁸³ ». Toutefois les étymologies induisent des perspectives sensiblement différentes : *pronuntiatio*, de *nuntius* (= nouvelle, annoncer une nouvelle) et *articulus* (= jonction entre deux, au sens propre). La prononciation serait donc plus liée à la profération d'un son, l'articulation à la liaison entre les différents sons, et donc à l'intelligibilité. Dans les dictionnaires musicaux historiques et les ouvrages anciens sur la voix (en prenant évidemment le sens « diction » du mot articulation) les emplois vont de la quasi-synonymie à la différenciation marquée :

³⁸¹ MARTIN, Pierre, *et al.*, « Chuchotement », dans : Site web du *Laboratoire de phonétique de l'Université Laval* (en ligne : <http://www.phonetique.ulaval.ca/lexique/chuchotement.html>).

« Sur le plan articulatoire, le chuchotement est caractérisé par la fermeture complète des cordes vocales (partie antérieure de la glotte), combinée à l'ouverture en forme de triangle des aryténoïdes (partie postérieure de la glotte). L'air provenant des poumons qui passe par l'ouverture ainsi créée produit un bruit de friction, le son du chuchotement. Le chuchotement diffère de la respiration en ce qu'il est produit avec le larynx tendu et la glotte partiellement fermée; l'air passe donc avec une plus grande force et le son produit est par le fait même plus fort ».

³⁸² « Articulation », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Vol. 1. Paris : Le Robert, 1985.

³⁸³ « Prononciation », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Vol. 7. Paris : Le Robert, 1985.

« Les écrivains qui ont traité jusqu'à présent de la prononciation et l'articulation n'ont point assez distingué l'une de l'autre [...]. La prononciation consiste à ne point donner aux lettres d'accent étranger³⁸⁴ ».

Elle serait donc un respect de la norme d'une langue par rapport aux « déviances » dialectales, problématique importante au XVIII^e siècle à cause de la multiplicité des parlers régionaux. L'*articulation*, dans le sens qui nous intéresse, comporte d'ailleurs beaucoup plus souvent des entrées, aussi bien dans les dictionnaires que dans les ouvrages sur la voix et le chant³⁸⁵, l'une prenant donc le pas sur l'autre.

Toutefois, le mot « prononciation » – souvent négligé, même dans les ouvrages contemporains – peut être mis en avant, comme dans l'article consacré par Roland Barthes à Charles Panzéra, dans lequel il distingue l'esthétique de l'articulation et celle de la prononciation, en reprenant les conceptions du ténor :

« L'articulation, disait-il, est le simulacre et l'ennemie de la prononciation ; il faut *prononcer*, nullement *articuler* (contrairement au mot d'ordre stupide de tant d'arts du chant) ; car l'articulation est la négation du *legato* ; elle veut donner à chaque consonne la même intensité sonore, alors que dans un texte musical, une consonne n'est jamais la même : il faut que chaque syllabe, loin d'être issue d'un code olympien des phonèmes, donné en soi et une fois pour toutes, soit sortie dans le sens général de la phrase³⁸⁶ ».

S'établit donc ici une hiérarchisation esthétique, développée par Roland Barthes :

« L'articulation, en effet, opère nocivement comme un *leurre du sens* : croyant servir le sens, elle en est, foncièrement, la méconnaissance ; des deux excès contraires qui tuent le sens, le vague et l'emphase, le plus grave, le plus conséquent est le dernier : *articuler*, c'est encombrer le sens d'une clarté parasite, inutile sans qu'elle soit pour cela luxueuse. Et cette clarté n'est pas innocente ; elle entraîne le chanteur dans un art, parfaitement idéologique, de l'expressivité – ou pour être encore plus précis, de la *dramatisation* : la ligne mélodique se brise en éclats de sens, en soupirs sémantiques, en effets d'hystérie. Au contraire, la *prononciation* maintient la coalescence parfaite de la ligne du sens (la phrase) et de la ligne de la musique (le phrasé)³⁸⁷ ».

Dans cette perspective, l'articulation ne serait qu'une prononciation hyperbolique et schématisante : « une mise en scène quelque peu kitsch », et plutôt qu'une différence de sens entre les deux mots, il y aurait seulement une hiérarchie de degrés. Ce qui ne saurait caractériser d'une manière générale l'articulation telle qu'elle est conçue dans les traités de chant mais seulement une articulation excessive, parodique, non inspirée par la compréhension du texte mais par l'application de règles sans nuances.

Nous n'adopterons pas ce classement axiologique de la prononciation et de l'articulation, même si nous y ferons allusion pour certains chanteurs. Nous prenons *articulation* au sens de ce qui permet l'intelligibilité et les liens et *prononciation* au sens de spécificité du son émis.

L'articulation dans la chanson française « à texte » est d'une diversité extrême : de l'articulation emphatique (Juliette Gréco, Jacques Brel) à l'articulation relâchée,

³⁸⁴ BÉRARD, Jean-Antoine, *L'Art du chant*. Dédié à Madame de Pompadour. Paris : Dessaint et Saillant, 1755. Partie 2 : « La prononciation et l'articulation envisagées eu égard au chant », p. 47.

³⁸⁵ Par exemple : *Le Guide de la voix* d'Yves Ormezzano (Paris : Odile Jacob, 2000), présente vingt-quatre références à « articulation » dans son index et « prononciation » n'est pas indexé. Le *Grove Music Online* possède une entrée « Articulation and Phrasing » mais aucune entrée pour « prononciation ». Le dictionnaire *Connaissance de la musique* de Marc Honegger (Paris : Bordas, 1996), présente lui aussi une entrée pour « articulation », mais aucune pour « prononciation ».

³⁸⁶ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue ». Dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Points, coll. « Essais », 1992, p. 250.

³⁸⁷ *Ibid.*

« nonchalante³⁸⁸ » selon la formule d'Anthony Pecqueux (Serge Gainsbourg), qui aboutit à une intelligibilité limitée et intronise l'économie articulatoire du style conversationnel dans la chanson. Relèvent de ce phénomène les accentuations ou atténuations consonantiques, les confusions sonores par manque d'articulation, tout le jeu des liaisons et surtout des élisions, apocopes ou syncopes ou des syllabes ajoutées (le « e » muet par exemple) qui caractérisent souvent de manière identitaire le style vocal d'un chanteur populaire, ainsi que tous les procédés d'articulation au sens premier du terme (c'est-à-dire les liens entre les sons), du *legato* au *staccato*.

L'articulation recoupe aussi l'importance relative apportée à chaque partie du phonème émis et à chaque partie de la syllabe, phénomènes temporels donc marqués par une succession de phases sur le plan acoustique – phases d'attaque, de tenue, d'extinction du son, ou, pour la syllabe (linguistique) : attaque, noyau et *coda* (*onset, nucleus, coda*). Plusieurs types d'attaques sont ainsi perceptibles :

- L'attaque douce ou normale. « La poussée expiratoire et la fermeture de la glotte sont parfaitement synchrones³⁸⁹ ».
- L'attaque soufflée ou aspirée. « La poussée expiratoire précède la fermeture de la glotte³⁹⁰ ».
- L'attaque dure ou coup de glotte. « La fermeture de la glotte précède la poussée expiratoire³⁹¹ ». Ce type d'attaque est si fréquent qu'Ivan Fónagy³⁹² voulait lui associer un signe.

Chacune de ces attaques étant liée à une émission particulière sur la justesse de la note, la première induisant un accès immédiat à la hauteur, le deuxième une attaque par dessous (environ un demi-ton) et la troisième une attaque en dessus (environ trois quarts de ton). Le jeu de l'approximation sur la justesse est, volontairement ou non, souvent présent dans la chanson.

La tenue du son peut elle-même être décomposée, surtout sur les sons vibrés, avec plusieurs étapes, de l'ajustement du son à la stabilisation et à la stabilité. Les extinctions de phonème reprennent les mêmes distinctions (douce, soufflée ou en coup de glotte), distinctions qui sont toutes aussi pertinentes au niveau de la syllabe, qui varie selon les structures possibles (v, cvc, cv, vc, ccv³⁹³...). Ces syllabes combinent aussi une attaque, un noyau, éventuellement une *coda* finale lorsqu'il y a présence d'une consonne finale. Chacune des structures induit des phases différentes et des articulations diversifiées, ainsi que chacun des phonèmes les composant ; les unités précédentes et subséquentes influent sur lui par assimilation ou dissimilation. Le sommet, ou pic d'identité, se trouvant sur le noyau vocalique, tout déplacement – fréquent dans la chanson – devient signifiant.

La compréhension des sons vocaliques articulés est liée à la notion de formant, zone de fréquence amplifiée dans le spectre. Cette amplification de certaines zones fréquentielles est le

³⁸⁸ PECQUEUX, Anthony, « Articuler nonchalamment la langue française dans la chanson », dans : *Université d'automne du Hall de la Chanson*, Marseille : Auditorium des Archives et de la Bibliothèque Départementale, octobre 2008.

³⁸⁹ SCOTTO DI CARLO, Nicole, « Les dysfonctionnements de la voix chantée », dans : *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*, vol. 26, 2007, p. 155-156.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 11.

³⁹³ Avec « v » pour « voyelle » et « c » pour « consonne », les structures de syllabes sont notées : v, cvc, cv, vc, ccv... La syllabe est dite « ouverte » quand elle se termine par une voyelle et « fermée » quand elle se termine par une consonne.

résultat de l'implication des différentes cavités de résonance supra-glottiques, qui modèlent le son issu du larynx à la manière de filtres résonnants, transforment ainsi le bourdonnement ou souffle sortant de la glotte en un son riche et permettent une modification des résonances vocaliques (les formants). C'est la position de ces formants qui assure les fonctions distinctives d'une voyelle à une autre. L'articulation précise de ces formants participe d'une bonne intelligibilité, mais peut subir certaines modifications. Comme le fait remarquer Ivan Fónagy :

« Le phonème permet un certain jeu, assure une marge confortable au choix du son concret, et ce choix apporte de l'information dans le sens technique et dans le sens courant de ce terme. "Chaque phonème, écrit Bühler, laisse une certaine marge de réalisations possibles, et c'est dans toutes ces marges que peut s'élaborer la peinture sonore³⁹⁴ ».

Ces modifications relèvent des spécificités de la prononciation, puisqu'elles n'ont pas un rôle identificateur du son. Si nous considérons le triangle vocalique, comme le fait remarquer Cécile Fournier :

« Tous les intermédiaires sont possibles : tout point du triangle donne lieu à une voyelle plus ou moins distincte. En définitive, comme le suggère Lafon, plus que des points, ce sont des zones de définition des voyelles qui sont représentées³⁹⁵ ».

Sur les phénomènes articulatoires se greffent donc les multiples glissements sonores de la prononciation. John Laver, cité par Pierre Léon³⁹⁶, distingue :

- L'arrondissement labial (abaisse le formant haut et entraîne la bémolisation du timbre) ;
- L'antériorisation ou la postériorisation ;
- L'ouverture ou la fermeture ;
- La labio-dentalisation et l'écartement labial (voix avec sourire) ;
- La focalisation (contraction des piliers du larynx, dureté de la voix) ;
- La pharyngalisation (résonance postérieure) ;
- La nasalisation ou dénasalisation.

Nombre de ces variations, considérées comme troubles dans la voix savante, sont abordées comme spécificités et valorisées dans la voix du chanteur populaire : l'antériorisation, par exemple, et la labialisation, ou même l'ébauche de zézaïement peuvent signer l'originalité d'une voix, voire l'associer à la séduction. Dans la chanson, en effet, la prononciation échappe bien souvent à ce que Charles Panzera appelait ironiquement « le code olympien des phonèmes », soit par variation individuelle, soit par variation de groupe ou enfin par accents régionaux ou étrangers. Nous trouvons dans notre corpus des exemples signifiants de chacune de ces dictions spécifiques qui permettent soit de sexualiser la voix, soit d'augmenter son expressivité émotive, soit d'introduire un charme accentuel étranger, soit de marquer une identification à un groupe social.

³⁹⁴ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 23.

³⁹⁵ FOURNIER, Cécile, *La Voix, un art et un métier*. Seyssel-sur-Rhône : Éditions Comp'Act, 1994, p. 129-130.

³⁹⁶ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 73.

3.4.1.2 Les qualités identifiables

Ces « qualités » permettent de décrire divers aspects perceptifs du timbre et de la qualité vocale. De nature à la fois perceptive, acoustique et physiologique, elle sont à la lisière entre subjectivité et objectivité : elles font, pour la plupart, à la fois l'objet d'un emploi courant, dans les critiques de spectacle ou dans la conversation quotidienne, où leur définition reste approximative et, exprimant une sensation subjective, englobe des réalités différentes, et d'un emploi spécialisé, par les professionnels du chant, les phoniâtres ou les scientifiques, pour lesquels elles prennent un sens beaucoup plus précis et plus ou moins consensuel. Nous mettrons en parallèles les différentes acceptions, en montrant leurs convergences et leurs divergences, et en présenterons une synthèse.

Nous avons choisi de recenser dans cette partie des qualités qui ont fait l'objet de nombreuses recherches et d'une évaluation par des scientifiques de différentes disciplines, ce qui permet de fonder notre propre définition sur une synthèse de données abondantes et détaillées. Nous commençons ainsi par les registres, essentiels dans la caractérisation du timbre d'une voix chantée dans une interprétation. La notion de registre fait à la fois appel à une réalité physiologique abondamment décrite par les phoniâtres, et à une qualité perceptive, dans son emploi par les professeurs de chant. Les trois qualités qui suivent – la raucité, le souffle, la nasalité – sont des caractéristiques du timbre vocal relativement faciles à identifier, car des corrélations ont été mises en évidence entre la qualité perceptive, les critères acoustiques et les mécanismes physiologiques. Outre leur étude par les acousticiens, elles sont trois qualités évaluées perceptivement par les phoniâtres dans le cadre d'un bilan vocal. Raucité et souffle font même l'objet d'une évaluation par échelle de degrés, selon l'échelle GRBAS de Minoru Hirano³⁹⁷.

3.4.1.2.1 *Les registres*

Dans la production de sons vocaux, on distingue l'utilisation de différents mécanismes laryngés ou modes vibratoires, autrement appelés registres, qui sont des configurations différentes du larynx. Ces mécanismes laryngés vont engendrer des distinctions importantes dans le timbre de la voix. L'utilisation de l'un ou l'autre dépend en premier lieu de la hauteur du son émis et peut se faire inconsciemment, ou consciemment si le chanteur est entraîné. Dans l'opéra et dans les musiques populaires, la maîtrise de ces différents registres et du passage de l'un à l'autre fait partie de l'apprentissage du chant et permet, par les différentes manières de les utiliser, de réaliser des effets vocaux particuliers. Certaines techniques vocales reposent sur la maîtrise de ces effets.

3.4.1.2.1.1 *Définition des différents registres et usages courants*

S'il existe un consensus dans le domaine de la physiologie, la définition des registres n'est cependant pas unanimement établie et peut varier selon le contexte : elle sera très différente selon que l'on s'attache aux propriétés acoustiques, aux sensations ressenties par le chanteur, ou au fonctionnement physiologique. Sur le plan acoustique, c'est un intervalle de fréquence au sein duquel le son est émis avec un timbre homogène, présentant les mêmes propriétés résonnantes, alors que sur le plan physiologique, un registre désigne un mécanisme laryngé.

³⁹⁷ HIRANO, Minoru, *Clinical Examination of Voice*, Wien : Springer Verlag, 1981.

Les physiologistes distinguent quatre registres, numérotés de 0 à 3 : deux registres principaux, employés le plus souvent (mécanisme lourd et mécanisme léger, qui correspondent à ce qu'on appelle communément la voix « de poitrine » et la voix « de tête », ces appellations faisant référence à une sensation et non à une réalité physiologique), deux registres extrêmes, rencontrés plus rarement, dans des circonstances spécifiques (registre *Fry* et voix « de sifflet »). Nous les traiterons du plus grave au plus aigu :

- Le registre *Fry*, *Strobass* ou « mécanisme 0 ». Il permet d'atteindre l'extrême grave de la tessiture, au-dessous du registre de poitrine. Il peut cependant être utilisé sur des notes plus aiguës. Le son se caractérise par un timbre très guttural, bruité, proche du râle, marqué par une forte granulosité (on perçoit les impulsions à l'écoute). Le mot *Fry* vient de l'anglais « friture », tandis que le terme allemand *Strobass* signifie « grésillements ». Il est notamment utilisé dans certains chants de tradition extra-européenne. Dans la parole, il peut exister en début ou en fin de phrase. On le trouve également de façon assez courante dans la chanson, sur les notes graves, ou ponctuellement sur des notes plus aiguës pour créer un effet. On peut assimiler une utilisation du registre *Fry* à un effet de raucité, surtout quand il est utilisé ponctuellement sur des notes aiguës. Ce registre utilise peut-être les bandes ventriculaires ou fausses cordes vocales. Selon Yves Ormezzano, il se réalise physiologiquement en

« rapprochant seulement la partie postérieure des aryténoïdes, en détendant les cordes vocales et en utilisant une pression sous-glottique faible [...]. Il est plus facile à produire par les hommes, qui le génèrent parfois, quand ils hésitent ou cherchent leurs mots : “heu...”³⁹⁸ ».

- Le registre « de poitrine », mécanisme lourd, ou « mécanisme 1 ». C'est le registre le plus couramment employé : il est presque constamment utilisé dans la voix parlée masculine ou féminine. Son étendue va de la limite grave de la tessiture (80-100 Hz) jusqu'au *mi* 3 – *fa* 3 environ (300-400 Hz), chez l'homme comme chez la femme. Acoustiquement, le timbre est riche en harmoniques et l'intensité augmente au fur et à mesure que l'on monte dans l'aigu, avec une voix qui semble de plus en plus tendue. Physiologiquement, il se caractérise par une large surface d'accolement des cordes vocales : les cordes vocales sont plus épaisses que pour le mécanisme léger, du fait de l'activité du muscle thyro-aryténoïdien. Les muscles vocaux sont actifs lors de la vibration. La pression sous-glottique augmente quand on monte dans l'aigu.
- Le registre de tête, ou de fausset (chez l'homme), encore appelé *falsetto*, mécanisme léger ou « mécanisme 2 ». Il n'est pas d'usage dans la parole, mais se trouve couramment dans le chant, en particulier chez la femme. Il permet d'émettre les notes aiguës de la tessiture, à partir du *ré* 3 – *fa* 3 chez l'homme, et du *ré* # 3 – *mi* 3 chez la femme³⁹⁹. L'usage de la voix de tête chez l'homme (on l'appelle alors voix de fausset) est moins courant, mais il peut être utilisé pour créer un effet particulier. Le timbre de la voix est beaucoup plus clair et comporte moins d'harmoniques. La voix est souvent moins puissante. Physiologiquement, les cordes vocales sont très fines et vibrent sans nécessiter l'action des muscles vocaux :

« Dans ce mécanisme, les cordes vocales sont essentiellement étirées de façon passive, et le ligament vocal est plus rapide : c'est surtout sa vibration qui entraîne celle de la corde vocale. Le muscle vocal ne présente pas de signe d'activité. L'amplitude

³⁹⁸ ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix*. Paris : Odile Jacob, 2000, p. 107.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 105.

vibratoire est faible et n'est que de 1 à 2 mm. Les sons produits ont une fréquence approximative entre 300 Hz et 1500 Hz⁴⁰⁰ ».

L'électroglottographie (E.G.G.) permet d'observer, par rapport au « mécanisme 1 »,

« une réduction de la surface d'accolement des cordes vocales. En effet, celles-ci s'amincissent brutalement suite au réarrangement des forces musculaires en présence en sein du vibrateur. Si les cordes vocales deviennent plus minces, elles pourront, pour une tension équivalente, vibrer à une fréquence plus élevée, ce qui permettra d'atteindre les notes les plus hautes de l'étendue [...]. L'élévation de la fréquence résulte de l'accroissement de l'activité de deux muscles opposés qui sont le crico-thyroïdien et le thyro-aryténoïdien. L'activité simultanée de ces deux muscles provoque une augmentation de la raideur de la corde vocale. Lorsque la hauteur du son augmente, cette raideur s'accroît également jusqu'à un certain seuil au-delà duquel il se produit une modification de l'activité de ces muscles et notamment un relâchement du thyro-aryténoïdien. La corde se trouve ainsi plus mince et peut vibrer à une fréquence plus élevée⁴⁰¹ ».

- La voix « de sifflet » ou « mécanisme 3 ». Ce registre permet d'atteindre des notes extrêmement aiguës, au-dessus du registre de tête. Son nom vient du son, qui ressemble à un sifflement. Elle est d'usage beaucoup plus rare que les autres registres : on la rencontre en particulier dans l'extrême aigu du registre de la soprano léger. Elle est une technique parfois employée ponctuellement dans les musiques populaires pour créer un effet particulier, mais d'un emploi très marginal. Son usage le plus étudié se trouve dans les répertoires de musiques extra-européennes, qui affectionnent souvent les extrêmes. Elle est essentiellement utilisée par les femmes ; cependant, on la trouve parfois chez l'homme, le son est alors émis sur l'inspiration. Physiologiquement, ce registre n'utilise pas la vibration des cordes vocales :

« L'air passe en turbulence dans un passage étroit de la partie postérieure des cordes vocales au niveau des aryténoïdes à peine écartés⁴⁰² ».

L'utilisation des différents registres dans le chant varie considérablement en fonction des critères esthétiques de la culture concernée. Dans le chant savant (hors période contemporaine), l'on cherche généralement à obtenir un timbre homogène sur toute l'étendue de la tessiture vocale, en masquant le passage d'un mécanisme à l'autre, qui devient presque inaudible (bien que, physiologiquement, la brusque transition existe toujours au niveau du larynx), grâce à une bonne technique vocale permettant un contrôle du timbre. Les professeurs de chant savant emploient alors l'expression « registre mixte », pour désigner un timbre transitoire entre la voix de poitrine et la voix de tête. Cependant, cette appellation n'a aucune réalité physiologique, car elle ne correspond pas à un mécanisme distinct. Il s'agit, dans une zone de chevauchement d'environ une octave qui peut être chantée soit dans un mécanisme soit dans l'autre, de contrôler le timbre de sa voix de sorte que le passage de l'un à l'autre soit ressenti comme progressif et non comme une rupture brutale. Chez l'homme, voix de poitrine et voix mixte sont produites par le même mécanisme laryngé (lourd) mais possèdent des propriétés acoustiques différentes. Chez la femme, la voix mixte est plus souvent produite à l'aide du mécanisme léger (selon Bernard Roubeau et Nathalie Henrich⁴⁰³). On parlera alors de « registre résonantiel » pour distinguer des changements de timbre alors que le mécanisme laryngé reste le même.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁰¹ ROUBEAU, Bernard, « Registres vocaux et passages », dans : CORNUT, Guy (éd.), *Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée*. Lyon : Symétrie, coll. « Actes de colloque », p. 22-23.

⁴⁰² ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix, op. cit.*, p. 107.

⁴⁰³ ROUBEAU, Bernard, HENRICH, Nathalie et CASTELLENGO, Michèle. « Laryngeal Vibratory Mechanisms : The Notion of Vocal Register Revisited ». Dans : *Journal of Voice (in press)*, 2008, p. 16.

Dans certaines traditions extra-européennes, la rupture créée par le passage d'un mode vibratoire à l'autre (de la voix de poitrine à la voix de tête), et les différences de timbre qui leur sont associées, sont au contraire volontairement accentuées. Certaines techniques vocales reposent sur cette utilisation : c'est le cas du *yodel*.

3.4.1.2.1.2 *Les usages particuliers des registres dans les musiques populaires contemporaines*

Dans les chansons populaires contemporaines, souvent marquées par le jeu de l'ambiguïté sexuelle de la voix, l'androgynie, ou au contraire son affirmation exacerbée, et de façon plus ponctuelle dans la chanson française, nous trouvons des utilisations beaucoup plus diverses et moins stéréotypées des registres, qui représentent un des moyens privilégiés de créer des effets de timbre.

Le Belting

Il s'agit d'une technique de chant particulière, liée à l'utilisation du microphone lors de la performance ; cette technique est notamment associée au « style Broadway » et à la comédie musicale ; cependant on la trouve chez un grand nombre de chanteurs de variété et de chanson française. Cette technique consiste à élargir dans l'aigu la tessiture de la voix de poitrine, de façon à monter dans l'aigu tout en conservant les spécificités acoustiques de la voix de poitrine, sans passer en voix de tête. Cette technique est aujourd'hui enseignée dans certaines écoles de chant américaines, et a récemment fait l'objet d'études de la part de phonéticiens et d'acousticiens du chant. En *belting*, la voix monte en puissance et en énergie au fur et à mesure que l'on monte dans l'aigu.

« *Belting* is a singing style, with a sound dominated by the chest voice, which sounds loud, full, and emotional. Belting typically refers to extending the chest voice register higher in pitch beyond the point one might usually switch the head voice [...]. There are two main theories of belting. The first promotes mixing or blending chest resonance into the middle register. The second purports that the chest register is not mixed, but rather gradually stretched in size through exercises⁴⁰⁴ ».

À l'écoute, cela donne l'impression d'une voix placée très à l'avant, « dans le masque », d'une forte intensité, évoquant la voix criée. On en trouve une image stéréotypée chez les chanteuses dites « à voix », comme Céline Dion. Cependant, l'usage du *belting* ne peut pas se résumer à ce seul type de chanteurs : on le trouve également dans le *Rock*, la *Pop*, le *Jazz*, le *Blues*, et aussi chez les orateurs, qui utilisent souvent l'aigu de leur voix de poitrine.

Le *belting* utilise le « mécanisme 1 » (voix « de poitrine »). Les recherches et expériences de Nathalie Henrich⁴⁰⁵ à partir de la voix de trois *belters* (deux femmes et un homme), aboutissent aux conclusions suivantes : la technique chez l'homme et chez la femme présente des similitudes, ainsi que le timbre obtenu. L'intervalle de fréquences réalisable avec cette

⁴⁰⁴ PECKHAM, Anne, *The Contemporary Singer : Elements of Vocal Technique*, Berklee : Berklee Press Publications, 2010, p. 54-55. Traduction : « Le *belting* est un style de chant, avec un timbre dominé par la voix de poitrine, des sons forts, pleins et expressifs. Le terme *belting* fait typiquement référence à une extension du registre de poitrine plus haut dans l'aigu, au-delà du point où l'on bascule habituellement en voix de tête [...]. Il y a deux théories principales du *belting*. La première promeut un mélange ou une introduction des résonances de poitrine dans le médium. La seconde prétend que le registre de poitrine n'est pas mélangé, mais plutôt progressivement étendu en tessiture au travers d'exercices ».

⁴⁰⁵ HENRICH, Nathalie, TERNSTRÖM, Sten et SUNDBERG, Johan, « Acoustical Study of Non-Classical Singing Voice Production » [Diaporama non publié]. *Pan-European Voice Conference*, 2003.

technique est de *sol* 3 à *ré* 4 pour la femme (selon H.-K. Schuttle et D.-G. Miller⁴⁰⁶), et la limite haute chez l'homme est d'environ *la* 3 (*la* 440). Les sons émis sont forts : un *belting* « doux » est plus puissant qu'un son fort en voix de tête. Cependant, il est possible d'émettre des sons doux en *belting*, mais plus on monte dans l'aigu plus cela devient difficile (en lien avec les spécificités du registre de poitrine, dans lequel l'intensité du son émis monte avec la fréquence).

Alors que *belt* qualifie une voix puissante, en registre de poitrine, par contraste, *mix* désigne un son perçu comme plus léger, qui pourrait évoquer subjectivement un mélange entre voix de poitrine et voix de tête. Enfin, *legit* évoque une voix forte en registre de poitrine, utilisant la technique des chanteurs d'opéra. Les termes *belt* et *mix* sont plutôt utilisés pour les voix féminines (selon Johan Sundberg, Patricia Gramming, et Jeannette LoVetri⁴⁰⁷).

Le Falsetto

Il ne faut pas confondre le *falsetto*, qui utilise un mécanisme léger (« mécanisme 2 »), et l'expression « *head voice* » qui désigne, en anglais, un registre résonantiel de voix masculine qui utilise le mécanisme lourd (« mécanisme 1 ») :

« The registers *chest voice*, *mixed voice*, and *voce finta* are produced using the laryngeal mechanism M1, whereas the *falsetto* register is produced using mechanism M2⁴⁰⁸ ».

La voix de fausset, ou *falsetto*, est une voix aiguë possédant une faible intensité et peu d'harmoniques. Elle peut être utilisée, chez l'homme ou chez la femme, pour créer un effet particulier dans des genres très divers, comme la chanson *Pop* ou la chanson *Rock*.

Le Fry

Le registre *Fry* doit être distingué d'autres utilisations graves et bruitées de la voix, telles que la voix rauque et le *growl* (style de chant très guttural, notamment illustré par Louis Armstrong), qui ne présentent pas les mêmes caractéristiques acoustiques. Le registre *Fry* se trouve couramment dans la chanson, dans le grave de la tessiture, en particulier quand le type d'émission se rapproche de la voix parlée.

Le « décrochement »

Dans certaines cultures musicales, en particulier populaires, le passage entre registre lourd et léger peut faire l'objet d'une exploitation particulière. Bernard Roubeau montre qu'un passage d'un registre à l'autre sur une note tenue est marqué par une rupture au niveau du timbre et de la hauteur :

« Le signal EGG [...] montre bien la modification au niveau du vibrateur tandis que le son indique une variation d'intensité et un accident de la hauteur qui est brusquement et involontairement modifiée. Cette perte de contrôle de la hauteur témoigne des réajustements mécaniques au sein du vibrateur⁴⁰⁹ ».

⁴⁰⁶ SCHUTTLE, Harm K. et MILLER, Donald G., « Belting and pop, nonclassical approaches to the female middle voice: Some preliminary considerations », dans : *Journal of Voice*, vol. 7, n° 2, 1993, p. 142-150.

⁴⁰⁷ SUNDBERG, Johan, GRAMMING, P. et LO VETRI, Jeannette. « Comparisons of Pharynx, Source, Formant, and Pressure Characteristics in Operatic and Musical Theater Singing ». Dans : *Journal of Voice*, vol. 7, n° 4, 1993, p. 301-310.

⁴⁰⁸ ROUBEAU, Bernard, HENRICH, Nathalie et CASTELLENGO, Michèle, « Laryngeal Vibratory Mechanisms : The Notion of Vocal Register Revisited », dans : *Journal of Voice (in press)*, 2008, p. 16. Traduction : « Les registres de *voix de poitrine*, de *voix mixte* et de '*voce finta*', sont produits en utilisant le mécanisme laryngé M1, alors que le registre *falsetto* est produit avec le mécanisme M2 ».

⁴⁰⁹ ROUBEAU, Bernard, « Registres vocaux et passages », dans : CORNUT, Guy (éd.), *Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée*. Lyon : Symétrie, coll. « Actes de colloque », p. 27.

Outre son emploi dans la technique du *yodel*, déjà évoquée précédemment, mais qui est quasiment absente dans la chanson française, cette rupture, ou « décrochement », peut être exploitée comme un effet vocal et utilisée ponctuellement et volontairement dans la chanson. L'utilisation du décrochement (ou *cry break*) est bien sûr utilisée en lien avec le *falseto*.

3.4.1.2.2 *La raucité*

Le terme « raucité » (anglais : *raucous voice, harshness, roughness*), du latin *raucus* (enroué, au cri rauque), permet de caractériser le timbre d'une voix : c'est l'un des aspects de la « qualité vocale ». L'évaluation du caractère rauque d'une voix, qui implique la perception, reste souvent subjective, même si des efforts – notamment dans le domaine de la phoniatry – ont été menés pour évaluer avec une certaine objectivité le degré de raucité et si, en acoustique, des paramètres mesurables permettent d'en rendre compte en partie.

Dans le langage courant, « rauque » qualifie généralement un timbre de voix enroué, voilé, à l'aspect rugueux, éraillé... Il englobe ainsi des nuances sémantiques, qui peuvent laisser présager l'existence de différents types de voix « rauques ». Il s'agit presque systématiquement de la perception de « bruit » dans le spectre, d'impuretés, qui altèrent le timbre. Nous observons que, dans la critique musicale (en particulier des répertoires populaires), de théâtre ou de cinéma, ce qualificatif est largement employé et possède une connotation essentiellement positive. Dans la majorité des cas, la notion de « raucité » est employée pour désigner un aspect général et constant de la voix, qui caractérise son identité vocale (emploi de compléments du nom et de possessifs : « la voix rauque de... » ; « sa voix rauque »...).

Dans la phoniatry, la raucité est considérée comme un défaut de la voix, assimilé à une dysphonie, une altération de son acoustique, un trouble du timbre. La raucité est un des critères subjectifs et perceptifs évalués par les phoniatres, dans le cadre du bilan de voix pathologiques. Cette évaluation peut être réalisée selon l'échelle GRBAS d'Hirano :

« La raucité R (ou Rought) est relative à l'impression d'irrégularité de vibration des cordes vocales ; cet effet correspond à la fluctuation irrégulière de la fréquence fondamentale et/ou de l'amplitude de la source sonore glottique [...]. Chaque paramètre est coté sur une échelle à 4 points. Zéro correspond à l'état normal, sans raucité, 1 à une raucité légère, 2 à une raucité moyenne et 3 à une raucité sévère⁴¹⁰ ».

Cette raucité peut être engendrée, selon Yves Ormezzano, par une fatigue vocale, un défaut d'utilisation, un agent extérieur (sécheresse de l'air, infection, allergie, tabac...), ou même un trouble psychologique⁴¹¹. Sur le plan perceptif, la raucité possède alors un caractère déplaisant.

Selon Elisabeth Lhote, la raucité serait physiologiquement le fruit d'une tension excessive des cordes vocales :

« [John] Laver⁴¹² déduit des observations faites par différents auteurs que la tension exagérée de *harsh voice* serait due à une combinaison d'une tension adductive et d'une compression médiane excessives. Cette explication permettrait de rendre compte de l'inflammation des cordes vocales qui résulte de l'emploi abusif de *harsh voice*⁴¹³ ».

⁴¹⁰ ESTIENNE, Françoise et PIÉRART, Bernadette, *Les bilans de langage et de voix : fondements théoriques et pratiques*. Paris : Elsevier Masson, 2006, p. 225-226.

⁴¹¹ ORMEZZANO, Yves, *Le Guide de la voix, op. cit.*, p. 228 et 343.

⁴¹² LAVER, John, « Simple and compound phonation types », dans : *5^e Phonetics Symposium*, Occasional Papers, n°17, University of Essex, 1976, p. 76-115.

⁴¹³ LHOTE, Elisabeth, *La Parole et la Voix*. Hamburg : Helmut Buske Verlag, coll. « Beiträge zur Phonetik und Linguistik », 1982, p. 264.

Sur le plan acoustique, la raucité peut alors être reliée à deux des paramètres de la source glottique : le *jitter* et le *shimmer*. S'ils sont toujours plus ou moins présents dans la voix, R. Wendahl⁴¹⁴ a démontré leur impact important sur la perception de la raucité. Le *jitter* calcule l'irrégularité fréquentielle entre les cycles vibratoires (l'altération de la périodicité entre les cycles, donc l'instabilité à très court terme de la fréquence fondamentale). Plus cette irrégularité est importante, plus le timbre paraît rauque. Le *shimmer*, quant à lui, montre la variation de l'intensité entre chaque cycle vibratoire.

Quant au *growl*, il peut impliquer, pour sa production physiologique, l'intervention des bandes ventriculaires. Cette qualité timbrale est bien distincte sur le plan acoustique des voix éraillées, voilées ou disphoniques, comme nous le verrons dans les analyses ultérieures. Il s'agit d'une forme de raucité évoquant, par son étymologie, le « grognement », qui se caractérise par un timbre très guttural et est utilisée ponctuellement avec une visée expressive dans notre corpus.

Les effets de raucité, ponctuels ou constitutifs du timbre, du degré léger au degré sévère, sont récurrents au sein de notre corpus et jouent un rôle important dans l'expressivité interprétative.

3.4.1.2.3 *Le souffle*

La présence plus ou moins forte de souffle dans la voix est une des caractéristiques permettant une description du timbre, ou de la qualité vocale, et se caractérise par une présence marquée d'air dans l'émission vocale. Dans le chant savant, une voix émise avec de l'air est qualifiée de « soufflée⁴¹⁵ ». La présence de souffle peut être liée à la sensation d'une voix détimbrée, sourde. Elle est donc généralement proscrite dans le chant classique, qui recherche la pureté du timbre. Elle est, au contraire, couramment exploitée dans la chanson. Elle ajoute à la voix une certaine impureté, en superposant au son voisé et harmonique des voyelles une composante bruitée, acoustiquement proche du bruit blanc. Un son émis dans le souffle présente ainsi un rapport signal/bruit important et est dépourvu d'harmoniques aigus.

L'ajout de souffle dans la voix peut être utilisé continuellement ou ponctuellement au cours d'une chanson, pour créer un effet vocal particulier. Il peut créer une impression de proximité et d'intimité, en évoquant la voix chuchotée, et peut être associé à l'expression de l'érotisme ou de la sensualité. Certaines chanteuses en font un fort usage : Françoise Hardy, Jane Birkin, Émilie Simon... On le trouve également chez certains chanteurs usant ponctuellement des techniques des *crooners* : Henri Salvador, parfois Claude Nougaro... Son utilisation est aujourd'hui de plus en plus répandue dans la nouvelle chanson française, car il représente une remise de cause de la domination de la mélodicité associée à la tradition vocale.

3.4.1.2.4 *La nasalité*

La nasalité, liée à une utilisation particulière de la résonance du conduit nasal, est un aspect du timbre de la voix facilement identifiable à l'écoute, mais dont les corrélations acoustiques

⁴¹⁴ WENDAHL, R., « Laryngeal analog synthesis of jitter and shimmer, auditory parameters of harshness », dans : *Folia Phoniatrica*, n°18, 1966, p. 98-108.

⁴¹⁵ GARNIER, Maëva, *Approche de la qualité vocale dans le chant lyrique : perception, verbalisation et corrélats acoustiques*. Mémoire de DEA ATIAM. Université Paris X / IRCAM, 2003, p. 29.

sont complexes, du fait de la complexité anatomique des cavités nasales, et difficiles à observer sur le sonagramme.

La nasalité se rencontre tout d'abord au niveau phonétique : l'aspect « nasal » caractérise l'articulation de certaines voyelles et consonnes, dites « nasales », qui impliquent différents résonateurs supralaryngés, en opposition aux voyelles et consonnes « orales ».

« Une voyelle nasale exige que l'air phonateur s'échappe par les cavités buccales et nasales, le voile du palais étant abaissé de façon à laisser pénétrer l'air à la fois dans les deux cavités. Dans le cas d'une consonne nasale, l'air phonateur s'échappe par la cavité nasale – la sortie buccale étant fermée pendant l'occlusion –, le voile du palais étant abaissé, laissant entrer l'air dans les deux cavités [...]. Une consonne nasalisée implique un abaissement de la luette et une sortie d'air par la cavité nasale, pendant une partie de la réalisation du son⁴¹⁶ ».

La nasalité est ainsi physiologiquement corrélée à un abaissement plus ou moins important du voile du palais, permettant le passage de l'air dans les cavités nasales.

Cependant, il est possible, par la technique vocale, de donner un aspect nasal à une voyelle non nasale, et nous nous attacherons plus à la nasalité sur le plan perceptif, comme aspect plus global de la qualité vocale, qu'à son contenu phonétique. Les expériences de Jan Lindqvist et Johan Sundberg sur les caractéristiques acoustiques de la nasalité ont abouti aux résultats suivants, résumés par Alain Ghio :

« Leurs travaux mentionnent l'existence d'une zone fréquentielle privilégiée entre 450 et 650 Hz [...]. Une résonance autour de 2000 Hz a aussi été identifiée, ainsi qu'une antirésonance entre 1000 et 1500 Hz⁴¹⁷ ».

Selon l'étude de Maëva Garnier sur la qualité vocale dans le chant savant, la nasalité ou le caractère « nasillard » d'une voix semble acoustiquement liée à une forte présence des harmoniques aigus par rapport aux harmoniques graves⁴¹⁸ et à une réduction de l'amplitude du premier formant. Elle peut être produite de différentes façons : ouverture latérale de la bouche (comme pour le sourire), pincement du nez, placement du son à l'avant (dans le masque). La sensation de nasalité peut également être produite par une constriction du pharynx appelée *twang* pharyngé⁴¹⁹.

Si la nasalité et le souffle dans la voix sont souvent, dans le chant classique, considérés comme des défauts, leur statut reste cependant ambigu :

« La nasalité ou le souffle sur la voix souffrent d'un manque de définition et d'accord entre les sujets, car ces deux notions semblent renvoyer par moment à des aspects naturels et inhérents à la voix (le souffle comme matière première de l'onde acoustique ou la nasalité comme résonance non exagérée et même au contraire responsable de rondeur dans le son), et d'autres fois à des défauts (voix nasillarde, souffle qui amène le détimbrage du son par son manque de gestion) [...]. La fermeture du nez, qui donne un son nasillard (négatif) s'oppose à l'exploitation de la profondeur du nez (*naso profundo*) et à son relâchement qui donne alors un son nasal (positif), plus proche de la rondeur⁴²⁰ ».

⁴¹⁶ Site du Laboratoire de Phonétique et Phonologie de l'Université Laval à Québec. Accessible en ligne : <http://www.phonetique.ulaval.ca/> (visité le 2 juin 2005).

⁴¹⁷ GHIO, Alain et PITO, Serge, « Résonance sonore et cavités supralaryngées », dans : *Neurophysiologie de la parole* [Cours en ligne], p. 109. Disponible sur : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~ghio/> (visité le 12 août 2009).

⁴¹⁸ GARNIER, Maëva, *Approche de la qualité vocale dans le chant lyrique : perception, verbalisation et corrélats acoustiques*. Mémoire de DEA ATIAM. Université Paris X/IRCAM, 2003, p. 50.

⁴¹⁹ LE BAGOUSSE, Sarah, *Étude perceptive et acoustique du timbre de la voix chantée dans le contexte des répertoires de tradition orale*. Master ATIAM, sous la direction de Xavier Rodet et Gilles Degottex. Université Paris VI/IRCAM, 2008, p. 17.

⁴²⁰ GARNIER, Maëva, *Approche de la qualité vocale dans le chant lyrique : perception, verbalisation et corrélats acoustiques*. Mémoire de DEA ATIAM. Université Paris X/IRCAM, 2003, p. 45-50.

Dans le chant populaire, nous avons déjà vu que la technique du *belting*, qui place le son très à l'avant, produit souvent un timbre pourvu d'une forte nasalité.

3.4.2 *Les caractères*

En tant que caractère, nous envisagerons les paramètres comme phénomènes perceptifs associés à l'expressivité des « affects », donc un aspect plus subjectif, qui se réfère toutefois à un certain degré de codification et de conventionalité, lequel permet au moins, dans les lignes d'ensemble, une lecture consensuelle.

Issue de la notion ancienne de théorie des passions (en allemand *Affektenlehre*) inspirée de l'Antiquité grecque et des pythagoriciens, cette approche envisage la musique comme pouvant « traduire les différents états psychologiques des êtres humains et, inversement, influencer sur leurs sentiments et leurs passions⁴²¹ ». Elle est donc perçue dès l'origine avec une double perspective : faire paraître et rendre perceptible une émotion, un affect (« an affect consists of a rationalized emotional state or passion⁴²² ») pour le partager avec l'auditeur et ceci dans un but pragmatique.

La théorie des affects a aujourd'hui été reprise et développée par les approches de la psychanalyse et de la psychophonétique. Pour la première, l'affect représente « tout état affectif pénible ou agréable, vague ou qualifié, qu'il se présente sous la forme d'une décharge massive ou comme tonalité générale⁴²³ » et nous prendrons bien en compte cette ambivalence des affects dans l'expression vocale : soit expression d'une décharge émotive ponctuelle liée au sémantisme contextuel d'une chanson, soit expression générale d'une représentation du chanteur dans la traduction de son personnage, de son *ethos*, dans l'ensemble de son œuvre chantée.

S'inspirant des théories de Sigmund Freud, la psychophonétique d'Ivan Fónagy étudie, dans l'oralité, le « style vocal » (le « phonostyle » de Pierre Léon⁴²⁴), qui caractérise l'expression dans ses aspects paralinguistiques et sur le plan de l'écart par rapport à la norme. En un mot, que dit à l'auditeur l'expression vocale en plus du contenu sémantique et informationnel du « texte » ? Nous emprunterons ce lexique pour caractériser « cet encodage secondaire » perçu par l'auditeur car fondé « sur des prémisses et une convention tacite » ; la performance vocale intègre au sein même de la communication cette deuxième strate expressive jusqu'à ne faire qu'un avec elle :

« Ce qui distingue la mimique pharyngo-buccale d'autres externalisations, c'est son intégration parfaite à la communication verbale proprement dite. Au lieu d'accompagner le message verbal de gestes manuels, la gesticulation orale se greffe sur la communication, sur les éléments de la communication verbale, les phonèmes, sans détruire, sans gêner d'aucune façon la communication. Le message émotif s'exprime à l'aide de gestes différentiels : par les écarts qui séparent l'articulation émotive de l'articulation neutre, par la *distorsion* du message primaire⁴²⁵ ».

⁴²¹ Article « Théorie des passions », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 1033.

⁴²² BUELOW, George J., « Rhetoric and Music », dans : *Grove Music Online. Oxford Music Online*. En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com> (visité le 19 septembre 2010).

⁴²³ Article « Affect », dans : ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Vol. 1, Paris : Le Robert, 1985, p. 148.

⁴²⁴ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993.

⁴²⁵ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 40.

Cette notion de distorsion n'est pas si simple, puisque l'absence totale de distorsion peut aussi être significative, comme le remarque Ivan Fónagy.

Tous ces phénomènes de messages vocaux émotifs et non articulés, ces « performances dramatiques miniaturisées⁴²⁶ » se reflètent dans le son qu'elles induisent (ce dont nous avons déjà parlé à propos des concepts de prononciation, articulation, intonation), pour inscrire le message dans l'expression des affects qu'Ivan Fónagy lie à des bases pulsionnelles inconscientes. Ces émotions peuvent être, soit primaires et liées au *pathos* (tristesse, joie, colère, tendresse...), soit plus complexes, liées à l'*ethos* (mépris, ironie, indifférence, provocation, agressivité...); liste évidemment non exhaustive, que nous compléterons au fil des besoins.

L'expression de ces affects se traduit donc au niveau de l'interprétation vocale (parlée, mais aussi chantée), mais si nous avons vu qu'ils n'ont rien d'anarchiques, ils échappent toutefois à toute schématisation, les mêmes effets pouvant évoquer des affects différents : ainsi la palatalisation des consonnes peut-elle traduire un caractère affectif lié à la prononciation infantile, mais tout aussi bien le dégoût et le dédain, liés à une forte salivation.

De même, chaque affect doit être précisé et n'a pas de caractère univoque. Ivan Fónagy passe, par exemple, de l'expression de la notion de « la » colère à celle « des » colères⁴²⁷ ; la discussion envenimée se traduit par une prononciation avec « des mouvements saccadés de la langue : des transitions extrêmement rapides suivies de périodes de figement prolongeant la période de la tenue dans les positions extrêmes [...], par la tension musculaire linguale, labiale, pharyngée renforcée [...]. Les voyelles /i/, /y/, /u/ fermées sont plus fermées, les voyelles ouvertes nettement plus ouvertes [...] ; la langue est plus rétractée pour les voyelles comme pour les consonnes par rapport à la parole neutre, ce qui prête au son un timbre plus sombre⁴²⁸ ». En musique, ces caractéristiques s'associent à une réduction de la mélodicité du chant au profit du rythme.

Mais cette expression – générale ici et semble-t-il commune à de nombreuses langues européennes – ne rend compte que de corpus expérimentaux et en partie schématisés. Ivan Fónagy s'interroge sur la représentativité de ces schémas, mettant en évidence les disparités considérables existant entre différents types de colère (« explosive », « en partie maîtrisée », « domptée ») ; nous développerons donc, selon les besoins, les nuances d'affect que nous imposent un corpus naturel et non expérimental, et, par là même, soumis à toutes les nuances émotionnelles de la richesse du *pathos* et de l'*ethos*. La colère peut, par exemple, être exprimée par la provocation, l'invective, la virulence, l'ironie, l'indifférence, *etc.*, et la palette des affects se combinant entre eux ne peut en aucun cas se réduire à quelques émotions primaires, même si c'est à partir des caractérisations phoniques de ces émotions qu'ont été établis cette optique et ce lexique psychophonétique.

Grégory Beller, dans sa thèse *Analyse et modèle génératif de l'expressivité*, sur un corpus pourtant expérimental, multiplie déjà les listes d'affects, pour une prise en compte plus nuancée des émotions transmises et reçues par la parole, distinguant notamment, pour chaque émotion, sa version extravertie/introvertie ou positive/négative (par exemple : surprise positive/surprise négative, joie extra/intra⁴²⁹...), en notant la diversité des marqueurs et des prééminences selon ces variétés expressives.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁴²⁷ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 125.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴²⁹ BELLER, Grégory, *Analyse et modèle génératif de l'expressivité. Applications à la parole et à l'interprétation musicale*. Thèse de doctorat d'informatique. Université Paris VI, 2009, p. 73.

L'analyse précise des marques de l'expressivité de la parole dans ces corpus – analyse technique et informatique – marque un jalon supplémentaire dans cette étude des phénomènes paralinguistiques. La thèse de Gregory Beller se conclut sur différentes perspectives prospectives, dont la « confrontation des manifestations de l'expressivité dans les interprétations verbales et musicales, qui semble être une voie prometteuse⁴³⁰ ». C'est à l'exploitation musicale de cette problématique que nous nous confronterons, dans le cadre d'un corpus qui lui est particulièrement adapté, puisque l'énonciation de la chanson frôle souvent de près celle de la parole, mais avec toute la complexité d'un corpus naturel et diversifié au sein de son unité générique, la chanson se présentant comme une véritable performance affective.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 165.

3.5 Conclusion du chapitre

Plus qu'une phase préliminaire – c'est-à-dire préalable – à notre étude, la sélection, la définition et surtout la hiérarchisation du lexique constituent une étape inaugurale, c'est-à-dire est déjà composante plénière de notre recherche, dont elle constitue un élément indissociable. Il s'agit bien moins d'une simple précision de vocabulaire que d'une partie intégrante de notre démarche, visant à faire évoluer l'étude de la voix et de l'interprétation chansonnière de la caractérisation métaphorique et subjective à l'analyse objectivante. À ce titre, la spécification lexicale élaborée dans ce chapitre n'est donc pas une annexe contingente, mais un véritable outil méthodologique participant pleinement de la nécessité de pluridisciplinarité et du respect de la complexité de notre objet d'étude, que nous avons définis comme éléments fondamentaux de notre approche.

D'une part, notre lexique est pluridisciplinaire, puisant aussi bien ses références dans les sciences exactes, comme l'acoustique ou la physiologie de la voix, que dans les sciences humaines, comme la musicologie, la linguistique, la rhétorique, *etc.* D'autre part, il intègre la notion de complexité par ses degrés de hiérarchisation, incluant à la fois les procédés hyponymiques des attributs et des caractères, les paramètres hyperonymiques et les méta-paramètres enchâssants. Le but est de couvrir le phénomène interprétatif de l'élément ponctuel aux associations les plus complexes, d'inscrire et d'illustrer la volonté d'irréductibilité et le refus de schématisation qui sont les nôtres, par le lexique même.

Deuxième partie

Les paramètres de la vocalité :

Analyse et segmentation

Cette deuxième partie est consacrée à l'analyse du corpus en suivant le protocole d'étude présenté dans le deuxième chapitre et en employant le lexique défini et hiérarchisé dans le troisième chapitre. Il s'agit, dans la phase inaugurale, d'opérer une étude fragmentée des différents paramètres, attributs et caractères interprétatifs, à partir de deux angles d'approche : la problématique du rapport entre l'œuvre abstraite et sa réalisation sonore et celle de l'intrication des traits distinctifs innés ou stylisés dans l'élaboration d'une identité interprétative singulière.

La partition est abordée dans la perspective spécifique de notre sujet, c'est-à-dire par son impact sur l'interprétation dont elle représente une forme de prémodélisation. Gérard Genette souligne en littérature que :

« Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : il n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir : c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas et que chacun doit produire pour lui-même⁴³¹ ».

La partition, plus encore que le texte, se présente comme un ensemble de signes en attente de sens, signes que l'interprète va décrypter pour l'auditeur et auxquels il va donner sens par sa réalisation vocale – ce qui n'exclut pas évidemment le décryptage ultérieur du public dont nous parlerons dans la sémiologie. Nous nous attacherons donc, à partir d'une sélection réduite, mais représentative de notre corpus, à discerner et identifier « les signes » qui, dans les données abstraites, préfigurent les caractéristiques interprétatives et interfèrent à titres divers sur l'interprétation, à analyser les « formes » en genèse et les tremplins spécifiques qu'elles offrent au chanteur. La comparaison du niveau conceptuel et de l'enregistrement sonore permet à la fois de mettre en évidence les prédéterminations induites par la composition et la manière dont elles sont exploitées, mais aussi les tensions entre la partition et l'interprétation et la marge de liberté octroyée à l'interprète, en particulier au niveau des microstructures où de nombreux éléments échappent à la notation.

Mais si l'œuvre virtuelle présente une prémodélisation plus ou moins corsetée de l'interprétation, cette dernière subsume aussi le support contextuel de la chanson pour l'ancrer dans un modèle stylistique identitaire. Ce dernier opère une synthèse entre une singularité émanant de la spécificité corporelle et la stylisation particularisante d'éléments pourtant partagés par d'autres. L'ensemble des paramètres interprétatifs identitaires doit être saisi dans sa double polarité : à la fois en tant qu'élément commun à un groupe d'interprètes et en tant que phénomène d'individuation par les spécificités uniques qu'il recèle.

⁴³¹ GENETTE, Gérard, « L'Utopie littéraire », dans : *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, p. 132.

Chapitre 4.

Préfiguration interprétative à travers l'œuvre abstraite

Sommaire

4.1	L'archétype structurel	202
4.1.1	Macrostructure	202
4.1.2	Jeux anaphoriques et progressions thématiques	220
4.1.3	Poétique, versification et variantes	236
4.1.4	Microstructure phonétique	280
4.2	Les prédéterminations prosodiques et rythmiques	292
4.2.1	Les rapports à la prosodie traditionnelle	292
4.2.2	<i>Tempo</i> , débit et pauses : confrontation entre partition et interprétation	302
4.3	Les prédéterminations mélodiques et intonatives	315
4.3.1	Étude de la tessiture de la partition et de son impact sur l'interprétation	315
4.3.2	Les mélodies inspirées de l'intonation de la langue parlée.	322
4.3.3	Le <i>recto tono</i>	325
4.3.4	Les compositions mélodiques plus développées	336
4.4	Conclusion du chapitre	340

Résumé du chapitre

Ce chapitre abordera l'interprétation par le biais – qui n'est paradoxal qu'en apparence – de l'échange confrontationnel entre les sources écrites et enregistrées. À ce titre, il procèdera par un continuel va-et-vient entre l'état conceptuel de la partition et la réalisation concrète de l'interprétation – ceci à partir de l'analyse détaillée d'un sous-corpus de onze chanteurs représentant la diversité de la chanson « à texte » et de trois chansons emblématiques de leur répertoire pour chacun d'entre eux.

Le but est de sélectionner et d'étudier les éléments virtuels préfiguratifs et antécédents des caractéristiques interprétatives et d'envisager la partition non comme état clos, mais comme processus initiatif, comme genèse contenant en elle les esquisses interprétatives, au même titre que Gérard Genette conçoit l'écrit « comme réserve de formes qui attendent leur sens⁴³² ». Nous analyserons donc la manière dont les interprètes s'emparent de l'œuvre abstraite et les échanges sous-tendus par les potentialités de l'écrit et les extrapolations de l'interprétation.

Nous étudierons tout d'abord dans cette perspective l'enjeu de l'archétype macrostructurel (structure couplet/refrain, structure strophique...) et les implications interprétatives qu'il induit. Puis nous aborderons l'aspect textuel énonciatif à partir des grilles théorisées par Gérard Genette : type d'énonciation (discours/récit, narrateur intra ou extradiégétique...), représentation du « je » de la chanson, système verbal temporel, autant d'éléments pertinents, vecteurs de spécificités interprétatives. Nous passerons ensuite aux niveaux structurel et microstructurel – répétition et variance métrique, progression thématique, répétitions anaphoriques, allitératives et assonantiques, répartition vocalique et consonantique – étudiant, comme l'a souligné Gérard Genette, l'indissociabilité foncière de la répétition et de la variation et les tremplins réciproques qu'elles s'offrent l'une à l'autre dans l'interprétation. Nous analyserons ensuite les modèles rythmique et prosodique et les pratiques interprétatives qu'ils suscitent, avant d'étudier les prédéterminations mélodiques et intonatives.

Au sein d'une pratique générique qui tolère une grande marge de liberté, l'écrit se présente donc comme une ébauche embryonnaire de l'interprétation, mais aussi comme une amorce incitative sur laquelle le chanteur prend appui pour greffer sa complexité interprétative et faire basculer l'œuvre, selon la formule de Gérard Genette, « du signe au sens ». Mais n'est-il pas aussi, par un phénomène inductif spécifique au genre, subordonné en partie, dans sa création-même, à la spécificité interprétative du chanteur auquel il est dédié ? Ce qui atteste l'importance fondamentale de l'interprétation, même au niveau de la composition abstraite.

⁴³² GENETTE, Gérard, « L'Utopie littéraire », dans : *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, p. 132.

L'œuvre abstraite telle qu'elle est livrée au musicologue à travers la partition, ce « pôle formel », cet état conceptuel et idéal préalable à toute interprétation, constitue, par son rôle prescriptif et référentiel, un modèle qui détermine certains éléments structurels communs à toutes les interprétations futures. Étant ainsi partie intégrante de notre sujet, l'exclure de nos investigations engendrerait une simplification factice d'un objet présenté dès le départ comme « objet complexe », et dont nous devons rendre compte de la manière la plus complète, même si nous ne visons pas une exhaustivité utopique. L'étude des relations entre texte et musique dans la composition, champ traditionnel de la musicologie, si elle ne constitue pas le cœur de notre travail, n'en est donc pas moins une étape indispensable. Nous l'inscrivons cependant dans une perspective singulière, qui consiste à la replacer systématiquement dans son rôle de préfiguration de l'interprétation – qui, selon la définition du mot, « figure, de manière plus ou moins nette, le type, les caractères de quelque chose à venir⁴³³ » –, dans sa fonction anticipatoire, en distinguant les indices qui influencent, conditionnent l'interprétation ou orientent certains des choix interprétatifs du chanteur.

Il s'agit donc, dans cette première partie, et avec toutes les réserves que nous avons émises concernant ce support, de nous concentrer sur les éléments de « l'œuvre abstraite » visibles sur la partition musicale telle que nous la trouvons éditée – dans la grande majorité des cas, sous la forme d'une réduction piano-voix-accords –, d'analyser la partition comme antécédent de l'interprétation, en comparant sources écrites et enregistrées, enfin, de caractériser le modèle qu'elle représente en la confrontant au modèle stylistique de l'interprète.

Au carrefour entre forces centripète et centrifuge mises en évidence par Gérard Le Vot, ce modèle générique se définit certes par le jeu des répétitions sur le plan des structures, de la mélodie et de la versification, mais aussi par son potentiel de variation. Comme le souligne Gérard Genette, elle est d'ailleurs consubstantielle à la répétition :

« On peut sans trop risquer l'absurde poser en principe que toute répétition est déjà variation – variation, si l'on veut, au degré zéro – un degré qui, on le sait, n'est jamais nul, puisque, dans

⁴³³ « Préfiguration », dans : Portail lexical du laboratoire ATILF (en ligne : <http://www.cnrtl.fr/>).

un système quelconque, une absence s'oppose à telle présence aussi efficacement que telle autre⁴³⁴ ».

Et il ajoute : « De la variation à la répétition, de la répétition à la variation – c'est tout un, on ne peut varier sans répéter ni répéter sans varier⁴³⁵ ».

Étudier la chanson comme illustration du principe exclusif de la répétition, c'est l'amputer d'une partie de sa richesse. En fait, elle repose sur l'alternative avec la variation et sur la dialectique entre les deux.

C'est donc par cette double entrée que nous aborderons aussi bien les macrostructures des chansons que les caractéristiques de la versification, du rythme, de la mélodie et de l'interprétation. Classiquement, l'étude de la chanson a souvent été limitée à la mise en avant des phénomènes de répétitions. Nous voulons accorder toute leur importance à ceux de la variation qui leur sont intimement corrélés. La variation ne doit pas être considérée comme un accident, un phénomène superfétatoire, mais bien comme une composante essentielle déjà incluse dans la partition. Nous tenons à mettre en avant le haut degré de complexité qu'apporte à la chanson la dialogique répétition/variation sans doute à l'origine du succès du genre, comme le souligne Gérard Genette :

« J'aimerais pouvoir élucider la nature, ou les raisons, de la fascination, elle-même variable et récurrente, qu'exerce sur moi, comme sans doute sur tout un chacun, le fait – et l'idée même, indissociablement – de répétition et de variation⁴³⁶ ».

Nous étudierons donc à la fois les jeux de répétitions/variations dans l'œuvre abstraite et dans l'interprétation et les corrélations qu'ils entretiennent.

Se plaçant donc au cœur de la tension entre permanence et changement, entre pôles de convergence et éléments de divergence, qui irrigue toute notre problématique, ce chapitre propose de s'attacher à trois questions essentielles : Comment et par quoi la partition est-elle prémodélisation de l'interprétation ? Que peut-on anticiper de la performance interprétative par l'observation de l'œuvre abstraite ? Par quels éléments inducteurs la chanson écrite prédétermine-t-elle un type d'interprétation, mais aussi par quelles caractéristiques autorise-t-elle une forme de liberté interprétative ?

Comme nous l'avons annoncé, le corpus de chanteurs n'est pas destiné à être analysé de manière exhaustive et complète. Étant donnée son importance, nous sommes amené à établir des corpus secondaires, soit en fonction de leur pertinence par rapport aux éléments abordés, soit en fonction de leur aptitude à représenter, par une sélection équilibrée, le corpus général dans les analyses nécessitant une base de données limitée pour une approche plus poussée, comme pour l'étude des rapports entre l'œuvre abstraite et l'interprétation. La sélection des chanteurs respecte l'équilibre de notre corpus général entre auteurs-compositeurs-interprètes, auteurs-interprètes, compositeurs-interprètes et interprètes seuls, et la répartition sur l'ensemble de notre période, des années cinquante à la première décennie du XXI^e siècle. Il rassemble, de plus, artistes français et artistes de la francophonie. Nous sélectionnons, pour chaque chanteur, trois chansons emblématiques de son répertoire par leurs caractéristiques interprétatives et par leur succès auprès du public. Le tableau suivant présente les trente-trois chansons constituant le corpus traité dans cette partie :

⁴³⁴ GENETTE, Gérard, « L'Autre du même », dans : *Figures IV*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 101.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 101.

Interprète	Chanson	Auteur	Compositeur	Date d'édition
Barbara	Nantes	Barbara	Barbara	1964
	L'Aigle noir	Barbara	Barbara	1968
	Drouot	Barbara	Barbara	1970
Gilbert Bécaud	Et maintenant	Pierre Delanoë	Gilbert Bécaud	1961
	Nathalie	Pierre Delanoë	Gilbert Bécaud	1964
	L'Important c'est la rose	Louis Amade	Gilbert Bécaud	1967
Georges Brassens	Chanson pour l'auvergnat	Georges Brassens	Georges Brassens	1954
	Le Gorille	Georges Brassens	Georges Brassens	1962
	La non demande en mariage	Georges Brassens	Georges Brassens	1966
Jacques Brel	Les Flamandes	Jacques Brel	Jacques Brel	1959
	Ne me quitte pas	Jacques Brel	Jacques Brel	1959
	Amsterdam	Jacques Brel	Jacques Brel	1965
Vincent Delerm	Tes parents	Vincent Delerm	Vincent Delerm	2002
	Fanny Ardant et moi	Vincent Delerm	Vincent Delerm	2002
	Le monologue Shakespearien	Vincent Delerm	Vincent Delerm	2002
Diane Dufresne	Le parc Belmont	Luc Plamondon	Christian Saint-Roch	1980
	Oxygène	Luc Plamondon	Germain Gauthier	1982
	J'ai rencontré l'homme de ma vie	Luc Plamondon	François Cousineau	1982
Léo Ferré	L'Affiche rouge	Louis Aragon	Léo Ferré	1959
	C'est extra	Léo Ferré	Léo Ferré	1969
	La Mémoire et la mer	Léo Ferré	Léo Ferré	1970
Serge Gainsbourg	Le Poinçonneur des Lilas	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1958
	69 année érotique	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1968
	Je suis venu te dire que je m'en vais	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1974
Juliette Gréco	Si tu t'imagines	Raymond Queneau	Joseph Kosma	1949
	Je hais les dimanches	Charles Aznavour	Florence Vèran	1951
	Déshabillez-moi	Robert Nyel	Gaby Verlor	1962
Serge Lama	D'aventure en aventure	Serge Lama	Yves Gilbert	1967
	Je suis malade	Serge Lama	Alice Dona	1971
	Mon ami, mon maître	Serge Lama	Yves Gilbert	1974
Alain Souchon	J'ai dix ans	Alain Souchon	Laurent Voulzy	1975
	Poulailler's song	Alain Souchon	Laurent Voulzy	1977
	Foule sentimentale	Alain Souchon	Alain Souchon	1993

Tableau 10 : Sous-corpus de chanteurs et sélection de chansons étudiées dans ce chapitre. [CD 008 à 040]

Si l'approche de l'interprétation à travers la partition nous impose de nous concentrer sur le modèle abstrait de la chanson, nous gardons à l'esprit que notre objet d'étude est sa mise en voix. L'œuvre prescriptive est considérée dans son lien avec l'interprète qui « lui donne corps », la rend tangible par sa réalisation sonore ; elle n'est pas abordée comme finalité, mais comme tremplin à l'expressivité, comme jalon vers sa destination performancielle, enfin comme lieu d'échange entre le modèle qu'elle représente, le modèle générique auquel elle appartient, et le modèle stylistique de l'interprète qui l'incarnera.

C'est donc en tant que préfiguration interprétative qu'est analysée la partition, en tant qu'empreinte virtuelle qui à la fois anticipe et sert le style interprétatif, et à la fois autorise, par les non-dits de l'écriture, un jeu de variations complexe. Cette « modélisation », conformément au sens lexical précisé par Émile Littré, comme « mise en place du modèle d'un système complexe qui permet d'en étudier plus facilement les variations et

composantes⁴³⁷ », agit à différents niveaux, impliquant structure générale, archétype textuel, prédéterminations rythmiques et intonatives. La simplification même de la notation de la partition dans le genre de la chanson, au lieu de servir la répétition à l'identique, prédispose aux variantes, non seulement par les failles traditionnelles de toute partition et les éléments non notés, mais encore, par le jeu des structures répétitives qui suscitent la volonté de personnalisation pour éviter toute monotonie. Nous souhaitons donc montrer les rapports qu'entretiennent œuvre abstraite et œuvre concrète, échanges sous-tendus par les potentialités de l'écrit et les extrapolations de l'interprétation.

Les références des partitions et des enregistrements utilisés figurent dans le tableau suivant :

⁴³⁷ LITTRÉ, Émile, « Modélisation », dans : *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*. Vol. 12. Édition établie et mise à jour sous la direction de Claude Blum. Paris : Le Figaro, 2007, p. 488.

Interprète	Chanson	Référence de la partition utilisée	Références discographiques utilisées pour les interprétations
Barbara	Nantes	<i>Barbara, Nouvel album</i> (Paris : Métropolitaines, 1989)	<i>Barbara chante Barbara</i> (Philips, 1964) ; <i>Une soirée avec Barbara</i> (Philips, 1969).
	L'Aigle noir	<i>Barbara, Les plus grands succès</i> (Paris : Carisch, 1998)	<i>L'Aigle noir</i> (Philips, 1970).
	Drouot	<i>Barbara, Les plus grands succès</i> (Paris : Carisch, 1998)	<i>L'Aigle noir</i> (Philips, 1970).
Gilbert Bécaud	Et maintenant	<i>Top Bécaud</i> (Paris : Paul Beuscher, 2005)	<i>100 chansons d'or</i> (compilation, EMI, 2004)
	Nathalie	<i>Top Bécaud</i> (Paris : Paul Beuscher, 2005)	<i>100 chansons d'or</i> (compilation, EMI, 2004)
	L'Important c'est la rose	<i>Top Bécaud</i> (Paris : Paul Beuscher, 2005)	<i>100 chansons d'or</i> (compilation, EMI, 2004)
Georges Brassens	Chanson pour l'auvergnat	<i>Anthologie Georges Brassens. 40 chansons de 1952 à 1957</i> (Paris : Carisch, 2002)	<i>Les sabots d'Hélène</i> (Polydor, 1954).
	Le Gorille	<i>Anthologie Georges Brassens. 40 chansons de 1952 à 1957</i> (Paris : Carisch, 2002)	<i>La Mauvaise réputation</i> (Polydor, 1952) ; <i>La Mauvaise réputation</i> . Disque 3 : <i>Chanson pour l'auvergnat</i> (Mercury, 2001 [enr. 1955]).
	La non demande en mariage	<i>Top Brassens</i> (Paris : Paul Beuscher, 1998)	<i>Supplique pour être enterré à la Plage de Sète</i> (Philips, 1966).
Jacques Brel	Les Flamandes	<i>Les plus grandes chansons de Jaques Brel</i> (Paris : Intersong, 2001)	Les Flamandes (studio, 1959) ; <i>Olympia 61</i> (Philips, 1962 [enr. 1961]).
	Ne me quitte pas	<i>Les plus grandes chansons de Jaques Brel</i> (Paris : Intersong, 2001)	La Valse à mille temps (studio, 1959) ; <i>Olympia 61</i> (Philips, 1962 [enr. 1961]) ; Ne me quitte pas (studio, 1972).
	Amsterdam	<i>Les plus grandes chansons de Jaques Brel</i> (Paris : Intersong, 2001)	<i>Brel en Public Olympia 1964</i> (Barclay, 1964).
Vincent Delerm	Tes parents	<i>Vincent Delerm</i> (Paris : Lili Louise, 2003)	<i>Vincent Delerm</i> (Tôt ou Tard, 2002).
	Fanny Ardant et moi	<i>Vincent Delerm</i> (Paris : Lili Louise, 2003)	<i>Vincent Delerm</i> (Tôt ou Tard, 2002).
	Le monologue Shakespearien	<i>Vincent Delerm</i> (Paris : Lili Louise, 2003)	<i>Vincent Delerm</i> (Tôt ou Tard, 2002).
Diane Dufresne	Le parc Belmont	<i>Diane Dufresne</i> (Paris : Sidonie, 1982)	<i>Strip-tease</i> (Barclay, 1979).
	Oxygène	<i>Diane Dufresne</i> (Paris : Sidonie, 1982)	<i>Turbulences</i> (RCA, 1982).
	J'ai rencontré l'homme de ma vie	<i>Diane Dufresne</i> (Paris : Sidonie, 1982)	<i>Tiens-toé ben j'arrive</i> (Barclay, 1972).
Léo Ferré	L'Affiche rouge	<i>Léo Ferré, Paroles et musique de toute une vie</i> (Monaco : La Mémoire et la Mer, 1998)	<i>Les chansons d'Aragon</i> (Barclay, 1961) ; <i>En public au TLP Déjazet</i> (EPM, 1988).
	C'est extra	<i>Léo Ferré, Paroles et musique de toute une vie</i> (Monaco : La Mémoire et la Mer, 1998)	<i>L'été 68</i> (Barclay, 1969) ; <i>Bobino 69</i> (Barclay, 1969).
	La Mémoire et la mer	<i>Léo Ferré, Paroles et musique de toute une vie</i> (Monaco : La Mémoire et la Mer, 1998)	<i>Amour Anarchie</i> (Barclay, 1970 [enr. 1969]) ; <i>Sur la scène</i> (La Mémoire et la Mer, 2001 [enr. 1973]) ; <i>En public au TLP Déjazet</i> (EPM, 1988).
Serge Gainsbourg	Le Poinçonneur des Lilas	<i>Serge Gainsbourg</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1994)	<i>Du chant à la une !</i> (Mercury, 1958)
	69 année érotique	<i>Serge Gainsbourg</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1994)	<i>Jane Birkin - Serge Gainsbourg</i> (Mercury, 1969)
	Je suis venu te dire que je m'en vais	<i>Serge Gainsbourg</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1994)	<i>Vu de l'extérieur</i> (Philips, 1973)
Juliette Gréco	Si tu t'imagines	<i>Livre d'or Juliette Gréco</i> (Paris : Musicom, 1991)	1955-1959, <i>Bonjour tristesse</i> (Coffret Ucj Music, 2009)
	Je hais les dimanches	<i>Livre d'or Juliette Gréco</i> (Paris : Musicom, 1991)	1951-1955, <i>Je suis comme je suis</i> (Coffret Ucj Music, 2009)
	Déshabillez-moi	<i>Livre d'or Juliette Gréco</i> (Paris : Musicom, 1991)	1965-1969, <i>Déshabillez-moi</i> (Coffret Ucj Music, 2009)
Serge Lama	D'aventure en aventure	<i>Serge Lama</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1998)	<i>D'aventures en aventures</i> (Philips, 1968)
	Je suis malade	<i>Serge Lama</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1998)	<i>Je suis malade</i> (Philips, 1973)
	Mon ami, mon maître	<i>Serge Lama</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1998)	<i>Le meilleur de Serge Lama</i> (compilation, Universal, 1997), enr. 1973.
Alain Souchon	J'ai dix ans	<i>Les plus grands succès de Alain Souchon</i> (Paris : Musicom, 1994)	<i>J'ai dix ans</i> (RCA, 1974)
	Poulailler's song	<i>Les plus grands succès de Alain Souchon</i> (Paris : Musicom, 1994)	Jamais content (RCA, 1977)
	Foule sentimentale	<i>Les plus grands succès de Alain Souchon</i> (Paris : Musicom, 1994)	<i>C'est déjà ça</i> (RCA, 1993)

Tableau 11 : Références des partitions et des éditions discographiques des chansons du corpus. [CD 008 à 040]

4.1 L'archétype structurel

Nous prenons ici le terme « structure » au sens large de « construction », en nous concentrant sur les différentes strates de la construction abstraite de la chanson. Nous les explorons successivement, des plus globales aux plus fines, à la fois sur le plan musical – dynamique générale, construction rythmique, phrase, cellule, mesure, note – et sur le plan textuel – strophe, vers, mot, syllabe, phonème. L'absence de parallélisme entre les unités structurelles minimales de la musique abstraite et du texte, aucune unité musicale de la partition ne correspondant au phonème, est une source de liberté interprétative, pour tout ce qui relève d'une échelle plus fine que la note.

La partition peut être considérée comme un véritable modèle archétypal, une approche primitive et schématique de l'œuvre interprétée ; mais, au même titre que l'archétype anatomique représente un squelette d'où dériverait la variété des formes particulières de toutes les espèces et de tous les individus, l'archétype de la partition demeure à la fois dans chaque interprétation, tout en autorisant une diversité infinie.

4.1.1 *Macrostructure*

4.1.1.1 Les impacts interprétatifs des schémas macrostructurels et dynamiques

L'étude des partitions est abordée par l'analyse des schémas macrostructurels des œuvres étudiées : chansons à alternance couplet/refrain, chansons à refrain intégré, chansons purement strophiques. Distinguer de manière univoque des grandes catégories structurelles parmi les chansons de notre corpus de chanteurs n'est pas toujours aisé, contrairement aux apparences. En effet, il existe une grande hétérogénéité dans la structure des chansons. Celles qui présentent de manière évidente une structure couplet/refrain avec refrain détaché, ou une structure exclusivement strophique sans refrain, sont minoritaires. Pour la plupart, la structure est plus complexe, hybride, et de nombreux éléments créent l'ambiguïté : présence de refrains intégrés, structures anaphoriques, refrains avec variantes, répétition d'un vers ou d'un hémistiche... Souvent enfin, l'écriture des textes de chanson n'obéit pas à une typographie précise et figée, comme c'est le cas dans la poésie écrite, où la disposition du texte sur la page, sa ponctuation et son découpage en vers et en strophes sont immuables.

La mise en page d'un texte chansonnier doit être appréhendée avec précautions : sa structure visuelle, sa typologie, sont souvent aléatoires, variant d'une édition à l'autre, et relevant plus de contingences pratiques que de raisons structurelles. Seul le cas spécifique de la mise en musique de poème échappe à cet écueil, lorsque le poème est respecté. Les mises en page fantaisistes peuvent créer de profondes confusions structurelles, scindant par exemple les vers en deux pour des commodités d'édition et installant l'ambiguïté entre rimes et assonances internes. Le texte doit donc impérativement être étudié en lien avec la musique

qui, le plus souvent, en éclaire la structure, par exemple, par la présence des majuscules sur la partition – ce qui n'exclut pas de rares cas où elle la complexifie.

CHANSON	SCHEMA STRUCTUREL
<i>Nantes</i>	<p><u>Forme strophique</u> enchâssée par un couplet avec variante en incipit et en clausule. Mélodie identique sur chaque strophe, sauf pour les strophes enchâssantes, avec une mélodie différente, elle-même transposée au demi-ton supérieur à la fin.</p> <p>Structure : A1-B1-B2-B3-B4-A2</p>
<i>L'Aigle noir</i>	<p><u>Forme strophique</u> de neuf quintils, avec répétition des paroles de la première strophe pour les deux dernières, et un acmé d'une strophe de deux vers. Même mélodie pour les six premières strophes, transposée au ton supérieur pour les strophes 7 et 8, puis à la tierce majeure supérieure pour la strophe 9 (strophe déficiente sur le plan textuel).</p> <p>Structure : A1-A2-A3-A4-B-A'5-A'6-A''7*(strophe déficiente)</p>
<i>Drouot</i>	<p><u>Forme strophique</u> de dix quatrains. Même mélodie avec variantes mélodiques et rythmiques, à l'exception de la strophe charnière (huitième strophe). Les strophes 3 et 4 sont la transposition mélodique au demi-ton supérieur des strophes 1 et 2. Coda à la fin de la dernière strophe.</p> <p>Structure : A1-A2-A'3-A'4-A5-A6-A''7-B-A8-A9 (avec variante finale en coda)</p> <p>A'=transposition de A ; A''=A avec variante finale.</p>
<i>Et maintenant</i>	<p><u>Forme strophique</u> de six strophes, suivies d'une coda de quatre vers. Sur le plan musical, alternance de deux types de strophes : mélodie différente pour les strophes impaires (de neuf vers organisés en deux périodes de cinq et quatre vers) et paires (de huit vers organisés en deux périodes de quatre vers). Répétition des deux premiers vers sur les strophes impaires.</p> <p>Structure : A1-B1-A2-B2-A3-B3-A4*</p> <p>(*coda : strophe incomplète de quatre vers)</p>
<i>Nathalie</i>	<p><u>Forme rebelle</u>, alternance de quatrains (A, A', D) et de sizains (B, C). Répétitions textuelles épisodiques en début et en fin de strophes.</p> <p>Structure : A1-A2-B1-A'3-C(bridge)-D1-D2-A4-B2-A'5.</p>
<i>L'important c'est la rose</i>	<p><u>Forme couplet/refrain</u>, avec alternance de deux couplets (une première fois avec une formule cadentielle conclusive, une seconde fois avec une formule cadentielle suspensive) suivis d'un refrain, avec doublement du refrain à la fin. Série de treize strophes de quatrains (dont huit de couplets). Les deux derniers couplets sont transposés au demi-ton supérieur.</p> <p>Structure : A1-A'2-R-A3-A'4-R-A4-A'5-R-A6-A'7-R-R</p>
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	<p><u>Forme strophique</u> (strophes de seize vers) avec <u>refrain intégré épistrophique</u> de quatre vers. Le refrain comporte des variantes textuelles contingentes au couplet qui précède. Même mélodie et même structure syntaxique pour chaque strophe, organisée par groupes de quatrains.</p> <p>Structure : A1R1-A2R2-A3R3</p>
<i>Le Gorille</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré monostiche épistrophique</u>. Neuf strophes de neuf vers. Même mélodie pour chaque strophe.</p> <p>Structure : A1R-A2R-A3R-A4R-A5R-A6R-A7R-A8R-A9R</p>

<i>La non demande en mariage</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Six couplets et six refrains. Strophes de sizains. Les couplets s'articulent en deux périodes de trois vers.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C3-R-C4-R-C5-R-C6-R</p>
<i>Les Flamandes</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré épistrophique</u> de trois vers (même contenu textuel répété trois fois). Reprise de la même structure syntaxique pour chaque strophe. Quatre strophes de quinze vers. Les strophes se découpent en quatre périodes : trois de quatre vers et une de trois vers.</p> <p>Structure : C1R-C2R-C3R-C4R</p>
<i>Ne me quitte pas</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré épistrophique</u> de quatre vers (textuellement, répétition du même vers). Alternance de strophes impaires et paires, traitées différemment sur le plan mélodique. Le vers refrain se retrouve en vers initial des strophes impaires (antépiphorique). Strophes de seize vers.</p> <p>Structure : RA1R'-B2R'-RA3R'-B4R'-RA5R'</p>
<i>Amsterdam</i>	<p><u>Forme strophique sans refrain</u>. Quatre strophes de seize vers, qui s'organisent en quatre périodes de quatre vers. Répétition anaphorique du vers initial sur chaque strophe, répété quatre fois dans la première strophe et deux fois à la fin en coda. Mélodie différente sur les strophes 3 et 4.</p> <p>Structure : A1-A2-A'3-A'4(coda)</p>
<i>Tes parents</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché (indication « refrain » sur la partition). Huitains (sauf la strophe parlée de sept vers et la <i>coda</i> de quatre vers).</p> <p>Structure rebelle : A1-B1-Refrain-A2-B2-Refrain-C(parlé)-Coda(reprenant la mélodie du refrain)</p>
<i>Fanny Ardant et moi</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u>. Strophes de huit vers qui peuvent être chaque fois découpées en deux fois quatre vers. Répétition à la fin des quatre premiers vers de la première strophe.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C1*(les quatre premiers vers uniquement)</p>
<i>Le Monologue shakespearien</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u>, avec refrain détaché avec variantes textuelles. Refrains de huit vers, quatre couplets de huit vers, le quatrième couplet est la reprise des quatre premiers vers du premier couplet, avec variante sur le dernier vers. Les quatre derniers vers des couplets reprennent la musique des quatre premiers.</p> <p>Structure : C1-R1-C2-R2-C3-R3-C4*(4v.)</p> <p>(Les refrains sont identiques à un mot près) *couplet incomplet.</p>
<i>Le Parc Belmont</i>	<p><u>Alternance couplet/pont</u>. Les couplets sont des strophes de six vers, organisées en deux périodes de trois vers. Les <i>bridges</i> sont des strophes de neuf vers, avec un texte différent chaque fois.</p> <p>Structure : C1-C2-Bridge1-C3-C4-Bridge2-C5-C6-Bridge3(coda)</p>
<i>Oxygène</i>	<p>Forme d'<u>alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Le refrain est formé de six vers (textuellement, répétition d'un même vers). Couplets de quatorze vers, organisés par périodes de trois, trois et huit vers.</p> <p>Structure : Prologue-C1-R-C2-R-C4-R(ad lib.)</p>
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	<p>Forme d'<u>alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché, avec un pont au milieu de la chanson. Indication « verse » pour les couplets et « bridge » pour le pont sur la partition. Strophes de quatrain pour les refrains et de tercets pour les couplets, <i>bridge</i> de quatre vers.</p> <p>Structure : R-C1-R-R-C2-Bridge-R-C3-R</p>

<i>L'Affiche rouge</i>	<p><u>Forme strophique</u> (mise en musique de poème). Sept quintils regroupés par deux sur la partition pour les six premiers, avec la même mélodie pour chaque quintil.</p> <p>Structure : A1(2x5v.)-A2(2x5v.)-A3(2x5v.)-A4(5v.)</p>
<i>C'est extra</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré épiphorique</u> (vers-refrain qui revient à la fin des strophes de manière doublée et au milieu des strophes, à la fin de chaque période, tous les quatre vers). Quatre strophes de onze vers.</p> <p>Structure : A1R-A2R-A3R-A4R</p>
<i>La Mémoire et la mer</i>	<p><u>Forme strophique sans refrain</u> de cinq strophes de seize vers. Traitement musical identique à chaque strophe.</p> <p>Structure : A1-A2-A3-A4-A5</p>
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u>. Couplets de douze vers organisés en deux périodes de six vers. Chaque strophe de couplet commence par un vers identique. Refrains de huit vers organisés en deux périodes de quatre vers. Une partie du texte des refrains diffère chaque fois.</p> <p>Structure : C1-R1-C2-R2-C3-R3(coda)</p>
<i>69 année érotique</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché de deux vers (répétition du même vers). Couplets de huit vers organisés en deux périodes de quatre vers au traitement musical différent. Dernier couplet défectif : les quatre premiers vers ne sont pas chantés (instrumental) et les quatre derniers vers reprennent les paroles du deuxième couplet.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C1'-R</p>
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré antésthrophique</u> de quatre vers. Quatre strophes de dix vers. Petites variantes textuelles minimales entre les strophes 1 et 2 (deux mots différents). Les strophes 3 et 4 sont la reprise intégrale, respectivement des strophes 1 et 2.</p> <p>Structure : R1C1-R2C2-R1C1-R2C2</p>
<i>Si tu t'imagines</i>	<p><u>Forme rebelle</u>, liée à la structure irrégulière du poème savant (mise en musique de poème). Texte présenté sans strophes (sans blanc typographique) et sans ponctuation. Le texte présente de multiples répétitions de vers et anaphores. La partition est écrite sans reprise. La mise en musique permet toutefois de distinguer une structure strophique :</p> <p>Structure : A1(12v.)-A'2(12v+2v)-B(7v.)-C(5v.)-A''3(11v)</p> <p>Les « strophes » A1, A'2, et A''3 présentent une mélodie proche (ritournelle) et se terminent par les deux mêmes vers. Les parties B et C tranchent par une mélodie très différente.</p>
<i>Je bais les dimanches</i>	<p><u>Forme strophique rebelle avec refrain intégré épistrophique</u> de deux vers (répétition du même vers-titre). Le texte du vers-refrain diffère dans les couplets 3 et 4. Présence de quelques variantes mélodiques insignifiantes entre les couplets 1-3 et les couplets 2-4. Se termine par une longue <i>coda</i> de vingt-deux vers (qui peut elle-même se subdiviser en deux strophes de huit vers suivis d'une <i>coda</i> de six vers). Les couplets sont des strophes de dix vers et le bridge un quatrain.</p> <p>Structure : A1R1-A2R1-Bridge-A3R2-A4R3-CODA(C1-C'2-coda)</p>
<i>Désabilitez-moi</i>	<p><u>Structure strophique avec refrain intégré</u> de deux vers (répétition du même vers-titre) en début et milieu de strophes impaires. Les strophes paires (ou bridges ?) se distinguent des strophes impaires par leurs structures textuelle et musicale. Les strophes impaires comportent douze vers regroupés en deux périodes de sept et cinq vers. Les strophes paires possèdent huit vers regroupés en deux</p>

	<p>périodes de quatre vers.</p> <p>Structure : A1-B1-A2-B2-A3-Coda (reprise du vers-refrain avec variante finale)</p>
<i>D'aventure en aventure</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Couplets de sept vers, refrain de huit vers, regroupés en deux périodes de quatre vers.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C3-R</p>
<i>Je suis malade</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché de onze vers avec variantes textuelles. Les strophes de refrains s'articulent en deux périodes de cinq et six vers. Les strophes de couplets comportent quatorze vers regroupés en deux périodes de sept vers. Le couplet 3 est tronqué (il ne comporte que la deuxième période du couplet).</p> <p>Structure : C1-R1-C2-R2-C3-R3(coda)</p>
<i>Mon ami, mon maître</i>	<p>Forme strophique sans refrain, composée de trois strophes de quatorze vers, regroupées en trois périodes de quatre, quatre et six vers. Les six derniers vers peuvent être considérés comme un refrain intégré avec variantes.</p> <p>Structure : C1R1-C2R2-C3R3</p>
<i>J'ai dix ans</i>	<p>Forme d'alternance couplet/<i>bridge</i> avec refrain intégré de deux vers à la fin de chaque strophe de couplet. Répétition du vers 1 de chaque couplet aux vers 3, 5 et 7, sauf dans les couplets 2 et 3. Strophes de couplets de dix vers, articulés par période de deux vers, les deux derniers vers (refrain intégré) se démarquant des autres par le traitement mélodique. <i>Bridge</i> de quatre vers, avec texte différent chaque fois.</p> <p>Structure : C1R-C2R-Bridge1-C3R-C4R-Bridge2-C5R (R ad lib.)</p>
<i>Poulailler's song</i>	<p>Forme strophique avec refrain intégré de quatre vers avec variantes textuelles à la fin de chaque strophe. Chanson organisée en trois strophes de douze vers, avec les quatre premiers vers anaphoriques pour chaque strophe. Strophes organisées en trois périodes de quatre vers.</p> <p>Structure : C1R1-C2R2-C3R3 (R musical ad lib., avec épilogue parlé)</p>
<i>Foule sentimentale</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Strophes de couplets de huit vers organisés en deux groupes de quatre vers (avec deux fois la même mélodie). Refrain de sept vers sans variante.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C3-R</p>

Tableau 12 : Tableau des schémas structurels des chansons. Dans les chansons strophiques, les lettres indiquent la mélodie et les chiffres, les paroles associées. Dans les chansons à forme couplet/refrain, nous utilisons les lettres « C » pour « couplet » et « R » pour « refrain ». Les apostrophes indiquent de petites variations dans la musique ou le texte. Nous employons, pour nommer les structures, la terminologie de Maria Spyropoulou-Leclanche⁴³⁸.

À la suite de cette première approche des partitions, nous voudrions mettre en évidence la relative complexité structurelle de la chanson « à texte » française et sa spécificité par rapport à la chanson dans son acception générale, que Franco Fabbri caractérise par sa simplicité :

⁴³⁸ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges : PULIM, 1998. « Le refrain intégré est majoritairement *épistrophique*, en ce sens qu'il intervient à la fin de chaque strophe, et uniquement à la fin. » (p. 101) ; « Le refrain *épiphorique* revient non seulement à la fin du couplet, mais aussi à l'intérieur du couplet, à la fin de chaque période. » (p. 119) ; « L'*antépiphore* est la répétition de la même formule ou du même vers (refrain) au début et à la fin d'une période ou d'une strophe. Le refrain *antépiphorique* est donc celui qui en quelque sorte encadre le couplet, délimitant ainsi ses deux extrémités. » (p. 121).

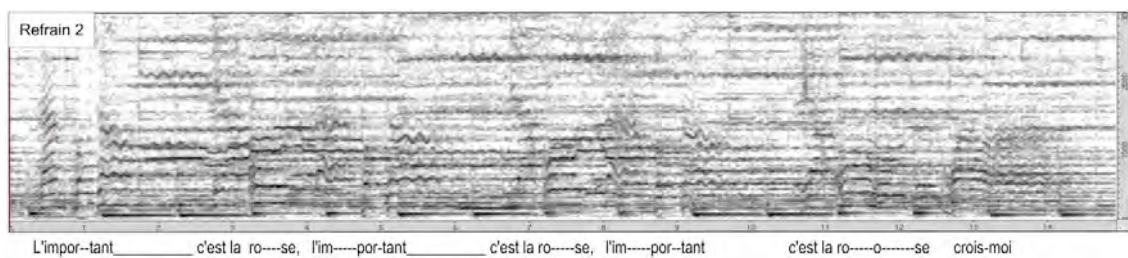
« Les parties qui segmentent la chanson sont presque toujours clairement différenciées et n'exigent ni enquête scrupuleuse ni savantes polémiques⁴³⁹ ».

Or, comme nous l'avons dit en préliminaire à ce tableau, nombre des structures que nous avons étudiées se caractérisent par une ambiguïté que ne lève ni la mise en page textuelle, ni même la structure mélodique. Il est parfois difficile de distinguer refrain traditionnel détaché et refrain intégré à la strophe. Pour opérer cette distinction nous devons utiliser deux critères. Le refrain détaché est généralement plus long et présente une structure mélodique et versifiée autonome. Il est repris à l'identique sans évolution marquante, sauf parfois pour la dernière réitération, répondant, selon Maria Spyropoulou-Leclanche, au « schéma ternaire d'affirmation – confirmation – déformation⁴⁴⁰ ». Le refrain intégré présente une forme plus courte, souvent avec réitération d'une même formule, et une structure incomplète « qui prolonge celle du couplet ou qui s'y greffe⁴⁴¹ ».

Et c'est bien à partir des jeux de répétition lisibles sur la partition que nous pouvons déjà découvrir une première forme de prémodélisation interprétative. Les formes avec refrain détaché – qui ne sont pas les plus nombreuses : douze sur trente-trois – sont totalement orientées chez l'auditeur par le plaisir de la réitération et fonctionnent, selon Franco Fabbri, sur le mécanisme alterné de la frustration/gratification⁴⁴², ce que Maria Spyropoulou-Leclanche appelle « l'alternance tension/repos de l'auditeur⁴⁴³ ». Selon Gérard Le Vot :

« La répétition mécanique de l'alternance couplet-refrain provoque une série d'événements dont l'accumulation accélère le temps. Il en résulte un parcours avec une direction clairement formulée : la fin⁴⁴⁴ ».

Cette forme, avec une « stratégie par addition » selon la formule de Gérard Le Vot, va donc induire chez l'interprète une soumission au jeu de la répétition peu propice aux variantes, et une reprise à l'identique attendue par l'auditeur. La réitération s'accompagne d'une relative dépersonnalisation, voire d'une banalisation de l'interprétation sur les refrains. Citons comme exemple *Foule sentimentale*, avec renforcement instrumental et chœur, et *L'Important c'est la rose*, où le doublement des deuxième et troisième refrains par un chœur, accentue cette impression de désindividualisation de l'interprétation.



⁴³⁹ FABBRI, Franco, « La Chanson », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 678.

⁴⁴⁰ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud, op. cit.*, p. 307.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁴² FABBRI, Franco, « La Chanson », *op. cit.*, p. 683.

⁴⁴³ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud, op. cit.*, p. 237.

⁴⁴⁴ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Seconde partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*, n° 557/558, novembre-décembre 2008, p. 14.

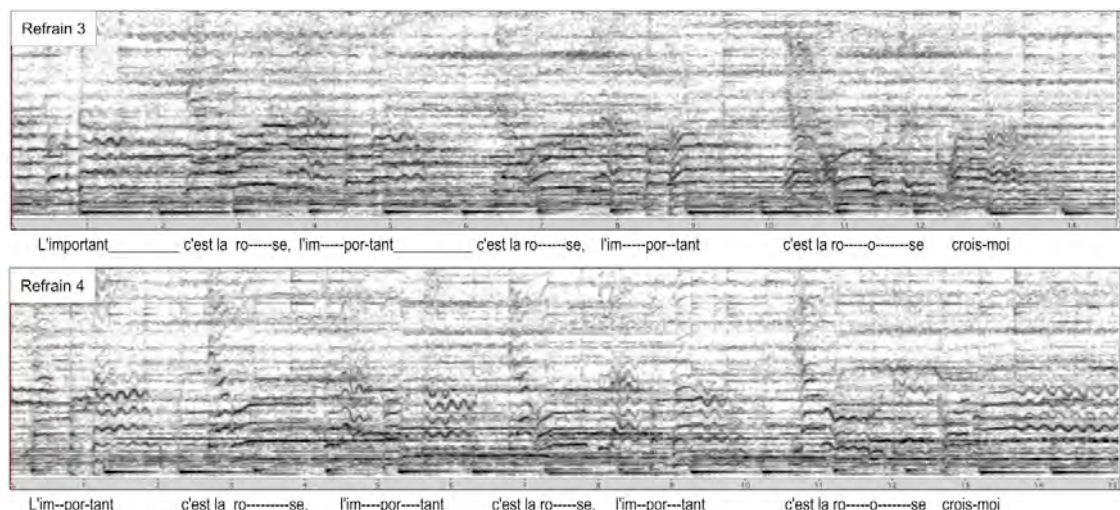


Figure 36 : Comparaison de trois réitérations du refrain (refrains 2, 3) de l'enregistrement de *L'important c'est la rose* de Gilbert Bécaud. Mise en évidence de la similarité des effets interprétatifs entre ces trois refrains. [CD 041]

Refrains 2, 3

Refrain 4

Figure 37 : Partition des refrains de *L'important c'est la rose*.

Sur la figure précédente, nous notons, au-delà de la modulation au demi-ton supérieur dans les deux réitérations finales du refrain, traditionnelle de cette structure, et des inévitables petites variantes agogiques, de nombreuses similitudes interprétatives entre les trois refrains centraux de *L'important c'est la rose*, avec le retour des mêmes effets : entre autres, une tenue avec *vibrato* sur la dernière syllabe d'« important » dans les trois refrains ; un rapide *portamento* descendant sur la première syllabe des deuxième et troisième réitérations d'« important » ; un long *portamento* ascendant sur la première syllabe de « rose », les première et deuxième fois, un peu moins marqué toutefois dans le deuxième refrain...

L'utilisation de cette structure couplet/refrain peut revêtir, dans la nouvelle chanson française, comme par exemple chez Vincent Delerm (ses trois chansons utilisent cette structure traditionnelle), une nuance parodique, en accord avec des paroles aux multiples références intertextuelles et avec une accumulation d'éléments implicites créant une complicité avec le public qui cherche à décrypter à travers une structure au premier degré le second degré de l'autodérision.

Certes, dans notre corpus, cette structure couplet/refrain est plus marginale que dans la chanson de variété dans son ensemble, et les refrains séparés peuvent aussi donner lieu à des variantes interprétatives, mais celles-ci restent subordonnées à une dominance mélodique très

forte, souvent soutenue par un renforcement de l'instrumentation, comme, par exemple, dans *Oxygène* ou *D'aventure en aventure*, et qui s'oppose, dans le cas du refrain intégré, à une vocalisation plus récitative et parfois à la limite du parlé (*Déshabiliez-moi* et *Ne me quitte pas*).

Contrairement à la répétition à l'identique du refrain séparé – ce qui ne veut pas dire, nous le verrons ensuite, qu'il n'y ait pas un degré de variation au sein même de cette répétition –, sur la figure suivante, d'un extrait de l'enregistrement de *Ne me quitte pas*, nous observons la grande diversité des interprétations pour un même refrain intégré :

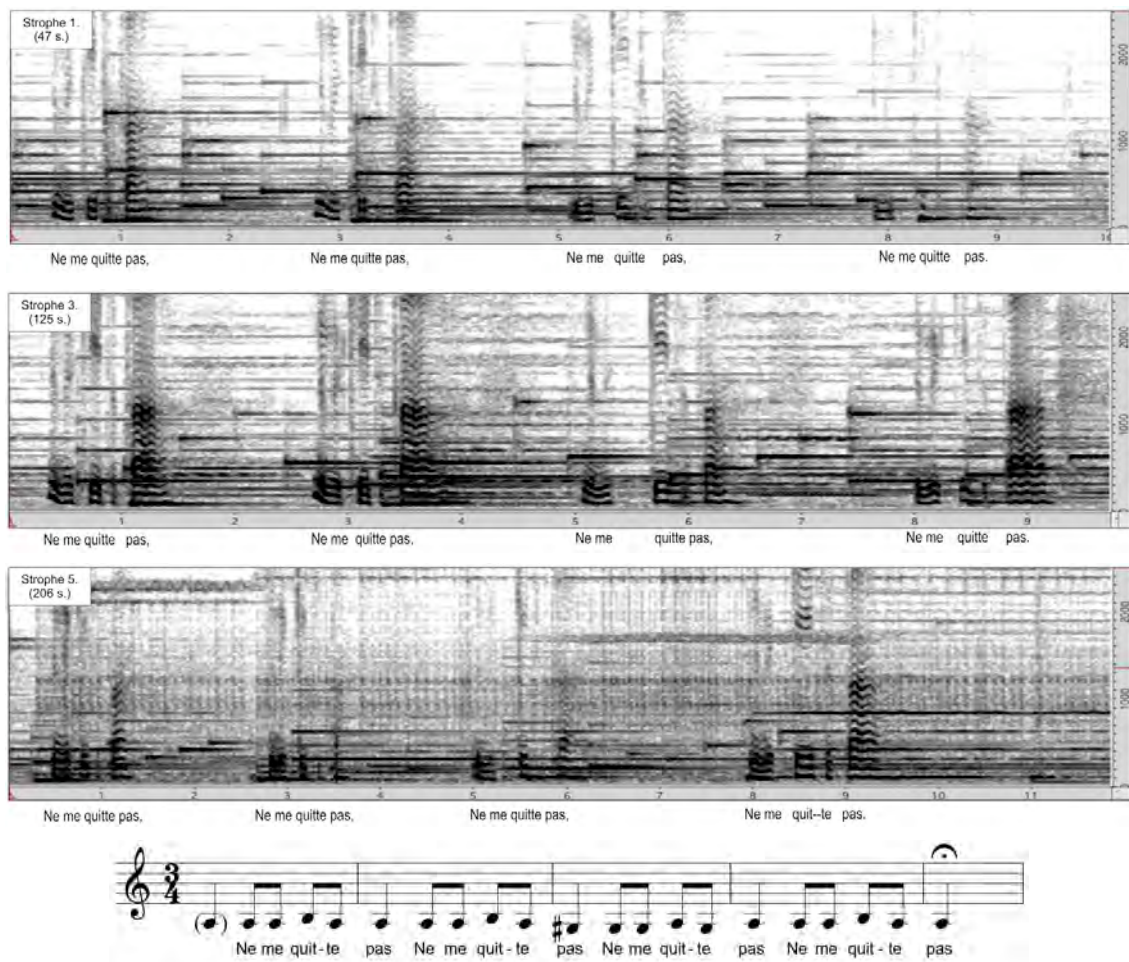


Figure 38 : Sonagrammes comparatifs des refrains intégrés épistrophiques des strophes impaires (formés de quatre réitérations du vers « Ne me quitte pas »). Partition musicale de ce refrain intégré. [CD 042]

Sur la première strophe, la voix est douce, presque murmurée, avec des intonations parlées ; la voix est beaucoup plus puissante, sonore et vocalique, sur la troisième strophe, avec des notes un peu plus tenues et un fort *vibrato* ; dans la cinquième strophe, la voix est de nouveau douce, mais plus lâchée, plus détendue que dans la première strophe, avec une présence de souffle, très proche du parlé à l'exception de la dernière note, qui s'éteint progressivement avec un *vibrato*. Notons aussi les focalisations sur différentes syllabes accentuées au plan de l'intensité et par la retenue de la consonne plosive initiale, alternativement sur « quitte » ou sur « pas ».

La figure suivante présente la comparaison des premiers vers : refrain antésthrophique « ne me quitte pas » de chacune des trois strophes impaires de la chanson. Nous remarquons là encore de nettes variantes interprétatives : absence de *vibrato* dans la première strophe ;

vocalité plus puissante dans la troisième strophe, avec plus de tenue et un *vibrato* ; la dernière note plus lâchée et tenue sur la voix douce avec présence de *vibrato* dans la cinquième strophe.

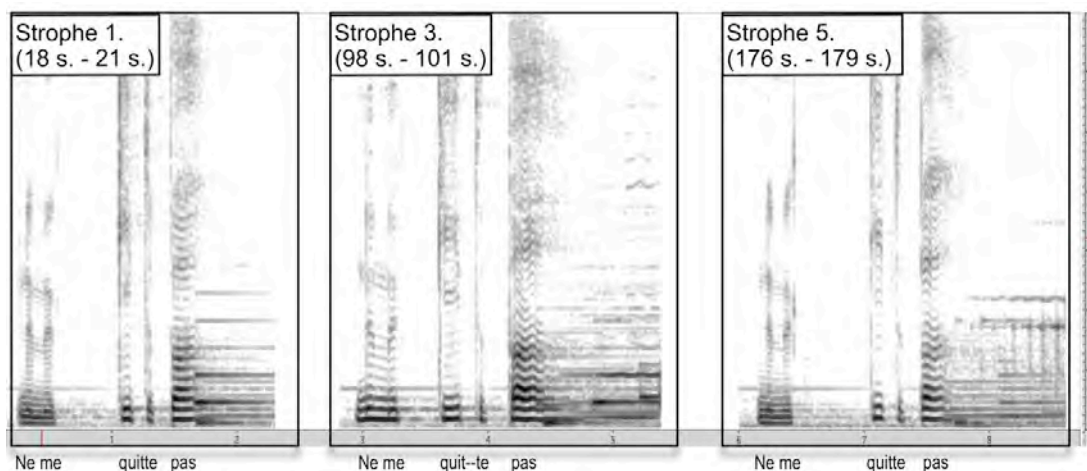


Figure 39 : Comparaison des trois répétitions antépiphoriques de « ne me quitte pas » en premier vers de strophes A (strophes impaires), dans l'interprétation enregistrée de *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. [CD 043]

Le refrain intégré favorise donc, contrairement au refrain traditionnel, un fort taux de variation interprétative. Comme l'indique Paul Fraisse, « le retour périodique a des conséquences importantes, qui transforment la simple perception du rythme en une expérience très complexe avec une forte tonalité affective⁴⁴⁵ ». Le refrain autonome est marqué par une affectivité collective, un « lyrisme collectif⁴⁴⁶ » selon la formule de Maria Spyropoulou-Leclanche, que ne doit pas venir troubler une individualisation marquée de l'interprétation. Il doit être avant tout éminemment intelligible : « le refrain est le lieu de l'évidence : l'originalité du contenu n'est nullement recherchée, l'énoncé ne doit pas être énigmatique⁴⁴⁷ ». L'interprète ne doit pas entraver cette évidence par une originalité perturbatrice et doit plutôt s'effacer pour ne pas nuire à l'adhésion induite par la redondance. Il en va tout autrement du refrain intégré, qui implique souvent « des structures élaborées, parfois très complexes, en tout cas *peu limpides*, et non saisissables d'emblée⁴⁴⁸ ». Le principe de la prévisibilité n'existe plus, pas plus que la recherche d'un consensus collectif facile : « supprimer le refrain de la chanson ou le réduire à son expression minimale c'est avoir les coudées franches pour faire œuvre personnelle⁴⁴⁹ ». Au détriment du message musical, la chanson à refrain intégré, plus proche du poème, d'un lyrisme plus individuel, induit souvent un type d'interprétation plus centré sur la « mise en scène » textuelle, les variantes et les effets interprétatifs de la rhétorique vocale. La chanson moins intelligible, moins facile à mémoriser, moins prévisible, perd son caractère statique et redondant – malgré la persistance fréquente de répétitions.

En effet, il y a toujours répétition dans la structure musicale strophique, mais, comme le souligne Franco Fabbri, il n'y a plus de principe « d'identité » : « le son de la voix (élément musical) est de toute façon différent lorsque ce sont des paroles différentes qui sont articulées, mais [aussi] parce que souvent l'on trouve des variantes motivées par les exigences du

⁴⁴⁵ FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Paris : PUF, coll. « Psychologie », 1974, p. 114.

⁴⁴⁶ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, *op. cit.*, p. 298.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 309.

texte⁴⁵⁰ ». Reste que la chanson doit être perçue dans son immédiateté. L'art de l'interprète est alors au cœur de cette problématique : c'est par ses prises de position vocales qu'il résout l'ambiguïté structurelle et souvent sémantique. Une structure complexe avec refrain intégré, qu'il soit épistrophique, épiphorique ou antépiphorique, selon la terminologie de Maria Spyropoulou-Leclanche, voire sans refrain, s'accompagne donc d'une mise en avant de l'interprétation, médiateur indispensable entre l'œuvre et l'auditeur.

Mais certains chanteurs échappent à cette tendance générale, de manière récurrente ou uniquement dans certaines de leurs chansons. Georges Brassens, par exemple, coule dans un moule structurel traditionnel couplet/refrain avec une interprétation peu marquée par des effets vocaux, comme dans la *Non demande en mariage*, un texte très personnel et non consensuel. Nous étudierons ultérieurement la spécificité de son phrasé. Jacques Brel, quant à lui, peut associer des structures de refrain intégré avec une structure réitérative figée au niveau même du couplet, qui intègre le caractère statique du refrain, et un degré de variante interprétative extrême (*Les Flamandes*). De même, Vincent Delerm privilégie la structure traditionnelle couplet/refrain pour des textes qui ne reflètent en rien le collectif mais une hyper-personnalisation, au risque de compromettre la compréhension immédiate.

La macrostructure de la chanson est donc d'une certaine manière prémodélisation de l'interprétation, mais elle n'est pas un carcan : libre à l'interprète de l'utiliser sous sa forme traditionnelle ou au contraire d'en prendre le contre-pied, pour renforcer le *pathos* ou opérer un décalage qui a quelque chose à voir avec l'ironie ou la dérision.

Ces schémas structuraux de la partition musicale initient souvent les structures morphologiques dynamiques des enregistrements, observables à partir de la forme d'onde générale des chansons (enveloppe dynamique). Ils se calquent sur la structure abstraite, dont ils présentent une espèce de pendant sonore.

La forme d'onde suivante, réalisée à partir d'un enregistrement de *L'Aigle noir*, interprété par Barbara, donne une visualisation encore plus évidente de la structure générale de la chanson précédemment décrite à partir de la partition :

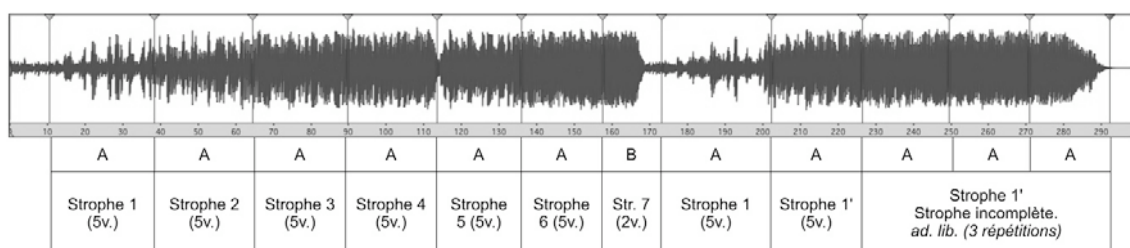


Figure 40 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *L'Aigle noir* de Barbara. [CD 009]

L'organisation structurelle en deux grandes parties de six et deux strophes, séparées par une strophe charnière (B), donne lieu à une forme en *crescendo* sur la première partie – *crescendo* vocal soutenu par un *crescendo* instrumental et une densification de l'accompagnement, d'une voix presque à nu sur la première strophe à un arrangement très fourni sur la sixième strophe – suivi d'une brusque rupture dynamique à l'issue de la septième strophe, puis d'un nouveau *crescendo* sur les huitième et neuvième strophes jusqu'aux répétitions finales de la neuvième strophe, s'achevant sur un *fade out*.

La même représentation graphique pour un enregistrement de la chanson *Nantes* met cette fois-ci en évidence le contraste entre le cœur de la chanson et la strophe enchâssante qui se

⁴⁵⁰ FABBRI, Franco, « La Chanson », *op. cit.*, p. 679.

distingue non seulement par le traitement mélodique différent, mais encore par une dynamique plus faible et une instrumentation moins fournie, associées à une voix plus douce :

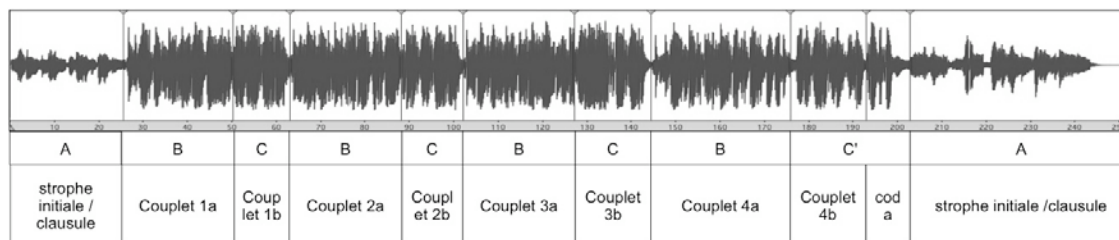


Figure 41 : Forme d'onde générale et schéma structurel d'un enregistrement de *Nantes* de Barbara. [CD 008]

Les structures de chansons strophiques peuvent faire aussi l'objet de formes en *crescendo* sur toute la chanson – *crescendo* instrumental et vocal –, comme nous le voyons sur la forme d'onde de cet enregistrement de *Et maintenant* :

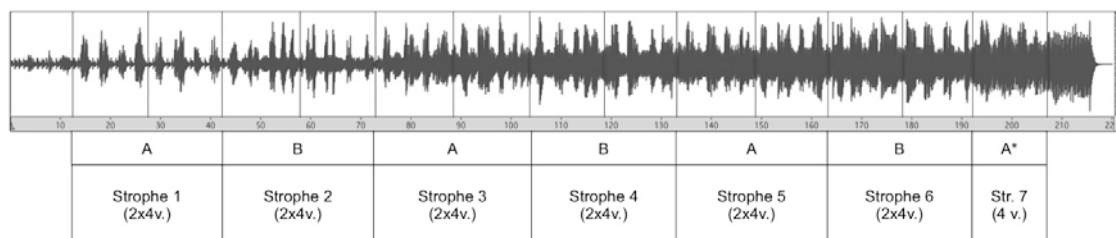


Figure 42 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud. [CD 011]

Dans l'enregistrement d'*Amsterdam* de Jacques Brel, chanson dont le texte présente une structure énumérative en accumulation (avec répétition anaphorique de « y'a »), le mouvement de *crescendo* qui parcourt toute la chanson n'est que peu visible sur la forme d'onde. Cependant, nous observons très clairement l'accélération, non notée sur la partition, qui double ce mouvement dynamique ascendant :

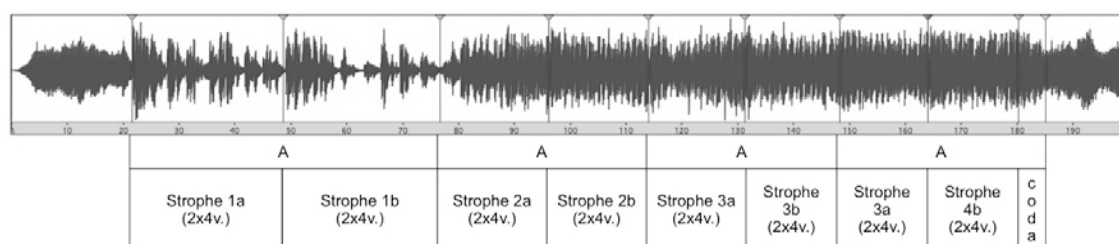


Figure 43 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement d'*Amsterdam* de Jacques Brel. [CD 019]

En effet, la première strophe, chantée sur un accompagnement instrumental très discret, avec un *tempo* lent et très *rubato*, est beaucoup plus longue que les suivantes, de plus en plus courtes, sur un *tempo* plus rapide et avec une instrumentation plus chargée.

La chanson *Ne me quitte pas* présente quant à elle, dans cet enregistrement, une structure contrastée où les strophes impaires, avec une dynamique plus faible, se démarquent des strophes paires, plus intenses :

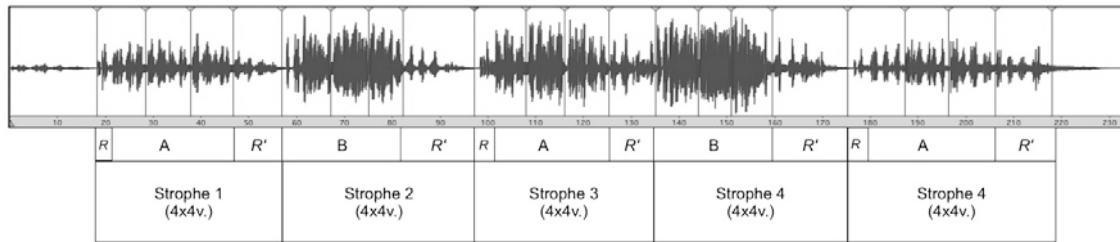


Figure 44 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. [CD 018]

Cette distinction rejoint celle déjà observée sur la partition musicale, où les strophes impaires et paires diffèrent par leur contenu textuel et leur traitement musical : les premières constituent une sorte d'argumentaire, une supplique, avec une mélodie stagnante évoluant par degrés conjoints, et les secondes une exaltation lyrique présentant une ligne mélodique plus tourmentée avec un *ambitus* plus large. Les structures dynamiques des enregistrements des chansons strophiques présentent donc un fort degré de diversité au service du sémantisme textuel et du renforcement du *pathos*.

La chanson couplet/refrain procède, quant à elle, par « l'alternance de deux modules distincts » et a généralement un déroulement narratif, qui se développe par addition jusqu'au climax final, marqué souvent par le double refrain ou par l'enrichissement de l'instrumentation. C'est, par exemple, le cas dans la chanson de Serge Lama, *Je suis malade* :

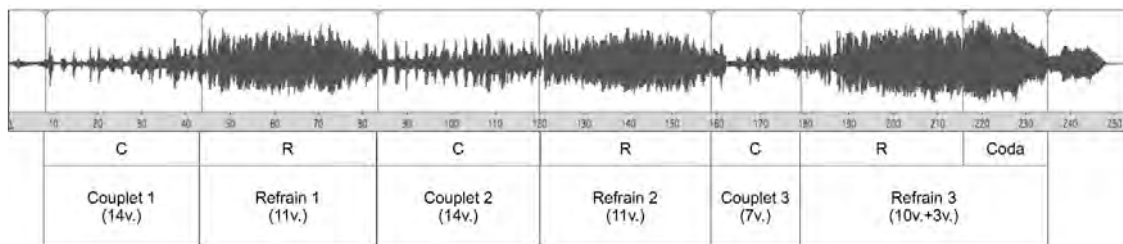


Figure 45 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *Je suis malade* de Serge Lama. [CD 036]

L'alternance structurelle couplet/refrain est renforcée des contrastes dynamiques bien marqués.

Nous constatons donc, en conclusion, que les deux grands types de macrostructures induisent deux modèles interprétatifs. Dans le modèle couplet/refrain, la présence répétitive du refrain suscite aussi bien la mémorisation que l'adhésion immédiate de l'auditeur, car elle simplifie le contenu sémantique, et cette structure s'accompagne généralement d'un développement mélodique, ce qui explique qu'elle ne nécessite pas d'importantes variantes interprétatives, sauf évidemment lorsque la structure couplet/refrain est utilisée à contre-emploi, avec une visée parodique. La deuxième structure, strophique avec refrain intégré ou sans refrain, initie dès le début une situation qui a à voir avec la dramaturgie théâtrale ; moins marquée par la répétition et la simplification de mémorisation et de compréhension qu'elle entraîne, refusant l'alternance pour le choix d'un seul module réitéré, elle exclut l'anticipation du public. Après un *incipit* percutant, l'interprète, pour soutenir l'intérêt, a tendance à personnaliser son interprétation : « un énoncé complexe, peu limpide, sollicite sans trêve, sans pauses, sans détente, l'attention de l'auditeur, qui peine à tenter de suivre l'argument⁴⁵¹ ». L'interprète, alors, a recours à la rhétorique vocale pour élucider un texte qu'il ponctue

⁴⁵¹ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, op. cit., p. 306.

d'intonations, d'accents de focalisation, de divers effets paralinguistiques, et de mouvements dynamiques illustratifs. D'une manière générale, plus la forme est rebelle à la structure traditionnelle couplet/refrain, plus elle entraîne une hyperpersonnalisation de l'interprétation, mais nous allons voir que les macrostructures énonciatives jouent aussi un rôle essentiel, qui peut nuancer cette première tendance.

4.1.1.2 Les implications interprétatives des macrostructures énonciatives

Intégrées dans la structure textuelle et, à un degré moindre, dans la structure musicale, les caractéristiques énonciatives des chansons se combinent avec elles. En particulier, il existe un jeu très élaboré entre le locuteur et le destinataire, qui n'est pas sans influencer sur l'interprétation. Si nous reprenons les deux grandes structures énonciatives textuelles, le discours et le récit, nous devons tout d'abord mettre en évidence le caractère exceptionnel de l'absence totale de première ou de deuxième personne verbale, donc de récit pur : *Poulailler's Song* – nous ne tenons évidemment pas compte des citations des « poules » en style direct –, *Les Flamandes* et *Amsterdam*. Ce type d'énonciation, introduit une distanciation entre le chanteur et l'objet de la chanson, ce qui favorise souvent une théâtralité parodique des personnages décrits. Mais le narrateur n'est extradiégétique qu'en apparence, puisque son vocabulaire axiologique et volontiers péjoratif a une forte valeur modalisatrice ainsi que la coexistence de niveaux de langue ordinairement séparés (*Amsterdam*). L'interprétation vient alors corroborer le sémantisme du texte (par exemple, *Poulailler's Song*, où Alain Souchon joue sur la parodie vocale de l'expression bourgeoise et où le son se dilue dans l'inconsistance sémantique du caquetage des poules, pour mieux traduire le mépris), ou au contraire, par son dynamisme, métamorphose la quotidienneté triviale en énergie cosmique (*Amsterdam*). Cela implique, pour l'interprétation, une démarcation, un décalage qui passe par la multiplication des mimiques audibles, une actualisation par la modélisation de l'intonation, avec un geste écart par rapport à la norme, une distorsion, un travestissement du timbre et du phrasé ou une emphase expressive, autant d'éléments de variations se superposant aux éléments redondants du texte. Par exemple, l'interprétation des *Flamandes* se caractérise par une distorsion du timbre (sur-nasalisation des [ã] dans « Flamande », voix nasillarde sur la voyelle nasale [ã] de « son éminence », doublé d'un *portamento* créant une dissonance), parodie du parlé (« elles font la fierté de leurs parents » ; « elles héritent et c'est pour ça qu'elles dansent »), reprise ironique d'une articulation spécifique (« elles ont chent ans »), accentuation hyperbolique des attaques (sur « les Fla, les Fla, les Flamandes »).

Mais notre corpus se caractérise par une majorité écrasante d'énonciations avec un narrateur intradiégétique, c'est-à-dire, selon la terminologie de Gérard Genette, représentant un « personnage de l'histoire » intérieur au récit, donc garant de son authenticité, d'un « je », qui, soit suppose un allocutaire inclus dans l'histoire, soit place l'auditeur en position d'interlocuteur virtuel. La première personne (singulier ou pluriel) est présente dans vingt-sept chansons sur trente-trois (avec « je » sur vingt-six chansons et « nous » sur une chanson). Dix-sept chansons comportent des dédicaces ou des adresses à la deuxième personne. Mais les référents extrêmement diversifiés de la première ou de la deuxième personne attestent, là encore, l'extraordinaire ambiguïté du genre.

Nous devons distinguer les rares cas où le narrateur est hétérodiégétique, c'est-à-dire narre une histoire dont il est témoin (exemple : *Le Gorille*), et ceux où il est homodiégétique, soit quand il sert de porte-parole à un autre personnage (exemple : *Le Poinçonneur des Lilas*), soit quand il raconte sa propre histoire. Mais la complexité de la chanson ne rend pas toujours

possible la différenciation entre ces deux occurrences de manière très tranchée, et le genre permet souvent une superposition ambiguë du « je » du chanteur et du « je » du personnage incarné par la chanson.

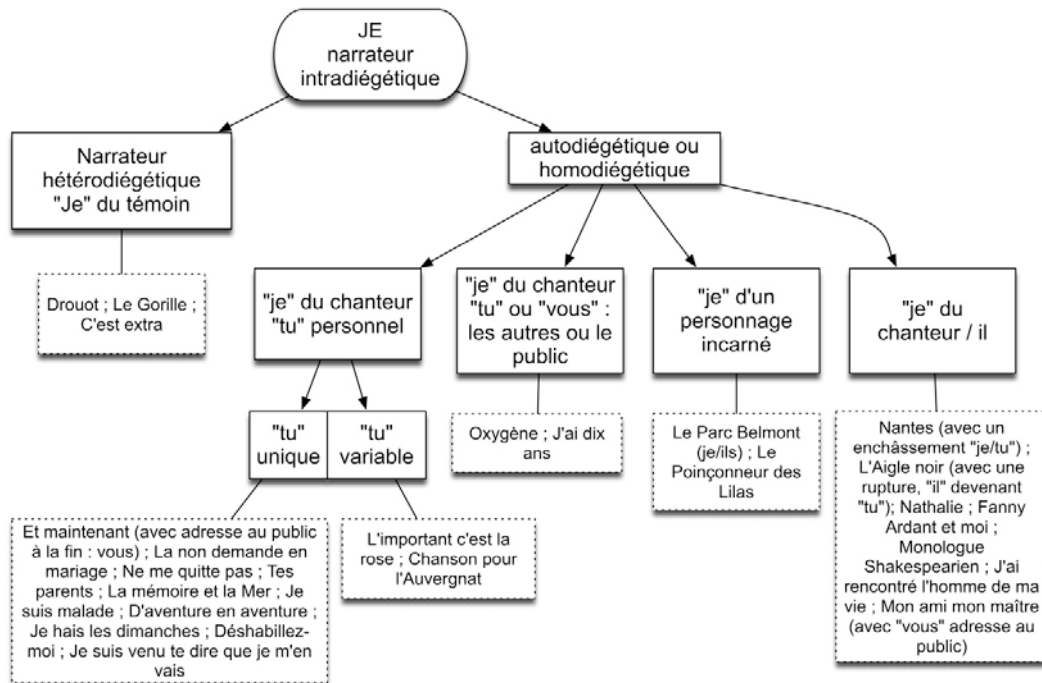


Figure 46 : Tableau des occurrences de « je » dans les chansons.

Ce tableau nous permet de voir la complexité du système référentiel des pronoms de la première et de la deuxième personne dans la structure des chansons. Pourtant, n'y figurent pas les formes rebelles : *69 année érotique*, où Serge Gainsbourg parle de lui à la troisième personne, ou *L'Affiche rouge* et *Si tu t'imagines*, deux mises en musique de poèmes de Louis Aragon et de Raymond Queneau, où figure dans les deux cas une adresse (« vous » = les résistants dans *L'Affiche rouge* et « tu » = « fillette » dans *Si tu t'imagines*), donc une première personne sous-entendue, le locuteur étant indispensable à l'existence du destinataire. Dans ces deux derniers cas, la présence de la première personne est implicite.

Le « je » peut donc être celui du narrateur, témoin d'une scène passée qu'il nous raconte et sur laquelle il donne son avis (*Le Gorille*, *Drouot*). Le texte s'apparente alors à un récit à la première personne, dans lequel le narrateur est en retrait, comme observateur critique, mais apparaît ponctuellement. Sa présence varie d'un exemple à l'autre : *Le Gorille* reste très marqué par la personnalité du chanteur, qui interpelle le public, multiplie les modalisateurs, et introduit un regard burlesque, parodie du style épique. Cette double perspective (ce qu'il raconte et le commentaire qu'il apporte) implique le décalage propre à l'ironie et un ton détaché, qui introduit la quotidienneté dans l'in vraisemblance absolue, tout en établissant une distance entre la diégèse et l'auditeur, qui ne prend plus le récit comme véridique, mais comme une fable satirique.

Drouot présente une situation bien différente : le narrateur omniscient s'efface derrière le point de vue de son personnage, dont il partage les émotions, pour ne s'en distancier – au sens propre et au sens figuré : « je la vis s'éloigner » – qu'à la dernière strophe. D'un événement ponctuel et individuel (la vente aux enchères des souvenirs d'une vieille femme), Barbara fait une exemplification de la condition humaine et de l'inexorabilité du temps. Il

existe une forme de mise en abîme : le narrateur-observateur décrivant son personnage lui-même observateur impuissant de son propre destin. La dramatisation de l'interprétation renvoie à la fusion entre les deux personnages.

Mais, nous l'avons vu, le plus souvent le « je » du discours est homodiégétique, avec toute l'ambiguïté référentielle qu'il peut véhiculer : confusion d'une assimilation entre le « je » du chanteur-individu et le « je » du personnage incarné, témoignage d'une expérience personnelle, ou expression d'un personnage locuteur au même titre que dans le théâtre. L'ambiguïté est d'autant plus difficile à lever que l'on pourrait dire que la chanson bénéficie rarement d'une exposition préliminaire et qu'elle commence pour ainsi dire « *in medias res* ». À ce propos, les paroles de chansons présentent une évolution similaire à celle de la littérature romanesque, faisant de plus en plus l'économie d'une première strophe qui contextualisait le texte de la chanson, pour plonger directement l'auditeur au cœur de l'action. Nous ne trouvons dans notre corpus que quelques exemples de contextualisation initiale (Barbara, Vincent Delerm, Jacques Brel, Georges Brassens...).

Il y a généralement une entrée « directe dans l'histoire, sans aucun élément informatif ou introductif expressif, ce qui produit un effet de dramatisation immédiate⁴⁵² ». Il s'agit d'un *incipit* « dynamique », tel que nous l'avons étudié dans les structures dramatiques de la chanson strophique. L'ambiguïté des déictiques ou embrayeurs, c'est-à-dire des éléments linguistiques qui font référence à l'instance de l'énonciation et à ses coordonnées spatio-temporelles, renforce la richesse sémantique et multiplie les strates interprétatives du texte, introduisant, au sein même de la répétition, la variation contextuelle.

Le « maintenant » de Gilbert Bécaud, se charge d'une signification nouvelle à chaque énonciation, comme le « aujourd'hui » de Diane Dufresne, réactualisant à chaque interprétation l'événement initial – et donne une impression d'isochronie, de coïncidence entre le moment d'interprétation de la chanson et celui de l'événement, propre à renforcer la dramatisation interprétative.

Il en est de même des déictiques spatiaux, comme « ici », au début de la chanson *Parc Belmont*, projetant l'existence du personnage sur la scène, de même que les adjectifs démonstratifs déictiques dans la chanson *C'est extra* : « cette nuit », « cet ampli », « ces bas », *etc.*, emploi cataphorique, puisque l'élément nominal, repris par le démonstratif, n'est pas placé avant, et que le démonstratif se trouve antéposé par rapport à lui. L'auditeur se trouve alors en mesure de partager l'expérience du chanteur d'autant plus que l'utilisation du présent permet une réactualisation à l'infini.

Le « je », déictique pronominal, présente l'aspect le plus simple lorsqu'il représente le personnage incarné, puisque l'objectif de l'interprète est de faire vivre sous nos yeux un personnage comme au théâtre, comme la folle du *Parc Belmont* ou le *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg (témoignage personnel qui trace le portrait psychologique d'un personnage imaginaire). Il y a interprétation, mais pas assimilation des identités, bien qu'il y ait une part d'identification dans le choix du personnage incarné. Diane Dufresne possède à un moindre degré la « folie » créatrice dont parle son héroïne et Serge Gainsbourg une forme d'introversio, les deux chansons se concluant curieusement par la même perspective de meurtre ou de suicide. Y a-t-il vraiment des rôles de composition dans la chanson ? Entre le personnage représenté et le personnage chanteur, il y a confusion des voix, effet de brouillage. L'interprétation vise alors à crédibiliser le personnage incarné au point qu'il n'y ait plus de dissociation entre le chanteur et son personnage, comme pendant le jeu théâtral. Mais, contrairement au théâtre, il n'y a pas d'énonciation double ; le locuteur ne s'adresse pas à la

⁴⁵² DEL LUNGO, Andrea, « Pour une poétique de l'Incipit », dans : *Poétique*, n° 94, 1993, p. 133.

fois à un autre personnage sur scène et au public, mais seulement au public sans intermédiaire – ce qui favorise le glissement entre personnage représenté et individu chanteur. Cette superposition des voix est plus forte qu'au théâtre, puisqu'il n'y a plus le maillon du personnage interlocuteur sur scène. De plus, brève et décontextualisée, la chanson se doit d'être plus percutante que le texte théâtral, d'où l'utilisation de ce que nous appellerons ultérieurement de véritables gestes vocaux, métaphores de la gestuelle des personnages, dans la rigidité et la régularité machinale pour le poinçonneur, dans l'exubérance et l'hyperbole pour la « folle » du parc Belmont.

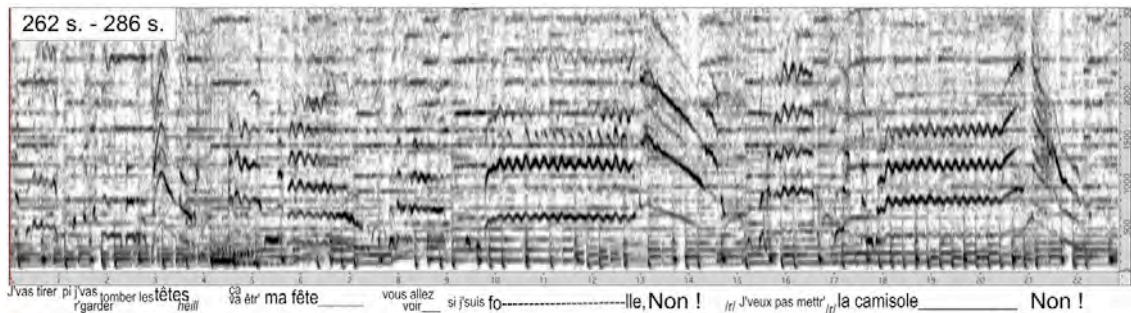


Figure 47 : Extrait de la dernière strophe du *Parc Belmont*, chanté par Diane Dufresne. [CD 044]

Nous observons ainsi, sur le sonagramme, les mots « têtes » et « non », évoquant une voix criée stylisée, qui contrastent avec les longues tenues dans l'aigu avec *vibrato*, les cris sans contenu textuel (« heill » après « tête »), et les prises d'air très sonores, marquées sur le sonagramme par /r/ (le second étant même une inspiration voisée). Nous pouvons véritablement parler de gestuelle vocale...

Une autre occurrence du « je » renvoie au chanteur interprétant sa chanson, avec une mise en abyme (la chanson dans la chanson) et une dédicace à un ou plusieurs interlocuteurs successifs : il s'agit par exemple de *L'important c'est la rose* (« Toi pour qui donnant-donnant/J'ai chanté ces quelques lignes ») et de *Chanson pour l'auvergnat* (« Elle est à toi cette chanson »). Ce type d'énonciation, en actualisant l'acte interprétatif (ici et maintenant), génère une crédibilité immédiate et une assimilation facile entre le « je » de l'énonciation et l'individu-chanteur. Il s'accompagne d'une relative sobriété interprétative n'ayant pas besoin d'une mise en scène vocale très élaborée pour susciter l'adhésion du public.

Mais le cas le plus fréquent, et d'ailleurs le plus complexe, est celui où le « je » est censé faire référence au chanteur de manière implicite, c'est-à-dire relater de manière ancrée dans la situation d'énonciation, et parfois totalement décontextualisée lorsqu'il s'adresse à un « tu » non déterminé, une expérience personnelle. De *Et maintenant à Ne me quitte pas*, *D'aventure en aventure* à *Je suis malade* et *Je suis venu te dire que je m'en vais*, l'écriture abstraite de la chanson induit obligatoirement une adéquation complète entre le « je » individuel du chanteur et le « je » de la chanson, entre la personne, la *persona* et le personnage, pacte avec l'auditeur au même titre que dans le récit autobiographique. L'interprétation va donc exalter les caractéristiques vocales personnelles de chaque chanteur, souvent de manière hyperbolique, pour que l'individualisation du vocal atteste qu'il s'agit bien du moi profond du chanteur qui dit « je ». L'authenticité de la voix et son caractère personnel, expression d'un corps unique, se présente comme le garant de l'authenticité des sentiments : diction exacerbée et pathétique de Jacques Brel, vocalisation émotive de Serge Lama, diction semi-parlée et saccadée de Serge Gainsbourg... Mais, pour que l'efficacité sur le public soit totale, il faut que ce « je » du chanteur déclenche un phénomène d'identification, d'assimilation, et devienne d'une certaine manière le « je » de chaque auditeur par un véritable transfert, une appropriation de l'histoire individuelle par la collectivité du public.

Le déictique « tu » peut, quant à lui, aussi bien s'adresser à un public virtuel et, donc, impliquer un sentiment de complicité, que représenter un autre, un absent, un narrataire intradiégétique ; le public aura alors la sensation de pénétrer en fraude dans la diégèse et dans l'intimité du chanteur, puisque ce discours ne lui est pas destiné. Ce « je » s'adressant à un « tu » (ou un « vous ») individuel a souvent pour conséquence interprétative un emploi massif des codes paralinguistiques empruntés à la parole, visant à convaincre l'interlocuteur. Nous observons ainsi une grande diversité d'effets de rhétorique vocale : emphase focalisatrice sur un mot, retenue de certaines consonnes... Le timbre est très variable et s'imprègne successivement des expressions de l'ironie, de la colère, de la supplication. *Et maintenant* et *Ne me quitte pas* illustrent parfaitement la richesse d'effets induite par cette structure énonciative.

Ces structures discursives, ayant souvent comme visée d'agir sur l'interlocuteur dans un contexte conflictuel, impliquent donc un renforcement de la subjectivité interprétative et une amplitude importante des écarts vocaux au sein de la même chanson. Par contre, l'énonciation d'un « je » qui raconte une expérience vécue avec un personnage à la troisième personne (même s'il y a enchâssement d'un bref passage au « tu », comme dans *Nantes*, *L'Aigle noir* et *J'ai rencontré l'homme de ma vie*), s'associe à une plus grande stabilité et une homogénéité de l'interprétation, impliquée sans doute par la distanciation du temps (texte au passé), qui relate un événement comme acquis et assimilé dans l'histoire personnelle du chanteur. Le récit ainsi intégré dans le discours assure à l'événement une fixité historique et, donc, une forme d'objectivité qui se ressent dans l'interprétation : le sentiment (bonheur ou malheur) est unifié par le souvenir, par le recul, ce qui mène à une interprétation plus uniforme, qui échappe aux ruptures des énonciations je/tu, où règne une certaine confusion des affects, passion/haine, colère/supplication, sincérité/ironie. À ce titre, le schéma temporel n'est pas sans influencer sur l'interprétation.

PASSÉ DOMINANT	PRÉSENT INTEMPOREL OU DURATIF	PRÉSENT DU MOMENT DE L'ÉNONCIATION
- <i>Nantes</i> (avec actualisation du présent par enchâssement de trois vers)	- <i>L'important c'est la rose</i>	- <i>Chanson pour l'auvergnat</i> (avec des souvenirs du passé)
- <i>L'Aigle noir</i> (avec actualisation par une strophe à l'impératif)	- <i>Les Flamandes</i>	- <i>La non demande en mariage</i>
- <i>Drouot</i>	- <i>Amsterdam</i>	- <i>Ne me quitte pas</i>
- <i>Nathalie</i> (insertion finale du présent en coda avec une ouverture sur le futur)	- <i>Poulailler's song</i>	- <i>Tes parents</i> (avec inclusion d'une partie au futur)
- <i>Le Gorille</i> (avec insertion d'un présent de narration, figure de l'énullage)	- <i>Foule sentimentale</i>	- <i>Fanny Ardant</i>
- <i>Le Monologue shakespearien</i> (avec insertion d'un présent de narration)	- <i>Si tu t'imagines</i>	- <i>Le Parc Belmont</i> (clausule au futur)
- <i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i> (passé récent)		- <i>Oxygène</i>
- <i>L'Affiche rouge</i> (avec insertion d'une lettre au présent)		- <i>C'est extra</i>
		- <i>La Mémoire et la Mer</i> (souvenirs actualisés par du présent)
		- <i>Le Poinçonneur des Lilas</i> (avec clausule sur le futur)
		- <i>69 année érotique</i>
		- <i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>
		- <i>Désbabillez-moi</i>
		- <i>D'Aventure en aventure</i>
		- <i>Moi ami mon maître</i>
		- <i>J'ai dix ans</i>
		- <i>Je bais les dimanches</i>
		- <i>Et maintenant</i> (clausule sur le futur)

Tableau 13 : Système temporel des chansons.

Le système de la temporalité ouvre des perspectives spécifiques sur l'interprétation, selon qu'il implique un propos narratif ou un propos discursif, même si, comme le fait remarquer Gérard Genette, il existe toujours une forme d'imbrication entre les deux modalités d'énonciation :

« Il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit [...]. Le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser⁴⁵³ ».

Ainsi, les souvenirs du passé inclus dans *Chanson pour l'auvergnat*, se fondent dans l'actualisation du discours, alors que la strophe à l'impératif de *L'Aigle noir* s'inscrit comme une rupture à l'intérieur du récit.

Le passé du récit induit une reconstruction de l'événement raconté et, donc, une forme de recul, de jugement porté sur l'événement, qui provoque une unification du sentiment : nostalgie (Barbara, dont les trois chansons sont au passé, ou *Nathalie*, qui se termine cependant sur un présent et une ouverture sur le futur), ironie (*Le Gorille*), exaltation (*L'Affiche rouge*). Mais l'intrusion du présent de narration, ou figure de l'éballage, dans certaines chansons, crée une rupture dans le rapport à l'histoire, si bien que la notion de récit s'efface en partie et que, selon la formule de Philippe Le Jeune, l'histoire semble « crever l'écran diégétique pour revenir sur le devant de la scène⁴⁵⁴ », avec une forte valeur d'actualisation.

Le présent à valeur générale, à valeur d'intemporalité, peut s'associer, quant à lui, à une tonalité un peu didactique (*L'important c'est la rose*, *Si tu t'imagines*, *Foule sentimentale*), avec des modalités d'énonciation majoritairement assertives, qui réduisent la diversité des intonations. La valeur souvent itérative de ce présent, qui transforme le propos en vérité générale, suscite chez l'auditeur une approbation consensuelle.

Le présent du moment de l'énonciation fait basculer le texte du narratif au dramatique, et fait passer au premier plan le jeu de l'isochronie – entre le moment de l'interprétation et le moment de l'événement. Il réalise « conventionnellement », selon Gérard Genette, « la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance du discours qui le décrit⁴⁵⁵ ». C'est ce type d'énonciation qui, en multipliant les modalités, interrogatives, injonctives ou exclamatives – *Ne me quitte pas* (vingt-quatre injonctives), *Oxygène* (vingt injonctives), *Déshabillez-moi* (vingt-six injonctives), *Et maintenant* (cinq interrogatives)... –, permet une diversification intonative maximale et une exacerbation des sentiments qui expriment la subjectivité de l'interprète et, donc, la variation interprétative au service du *pathos*.

Nous pouvons donc conclure que les macrostructures énonciatives – récit/discours, représentations diverses d'un « je » narrateur intradiégétique, existence ou non d'un allocataire à la deuxième personne, utilisation des déictifs spatio-temporels et du système verbal – jouent un rôle fondamental de préfiguration interprétative initiant ou non un renforcement contextuel de l'expression du *pathos* et donc un traitement plus ou moins théâtralisé de l'interprétation.

⁴⁵³ GENETTE, Gérard, *Figures II*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1979, p. 65-66.

⁴⁵⁴ LE JEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris : Seuil, 1980. Cité dans : BUFFARD-MORET, Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris : Nathan Université, 2000, p. 51.

⁴⁵⁵ GENETTE, Gérard, *Figures II*, *op. cit.*, p. 63.

4.1.2 *Jeux anaphoriques et progressions thématiques*

Nous avons traité des jeux de répétition/variation dans les macrostructures génériques de la chanson (couplet/refrain et refrain intégré). Mais le jeu de la réitération imprègne tous les niveaux de la chanson, de la construction générale jusqu'aux structures les plus fines. En nous bornant, pour l'instant, à l'aspect textuel – mais le texte est aussi musicalité – nous observons dans notre corpus des procédés anaphoriques multiples : répétitions de vers (même hors refrain), répétitions de tournures (anaphores à proprement parler), répétitions de phonèmes (assonances et allitérations), autant d'éléments que l'interprète cherche à mettre en relief par des procédés vocaux multiples. Tout jeu répétitif sur la partition induit un effet de focalisation dans l'interprétation.

4.1.2.1 Répétitions de vers : de la variation au sein de la répétition

Les similarités se situent d'ores et déjà au niveau des vers : au-delà des refrains et à l'intérieur même du refrain, multiples sont les éléments anaphoriques dont la redondance se situe à un double niveau (une fois pour chaque refrain et plusieurs fois à l'intérieur du même refrain) et parfois même un seul vers de refrain, de multiples fois répété.

CHANSON	NOMBRE DE VERS	NOMBRE DE VERS RÉPÉTÉS SANS VARIANTES		NOMBRE DE VERS RÉPÉTÉS AVEC VARIANTES		TOTAL	%
		R-RI	C	R-RI	C		
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	40	1 (8 fois); 2 (2 fois); 1 (4 fois)	6 (2 fois); 3 (4 fois)			40	100%
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	48	3 (3 fois)	5 (3 fois)	1 (3 fois)	3 (3 fois); 3 (2 fois)	42	88%
<i>Les Flamandes</i>	60	3 (4 fois)	2 (2 fois)		5 (4 fois); 1 (3 fois); 4 (2 fois)	45	75%
<i>Fanny Ardant et moi</i>	36	8 (2 fois)	5 (2 fois)			26	72%
<i>69 année érotique</i>	26	1 (6 fois)	1 (2 fois); 3 (3 fois)			17	65%
<i>Le monologue Shakespearien</i>	52	8 (3 fois)	3 (2 fois)		1 (2 fois)	32	62%
<i>J'ai dix ans</i>	61	10 (2 fois)	3 (5 fois)			37	61%
<i>D'aventure en aventure</i>	59	2 (8 fois); 2 (4 fois); 1 (6 fois)	1 (3 fois); 1 (2 fois)			35	59%
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	61	2 (8 fois); 2 (4 fois); 1 (6 fois)	1 (3 fois)	3		36	59%
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	29	3 (4 fois); 1 (2 fois)		1 (2 fois)		16	55%
<i>Poulailler's song</i>	40	4 (3 fois)	1 (3 fois)	1 (7 fois)		22	55%
<i>C'est extra</i>	52	4 (4 fois)	1 (4 fois); 1 (2 fois)		1 (2 fois); 1 (4 fois)	28	54%
<i>La non demande en mariage</i>	72	6 (6 fois)				36	50%
<i>L'Aigle noir</i>	47		6 (2 fois)		4 (2 fois)	20	43%
<i>L'Important c'est la rose</i>	52	4 (5 fois)	1 (2 fois)			22	42%
<i>Désabillez-moi</i>	56	1 (3 fois); 1 (5 fois); 1 (4 fois)	1 (2 fois); 1 (3 fois)	1 (3 fois)		21	38%
<i>Si tu t'imagines</i>	49	1 (6 fois); 1 (4 fois)	1 (3 fois); 3 (2 fois)			18	37%
<i>Tes parents</i>	58	6 (2 fois); 1 (2 fois); 2 (3 fois)				20	34%
<i>Foule sentimentale</i>	45	6 (2 fois)		1 (3 fois)		15	33%
<i>Oxygène</i>	62	2 (4 fois); 4 (3 fois)				20	32%
<i>Ne me quitte pas</i>	80	1 (23 fois)			1 (2 fois)	25	31%
<i>Je suis malade</i>	71	4 (3 fois); 4 (2 fois); 2 (2 fois)				22	31%
<i>Amsterdam</i>	66		1 (9 fois)		2 (2 fois); 1 (7 fois)	20	30%
<i>Nathalie</i>	46		1 (3 fois); 2 (2 fois)		2 (2 fois)	11	24%
<i>Et maintenant</i>	53		2 (3 fois); 2 (2 fois)		1 (2 fois)	12	23%
<i>Nantes</i>	57		3 (2 fois); 1 (3 fois)		1 (2 fois)	11	19%
<i>Je bais les dimanches</i>	66	2 (3 fois)	1 (2 fois)			8	12%
<i>Le Gorille</i>	81		1 (9 fois)			9	11%
<i>Drouot</i>	40		1 (2 fois)		1 (2 fois)	4	10%
<i>Mon ami, mon maître</i>	42		1 (2 fois)		1 (2 fois)	4	10%
<i>Le Parc Belmont</i>	71		2 (2 fois)		1 (2 fois)	6	8%
<i>L'Affiche rouge</i>	35					0	0%
<i>La Mémoire et la mer</i>	80					0	0%

Figure 48 : Proportion de vers répétés dans les refrains (et refrains intégrés) et dans les couplets, avec ou sans variantes. Classement des chansons par proportion décroissante de vers répétés (dernière colonne).

La trame répétitive des vers se présente donc avec une forte hétérogénéité, de la répétition intégrale – *Je suis venu te dire que je m'en vais* de Serge Gainsbourg, chanson dans laquelle tout vers est répété en alternance une ou plusieurs fois – à l'absence totale de répétition de vers – *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré, ce qui n'exclut pas, nous le verrons, d'autres réseaux de répétitions –, en passant par la chanson à schéma répétitif – comme *Les Flamandes*, de Jacques Brel, et *Chanson pour l'auvergnat*, où Georges Brassens n'hésite pas à utiliser un barbarisme pour réitérer au plus proche son schéma : « quand dans ma vie il faisait faim ». Ce jeu structurel déborde celui de la simple structure couplet/refrain ou strophique.

Mais comment aborder ce processus répétitif ? Au-delà de l'apparence, et aussi contradictoire que cela puisse paraître, il est important de mettre en évidence ce paradoxe fondamental pour l'interprétation : il n'existe pas de « vraie » répétition. En effet, comme le souligne Gérard Genette, même la réitération à l'identique n'implique pas la similitude, par exemple, dans la répétition de trois fois la même expression :

« Ces trois “expressions” seraient stylistiquement différentes *du seul fait de leur répétition*, qui fait de l'une la première, de la suivante la deuxième, et de la troisième la dernière. Bref, différentes *du fait même de leur identité*⁴⁵⁶ ».

Paradoxe que Gérard Genette pousse à son extrême :

« Même si l'interprète se contentait, au disque, d'y faire reproduire, magnétiquement identique, sa prestation initiale, je jurerais encore que quelque chose a changé. Non sans raison : pour le moins, l'auditeur. De sorte qu'ici encore répéter c'est varier⁴⁵⁷ ».

Sans prendre en compte pour l'instant ces changements de l'auditeur dans le temps, il est cependant évident que tout vers répété (par exemple en début et fin de chanson pour Barbara, ou de manière obsessionnelle tout au long de la chanson pour Jacques Brel) n'est pas identique du début à la fin. La progression de la chanson lui confère une valeur nouvelle à chaque répétition et, par exemple, la formule anaphorique « Ne me quitte pas » de Jacques Brel ne peut s'interpréter comme une simple réitération : chaque formule se trouve modifiée dans sa valeur par le seul nombre de fois où elle a été proférée. C'est que, contrairement à l'apparence, la chanson « ne tourne pas en rond », et que la répétition s'inclut dans une progression qui nuance le sens de chaque réitération selon son ordre d'apparition et son contexte textuel – de la simple prière au début de la chanson, à la supplication, à la demande argumentée, à la déploration. Les jeux divers de l'interprète sur les intonations, les débits, la prononciation, *etc.*, et toutes les métamorphoses agogiques que Jacques Brel inclut dans cette répétition, ce dont nous avons parlé, ne sont en fait que redondance du *pathos*, sur un phénomène qui, par la dynamique même du texte, est déjà profondément ancré dans sa structure sémantique. La formule répétée, à la suite des deuxième et troisième strophes, où le « je », *moi* actif et victorieux, promet la création par ses efforts d'un monde idéal (« je t'offrirai », « je creuserai la terre », « je ferai un domaine », « je t'inventerai », « je te parlerai », « je te raconterai ») est profondément différente de celle de la dernière strophe, où le *moi*, au contraire, se dilue et s'efface dans l'humilité (« je ne vais plus pleurer », « je ne vais plus parler », « je me cacherai », « laisse moi devenir l'ombre [...], l'ombre... »).

Il en va de même de toutes les répétitions en apparence identiques de notre corpus, du « J'ai dix ans » d'Alain Souchon, installant peu à peu avec entêtement le rêve dans le réel, au « Donnez-moi de l'oxygène » de Diane Dufresne, qui résonne, en suivant le déroulement chronologique de la journée, comme un appel de plus en plus pathétique, dans un texte ponctué par le champ lexical de l'angoisse (« peur », « mon cœur s'arrête », « étouffé par l'air », « ambulance », « urgence », « une pile à la place du cœur », « me panique », « la noirceur »).

⁴⁵⁶ GENETTE, Gérard, « L'Autre du même », dans : Gérard GENETTE, *Figures IV*, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

Même la simple répétition du prénom « Nathalie » par Gilbert Bécaud est porteuse d'un sens différent dans le déroulement de la chanson : de la surprise agréable au début, à l'intérêt amoureux et au besoin passionnel à la fin.

Ces répétitions, tout en ayant évidemment valeur musicale et rythmique et fonction mémorielle, sont donc les points d'ancrage prévisibles sur la partition pour l'expression de la subjectivité de l'interprète et de son *ethos* et, plutôt que des contraintes répétitives, des plages de liberté interprétatives.

Ce jeu entre la progression et la répétition s'inscrit d'ailleurs dans une dynamique assez spécifique à la chanson, dont le texte présente des typicités particulières, généralement différentes du texte littéraire, où la norme est le plus souvent la substitution, c'est-à-dire l'anaphore nominale infidèle (par synonymie, hyperonymie ou paraphrase), plutôt que l'anaphore nominale fidèle (c'est-à-dire la répétition pure et simple du même mot). Le thème de la chanson se présente en effet bien souvent sous une forme identique à sa dénomination initiale, ou bien est remplacé par une simple substitution pronominale, ce qui accentue le réseau répétitif au sein de la chanson. À l'exclusion du refrain intégré, Jacques Brel, par exemple, réitère douze fois le sujet identique « les Flamandes » et ajoute quinze substitutions par le pronom « elles », une par le pronom « ça » qui implique l'ironie de la réification. Dans *Amsterdam*, se répète huit fois « dans le port d'Amsterdam » et sept fois l'anaphore « y'a des marins ». La chanson *Je bais les dimanches* réitère dix fois le mot « dimanche », sans compter les répétitions du refrain, et Vincent Delerm reprend onze fois le groupe « tes parents » avant la substitution finale « ton père, ta mère ». Que dire des répétitions obsessionnelles du pronom « je », comme dans *Je suis malade* (vingt-quatre fois). Les paroliers qui appliquent les règles littéraires de la substitution nominale sont peu nombreux :

Brassens, <i>Le Gorille</i>	« Femelles », « commères », « féminine engeance » ; « Gorille », « bel animal », « singe », « quadrumane » ; « Vieille », « centenaire », « ancêtre ».
Barbara, <i>L'Aigle noir</i>	« Aigle noir » (4 fois), « oiseau » (3 fois).

Tableau 14 : Tableau des thèmes initiaux et des substitutions lexicales dans les textes du *Gorille* et de *L'Aigle noir*.

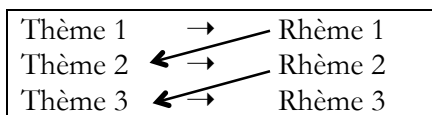
Ces exemples sont des exceptions. La norme est la répétition thématique fidèle, qui privilégie la récurrence au détriment de la diversité lexicale, permettant un renforcement évident de la cohésion discursive, la chaîne de référence étant ainsi rendue immédiatement perceptible.

4.1.2.2 Progressions thématiques et dynamique répétitive

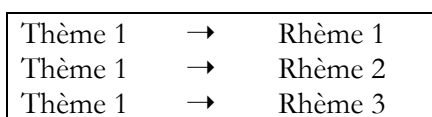
Une autre caractéristique de la chanson est sa relative stabilité dans le choix du système de progression thématique qui régit le très important rapport entre les éléments qui répètent des informations acquises et ceux qui révèlent une information nouvelle. Toute construction énonciative repose sur l'alternance du thème – support de l'information, qui appartient déjà au champ de la conscience et figure comme donné – et le rhème, qui apporte une information nouvelle à propos de ce support, théorie développée par les linguistes de l'École de Prague.

Trois grands types de progressions thématiques alternent dans l'ensemble des textes ou énoncés :

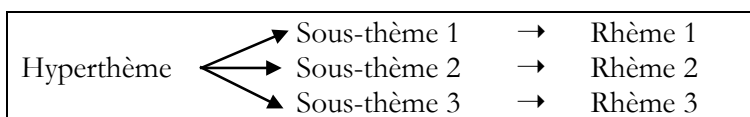
La progression linéaire, dans laquelle le rhème de la première phrase devient thème de la seconde, et ainsi de suite :



La progression à thème constant, dans laquelle la reprise du même thème forme une chaîne anaphorique complétée chaque fois par un rhème différent :



La progression à thème dérivée, ou progression éclatée, ou le texte progresse par relation métonymique à partir d'un hyperthème :



Cette progression thématique régit la dynamique informative du texte, puisque, selon Dominique Maingueneau, elle indique :

« la manière dont les divers groupes syntaxiques d'une phrase vont véhiculer deux types d'informations, celles qui à une certaine étape du texte sont acquises, données, et celles qui sont nouvelles⁴⁵⁸ ».

Or, dans le texte des chansons, la progression thématique linéaire est relativement peu représentée, sauf par quelques exemples :

Gainsbourg, <i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	« Je suis venu te dire que je m'en vais [...] / Tu te souviens des jours anciens et tu pleures »
Bécaud, <i>Nathalie</i>	« Je suivais par ce froid dimanche / Nathalie [...] / Elle parlait en phrases sobres [...] »

En fait, nous trouvons une majorité de progressions thématiques à thème constant – la plus élémentaire, selon Dominique Maingueneau – au détriment des progressions linéaires, qui pourtant favorisent la dynamique informative :

Brel, <i>Amsterdam</i>	<u>Thème constant nominal, puis pronominal</u> : « Les marins », « ils ». « Y'a des marins » sujet de 23 verbes avec une progression et une accélération : strophe 1 : 4 verbes ; strophe 2 : 4 verbes ;
---------------------------	--

⁴⁵⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan Université, coll. « Lettres Sup. », 2000, p. 157.

	strophe 3 : 5 verbes ; strophe 4 : 10 verbes.
Brel, <i>Les Flamandes</i>	<u>Thème constant nominal, puis pronominal</u> : « Les Flamandes », « elles », à l'exclusion de la formule répétitive du refrain intégrée, répétée 6 fois dans la première strophe et 7 fois dans chacune des trois autres strophes.
Lama, <i>D'aventure en aventure</i>	<u>Thème constant pronominal</u> : 22 fois « je », sauf deux insertions de deux vers à <u>progression linéaire</u> : « D'autres que toi sont venues / Bien sûr j'ai murmuré leurs noms ».
Barbara, <i>L'Aigle noir</i>	<u>Thème constant nominal, puis pronominal</u> : « aigle noir », « oiseau », « oiseau roi »... puis « il ». Suivi d'une <u>progression à thème éclaté</u> : « ses yeux », « son bec », « son front », « des plumes »...

La progression à thème éclaté est, elle aussi, présente, mais à un moindre degré, surtout dans les structures énumératives, privilégiées, par exemple, par Léo Ferré, et, d'une manière générale, par les textes descriptifs ou poétiques :

Ferré, <i>C'est extra</i>	- <u>Hyperthème initial</u> : « une fille » - <u>Thème éclaté</u> : « robe », « cheveux », « mains », « cris », « bas », « chair », « touffe de noir jésus ». Cette structure énumérative se double d'une répétition régulière de l'hyperthème « une fille », développé par une accumulation de sous-thèmes apposés, souvent avec des métaphores dans l'esprit du surréalisme.
Gréco, <i>Si tu t'imagines</i>	- <u>Hyperthème</u> : « fillette », plus 2 fois « petite » - <u>Thème éclaté</u> : « ton teint rose », « ta taille de guêpe », « tes mignons biceps », « tes ongles d'émail », « ta cuisse de nymphe », « ton pied léger ».

Certes, au sein des mêmes textes, comme dans tout énoncé, les trois types de progressions peuvent cohabiter, mais la dominante reste la progression à thème constant, avec une présence secondaire de progressions à thèmes éclatés, comme dans *L'Aigle noir*. Ces deux types de constructions renforcent la cohérence textuelle et privilégient la répétition plutôt que la progression, car ils provoquent une réitération du thème ou même de l'hyperthème. La bonne compréhension passe donc au premier plan, puisque le thème est informationnellement faible par rapport au rhème, qui porte à un degré plus élevé la dynamique communicationnelle. Pour reprendre la terminologie de Roman Jakobson, la fonction référentielle ou dénotative est pondérée par la fonction phatique, qui vise à maintenir le lien entre énonciateur et auditeur, entre autres par le jeu des répétitions. Rappelons toutefois, comme nous l'avons déjà précisé, que la fonction référentielle de la répétition n'est pas nulle et qu'elle peut être créditée d'un certain degré d'informations nouvelles, puisqu'il n'y a pas d'identification absolue et que le phénomène lui-même de la répétition est porteur de nuances sémantiques.

4.1.2.3 Anaphores syntaxiques, répétitions de mots

Mais cette répétition des vers, vue précédemment, et cette prédilection pour la répétition des thèmes, sont loin d'être les seuls aspects anaphoriques contenus dans les chansons. La répétition de structures en début de phrase, tout autant que la répétition de groupes du nom ou de mots de la même famille, insérés dans un contexte syntaxique et lexical différent, jouent à un autre niveau sur les réitérations et les dissemblances, et sont multiples dans notre corpus.

Barbara, <i>Nantes</i>	« voyage » (3 fois), « rendez-vous » (3 fois), « père » (2 fois), anaphore « ce fut » (2 fois).
Barbara, <i>L'Aigle noir</i>	Anaphore « comme avant » (4 fois), « lentement » (2 fois)... Notons également un écho avec <i>Nantes</i> : répétition de la même formule « Il m'était revenu » – <i>L'Aigle</i> – et « Il m'était revenu » – mon père.
Barbara, <i>Drouot</i>	« Dans la salle des ventes » (7 fois), « déchirante » (2 fois), « folles années trente » (2 fois), « tremblante » (2 fois) ; « hagarde » (2 fois), « défilé son passé » (2 fois), « amours d'antan » (2 fois), « doigts nus » (2 fois), « du fond de ma mémoire » (2 fois). → Impression de piège du destin créé par les répétitions de mots. « Froissant quelques billets dedans ses mains tremblantes / Froissant quelques billets du bout de ses doigts nus / Quelques billets froissés pour un passé perdu ». (avec le chiasme sur « quelques billets »).
Bécaud, <i>Et maintenant</i>	« Rien » (4 fois : « plus rien » 2 fois, « pour rien » 1 fois, « peut rien » 1 fois), « qui bat » (2 fois), « trop fort » (2 fois). Chiasme : « Pour quoi pour qui » / « Pour qui pour quoi ».
Brel, <i>Ne me quitte pas</i>	« Je ne vais plus » (2 fois), « oublier » (4 fois), « temps » (2 fois), « où l'amour » (2 fois), « je n'vais plus » (2 fois), « l'ombre » (3 fois)...
Brel, <i>Amsterdam</i>	« Y'a des marins qui boivent / Et qui boivent et reboivent / Et qui reboivent encore / Ils boivent à la santé / Des putains d'Amsterdam / De Hambourg ou d'ailleurs / Enfin ils boivent aux dames »...
Bécaud, <i>Nathalie</i>	« Vide » (4 fois, à la rime), « guide » (4 fois : 3 fois pour « elle », 1 fois pour « moi »).
Dufresne, <i>Le parc Belmont</i>	« Le monde » (7 fois, opposé au « je »), « voyage » (2 fois), « yeux » (2 fois).

Delerm, <i>Le Monologue...</i>	Anaphore : « Pendant la première scène », « Pendant la deuxième scène ⁴⁵⁹ », etc.
Lama, <i>Je suis malade</i>	« Je n'ai plus envie / De vivre ma vie / Ma vie cesse quand tu pars / Je n'ai plus de vie [...] »
Ferré, <i>La Mémoire et la mer</i>	« Et je voyais ce qu'on pressent Quand on pressent l'entrevoiture [...] »
Ferré, <i>C'est extra</i>	« Une robe de cuir » (2 fois), « une fille qui tanguer » (3 fois, anaphore développée en parallélisme avec la métaphore filée maritime : « comme un matelot », « tanguer », « le port de cette nuit », « vient mouiller », « ruisselle », « nageur ». On observe, comme pour <i>La Mémoire et le Mer</i> , une superposition de la métaphore maritime et érotique).
Gréco, <i>Si tu t'imagines</i>	« Cueille cueille », « Les roses les roses » (intertextualité avec Ronsard).
Gréco, <i>Je hais les dimanches</i>	Progression par reprise de mots, avec article indéfini, puis avec article défini : « Dans la rue y'a la foule / Cette foule qui coule / Cette foule qui marche / Comme à un enterrement / L'enterrement d'un dimanche / Qu'est mort depuis longtemps / Je hais les dimanches ».
Lama, <i>D'aventure en aventure</i>	« Bien sûr » (anaphore, répétée 9 fois).
Souchon, <i>Poulailler's song</i>	« Comprenez-moi » (6 fois), « c'est » (5 fois), « on peut pas » (3 fois)...

Tableau 15 : Exemples d'anaphores et de répétitions de mots, à l'exception des refrains séparés ou intégrés et des vers répétés.

Même si nous excluons les formules des refrains séparés ou intégrés, les vers répétés et les thèmes récurrents de la progression thématique, étudiés précédemment, les paroles font donc volontiers usage d'anaphores et de répétitions de mots, mais là encore avec un but sémantique, puisqu'il paraît évident, dans les exemples cités, qu'elles ne sont pas hasardeuses, mais portent bien sur des mots sur lesquels la focalisation est voulue et qui ont une forte valeur symbolique, porteuse du sens de la chanson (par exemple, répétition du mot « rien » dans *Et maintenant* de Gilbert Bécaud, répétition du mot « monde » qui s'oppose au « je » dans *Le Parc Belmont* de Diane Dufresne...). En tant que telles, elles attirent toute l'attention de l'interprète qui, par divers traitements vocaux, va les mettre en évidence, jouant à la fois sur la répétition à l'identique ou sur la variation interprétative, le but étant de les faire émerger comme îlots de signification dans la progression du texte. La répétition « bien sûr », ponctuant le texte de la chanson *D'aventure en aventure* de Serge Lama, est un exemple significatif :

⁴⁵⁹ Notons également l'effet d'intertextualité avec le poème d'Alfred de MUSSET, *Une soirée perdue* : « J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre Français, / Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès. [...] / Je vis que, devant moi, se balançait gaiement / Sous une tresse noire un cou svelte et charmant [...] ».

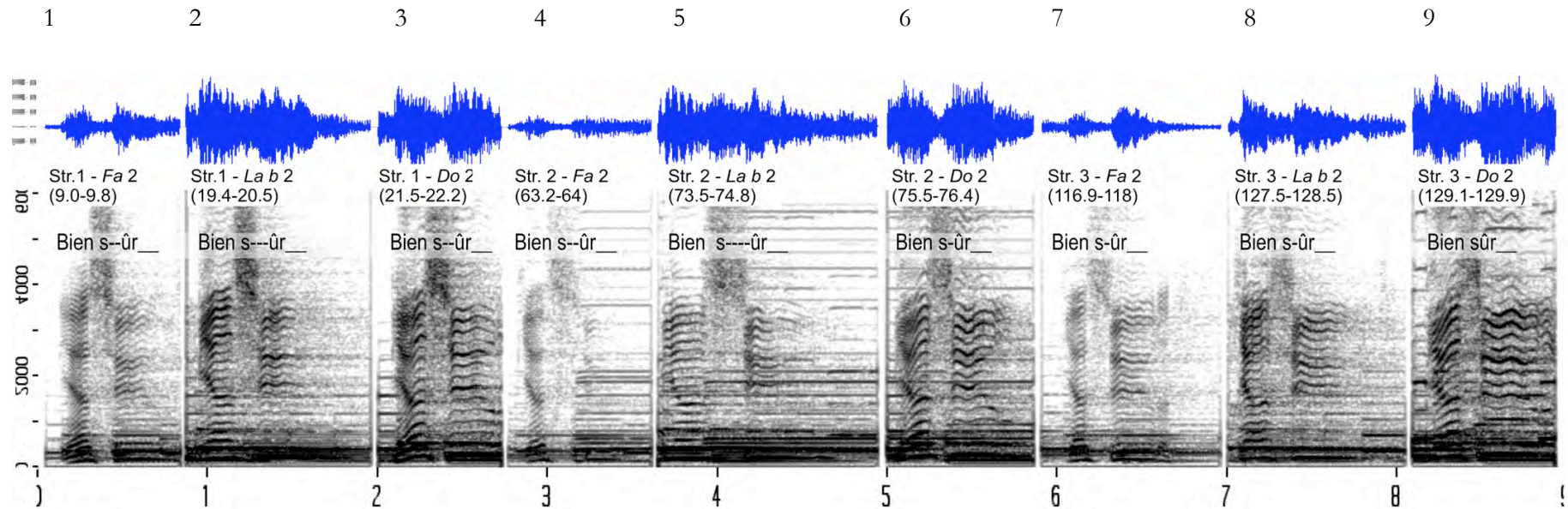


Figure 49 : Comparaison des répétitions anaphoriques « bien sûr », ponctuant les couplets de l'interprétation de *D'aventure en aventure*, de Serge Lama. Sonagramme et forme d'onde. Indication de la note sur laquelle les mots sont chantés (deux fois la même note). Les chiffres entre parenthèses précisent l'emplacement de l'extrait dans l'enregistrement (temps en secondes). [CD 045]

Il s'agit d'un exemple typique de variations dans la répétition. Serge Lama utilise cette ponctuation du texte pour montrer toutes les nuances sémantiques que prend cette expression dans le texte : de la concession (extrait 1) à la certitude, en passant par le doute ou la justification. Les effets vocaux sont multiples : durée plus ou moins longue de la tenue et de la consonne « s » centrale, articulation plus ou moins nette du « r » final (« r » quasiment inaudible sur l'extrait 2, très présent et roulé sur l'extrait 3...), voix puissante et sonore (extraits 2 et 3) ou plus sourde et plaintive (extraits 4 et 7), enchaînement lié des deux mots (extraits 1, 2, 3...) ou détaché (extrait 5), accentuation énergique du « u » suivi d'un rapide radoucissement sur la tenue (comme le montre le *decrecendo* sur la forme d'onde, par exemple dans l'extrait 2), ou tenue courte avec une forte énergie jusqu'à la consonne terminale (extrait 3 ou 6).

Sur l'*ostinato* rythmique du *Boléro* de Ravel, Gilbert Bécaud isole, dans la chanson *Et maintenant*, les paroles en îlots séparés par des silences, métaphores de la solitude. Nous comparons les quatre réitérations du mot « rien », au sémantisme fort dans la chanson, et évoquant le néant de l'absence :

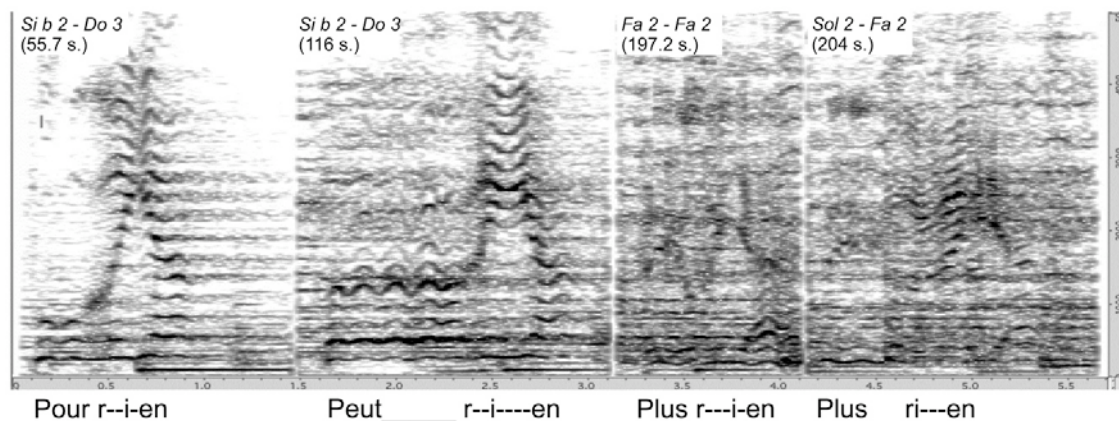


Figure 50 : Comparaison des quatre réitérations du mot « rien » dans l'enregistrement de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud. [CD 046 et 047]

L'énonciation du mot « rien » est violente, avec un effet de retenue sur le « r » raclé. La voix est de plus en plus rauque, gutturale et bruitée, jusqu'au quatrième extrait où nous ne distinguons pratiquement plus d'harmoniques. La diérèse sur « rien » est particulièrement accentuée sur le premier extrait : les zones de transition entre les phonèmes sont anormalement allongées, alors qu'une fois sur le phonème final, la note est coupée brusquement, sans tenue (bien qu'une valeur de blanche figure sur la partition). Nous observons un pic d'énergie sur « rien », sans *decrecendo*.

Si nous effectuons maintenant la concaténation des sept groupes « dans la salle des ventes », réitérés en fin de vers dans la chanson *Drouot* de Barbara, nous constatons aussi, alors qu'il s'agit du même groupe nominal sur les mêmes notes (à l'exception de l'extrait 5), une recherche de variations très marquée, exprimant successivement la nostalgie, la cruauté du destin, et la tristesse.

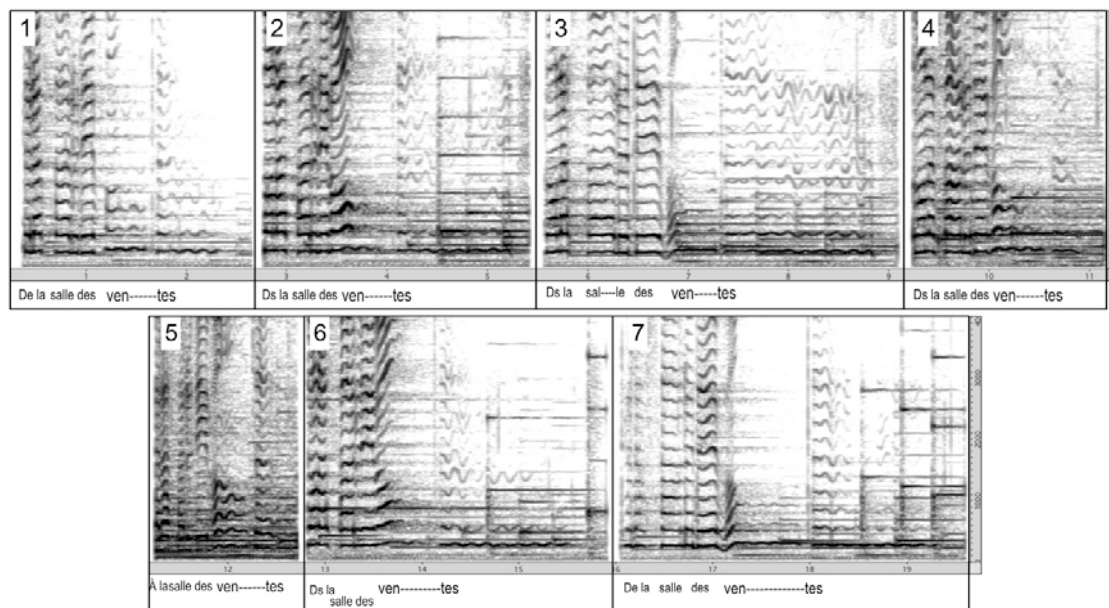


Figure 51 : Comparaison des différentes réitérations de « la salle des ventes » dans l'enregistrement de *Drouot* de Barbara. [CD 048]

Les variantes sur la formule répétitive illustrent l'enchaînement dramatique de la chanson, avec une montée en tension, jusqu'à l'acmé du cinquième extrait, suivi d'un adoucissement et d'un effacement progressif sur les deux dernières réitérations. Le deuxième extrait marque une montée de la dramatisation, avec une accélération du débit et un pic d'énergie sur la première syllabe de « ventes », attaquée sur un large et rapide *glissando* ascendant, suivi d'un brusque ralentissement et d'un adoucissement. Le troisième extrait est au contraire doux, avec une faible énergie et un *tempo* très lent, une longue tenue sur les deux syllabes finales, qui évoque le suspens avant le drame. Le quatrième extrait est de nouveau caractérisé par un débit très rapide, une forte énergie et une courte tenue, soulignant l'accélération dramatique avant le cinquième extrait, qui se distingue par la dureté de la voix – distorsion du timbre serré dans les graves –, le débit très rapide et une intensité uniforme et forte. La voix a perdu toutes ses modulations. Autant de traductions vocales pour illustrer le caractère irrévocable du couperet du destin. Les deux derniers extraits se diluent dans une voix douce, très proche et dans le souffle, dénuée d'énergie et avec un débit lent, symbolisant la disparition de la femme, associée à la disparition de ses souvenirs. Ces variantes dans la répétition peuvent à elles seules rendre compte du style mélodramatique de la chanson.

4.1.2.4 Assonances et allitérations

Enfin, nous devons insister sur la dernière strate anaphorique, c'est-à-dire sur les répétitions de phonèmes vocaliques et consonantiques, de l'assonance et de l'allitération, présence la plus complexe et la plus intime de la répétition, puisque le même son est inclus dans des mots différents. Le jeu de la répétition met alors tout autant en avant la similitude que la dissemblance, tout en créant un « hypersens » unifiant au-delà de la disparité des mots, induit par le choix du phonème récurrent, qui traduit ce que Catherine Fromilhague nomme

« la force signifiante des associations sonores⁴⁶⁰ » (par exemple, le hiératisme de la danse des Flamandes, symbolisé par la récurrence des voyelles nasales).

Les mots se répondent parfois par leurs sonorités, comme par écho ou attraction sonore (« gare au gorille », « la mémoire et la mer », « Gainsbourg et son Gainsborough »...), facilitant à la fois la mémorisation et la focalisation thématique. Le jeu paronymique ou homophonique porte tantôt le décalage humoristique (*La non demande en mariage*: « les maîtresses queux », « la queue des casseroles » ; *Déshabilitez-moi*: « consumer », « consommer », « captiver », « capturer » ; *Foule sentimentale*: « dérisions de nous dérisoires »), tantôt l'inspiration poétique (*La Mémoire et la mer*: « reviens violon des violonades »).

Mais encore plus récurrentes, les anaphores sonores, aussi bien au niveau des consonnes que des voyelles, créent un nouveau jeu de répétition/variation, privilégié par les paroliers, même s'ils n'en font pas l'usage immodéré de Bobby Lapointe :

Brel, <i>Ne me quitte pas</i>	<p><u>Allitération en [k], occlusive vélaire sourde, et emploi de monosyllabes. Hypersens : la violence.</u> « [...] ces heures / Qui tuaient parfois / À coup de pourquoi / Le cœur du bonheur » .</p> <p><u>Allitération en [p], occlusive sourde, pour exprimer le volontarisme :</u> « Des perles de pluie / Venues de pays / Où il ne pleut pas ».</p> <p><u>Allitération en [R], vibrante sonore, pour exprimer la volonté et la douleur :</u> « Je creuserai la terre / Jusqu'après ma mort / Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière / Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine ». (notons également les répétitions de « l'amour sera » et de l'anaphore « où »)</p>
Brel, <i>Les Flamandes</i>	<p><u>Allitération en [d], occlusive sonore, et assonance en [ã], voyelle nasale (8 nasales sur 18 syllabes) :</u> « Les flamandes dansent sans rien dire / Sans rien dire aux dimanches sonnant ».</p>

Ces structures sonores très élaborées présentent dans l'interprétation une mise en relief particulièrement porteuse de sens. Dans le premier exemple (*Ne me quitte pas*), il s'agit d'un renforcement du *pathos*. Dans le deuxième (*Les Flamandes*), la répétition sonore s'apparente à un procédé ironique ou satirique : utilisation allitérative de la sonorité [ã] et, d'une manière générale, des voyelles nasales – avec un taux inhabituel de 26 % des voyelles, alors que la norme est d'environ 17 %⁴⁶¹ – qui permet un traitement parodique par une insistance sur la nasalisation du son. Cet effet humoristique se retrouve lors des rapprochements sonores de

⁴⁶⁰ FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Analyses stylistiques. Formes et genres*. Paris : Dunod, 1999, p. 12.

⁴⁶¹ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 72

mots dont l'association sémantique ne peut être que péjorative (allitération en [b] chez Souchon, dans *Poulailler's Song* : « les belles basses-cours à bijoux »).

Dans *Oxygène* (Diane Dufresne) les répétitions de sonorités, associées au découpage rythmique du vers en petits groupes de syllabes, donnent l'impression de ponctuer l'essoufflement et la précipitation générés par la société anxieuse : « Mes lunettes, ma mallette / Accessoires obligatoires / Les miroirs du couloir / Multiplie ma silhouette ». Les répétitions de sons renforcent la construction en parataxe et les ellipses syntaxiques, que l'on retrouve dans toute la chanson, symbolisant la sensation d'être « à bout de souffle », comme si la phrase ne pouvait être proférée en entier.

Le traitement de la répétition, malgré l'absence de réitération de vers de refrain, est particulièrement caractéristique dans *La Mémoire et la Mer*, où les mots s'appellent l'un l'autre par leur sonorité, suivant une technique proche de l'écriture automatique : allitérations, assonances, paronomases et figures dérivatives.

RÉSEAUX DE RÉPÉTITIONS LEXICALES	RÉSEAUX DE RÉPÉTITIONS SONORES
<p>« Dans le milieu mouillé de mousse Reviens fille verte des fjords Reviens violon des violonades Dans le port fanfarent les cors Pour le retour des camarades »</p> <p>« Une mathématique bleue Sur cette mer jamais étale D'où me remonte peu à peu Cette mémoire des étoiles ».</p> <p>« Cette rumeur qui vient de là Sous l'arc copain où je m'aveugle Ces mains qui me font du fla-fla Ces mains ruminantes qui meuglent Cette rumeur me suit longtemps</p>	<p>Système de répétition en [l], vibrante sonore, [u], [ɛ] et [i] : « Où luisait le loup solitaire »</p> <p>Allitération en [m], occlusive nasale, et [s], fricative sourde, et assonance en [u], allitération en [R], vibrante sonore, et assonance en [a] :</p> <p>« Dans son milieu mouillé de mousse Reviens fille verte des fjords Reviens violon des violonades Dans le port fanfarent les cors Pour le retour des camarades »</p> <p>Allitération en [m] : deux [m] dans chaque vers :</p> <p>« Une mathématique bleue Sur cette mer jamais étale D'où me remonte peu à peu Cette mémoire des étoiles ».</p> <p>Allitération de la nasale bilabiale [m], de [s] en début de vers, et de la fricative sourde [f] :</p> <p>« Cette rumeur qui vient de là Sous l'arc copain où je m'aveugle Ces mains qui me font du fla-fla Ces mains ruminantes qui meuglent Cette rumeur me suit longtemps</p>

<p>Comme un mendiant sous l'anathème Comme l'ombre qui perd son temps À dessiner mon théorème Et sous mon maquillage roux S'en vient battre comme une porte Cette rumeur qui va debout Dans la rue aux musiques mortes C'est fini, la mer, c'est fini Sur la plage, le sable bèle Comme des moutons d'infini Quand la mer bergère m'appelle »</p>	<p>Comme un mendiant sous l'anathème Comme l'ombre qui perd son temps À dessiner mon théorème Et sous mon maquillage roux S'en vient battre comme une porte Cette rumeur qui va debout Dans la rue aux musiques mortes C'est fini, la mer, c'est fini Sur la plage, le sable bèle Comme des moutons d'infini Quand la mer bergère m'appelle »</p>
---	---

Tableau 16 : Réseaux de répétitions lexicales et sonores dans le texte de *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré.

La fréquence des réseaux de répétitions de mots, et surtout de répétitions de phonèmes, est particulièrement élevée par rapport aux usages courants de la poésie. Partant de la triple réitération de la nasale [m] du titre (« la mémoire et la mer »), l'allitération en [m] se développe tout au long de la chanson, créant un rythme renforcé par la mélodie répétitive qui évoque le flux et le reflux de la mer. Cette répétition d'une consonne bilabiale favorise la labialisation des sons, associée à l'émotion et à l'attendrissement, qui influe sur une interprétation très marquée par le *pathos*.

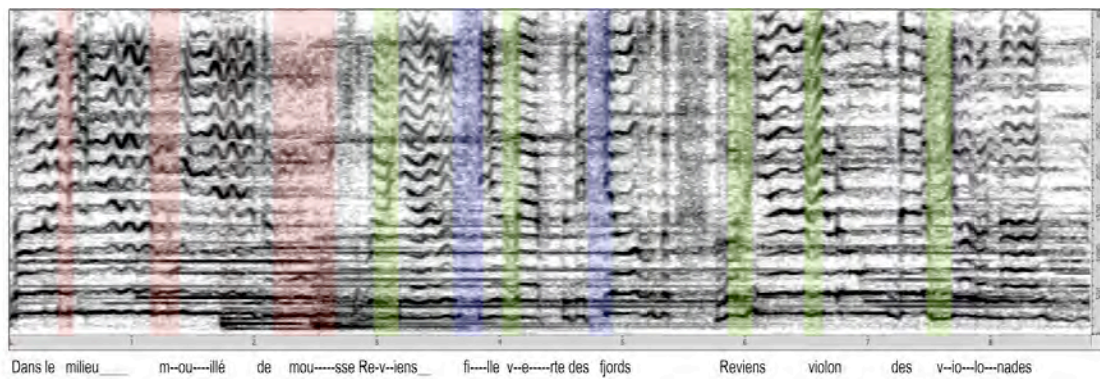
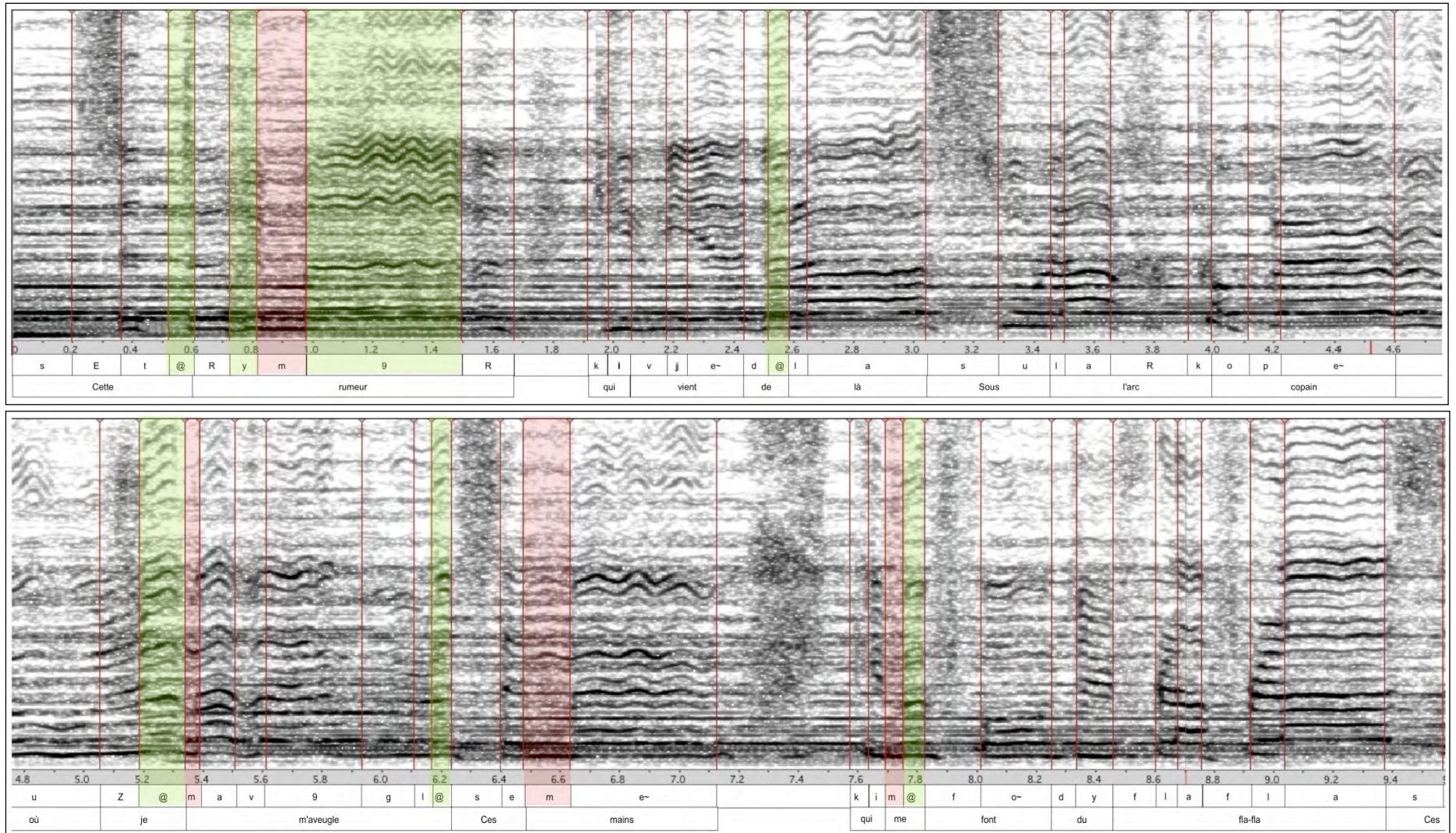
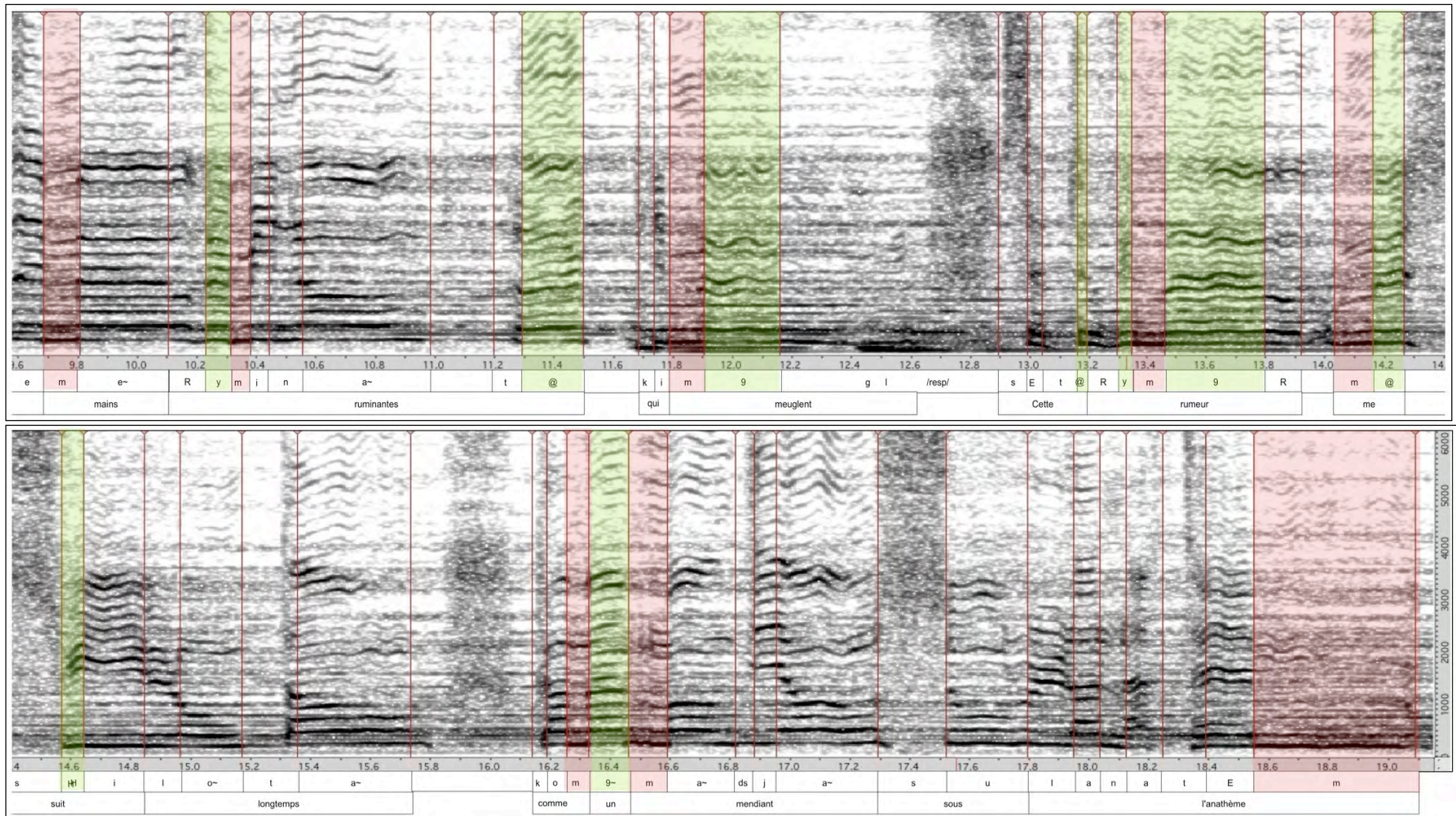


Figure 52 : Sonagramme d'un extrait de trois vers de *La Mémoire et la Mer*, dans l'enregistrement de Léo Ferré. Mise en évidence des allitérations en [m] (rouge), [f] (bleu) et [v] (vert). [CD 049]

La réitération de la bilabiale [m] et des labiodentales [f] et [v] crée un effet rythmique et une répétition phonique, qui est exploitée par Léo Ferré en accentuant la labialisation, ce qui permet de créer une articulation émotive et une intonation de plainte. L'articulation labialisée renforce l'impression d'étranglement du souffle. L'insistance sur la consonne [m], au début, se marque par une rétention de plus en plus importante de l'attaque du phonème, ce qui le met en relief par un allongement. Pour mettre en évidence les nombreux jeux de répétitions, Léo Ferré sur-articule tout le texte, sur un débit lent, en accentuant les consonnes de début de syllabes.

La dernière strophe, dont nous avons mis en évidence le système répétitif et anaphorique dans le tableau précédent, joue encore plus sur les effets de labialisation, avec, toujours, l'accumulation du [m] et de la labiodentale [f], mais associés cette fois à un système vocalique qui en renforce l'effet, par une série de voyelles antérieures labialisées : /eu/ ouvert ou fermé, [ə] muet articulé et [y] (sur les six premiers vers de la strophe, douze occurrences du [m], trois du [f], et dix-huit des [ə], [y], [ø], [œ]).





Le sonagramme ci-dessus met en évidence la grande liberté de l'articulation des phonèmes dans l'interprétation, la diversité dans leur durée d'émission, qui permet de créer de multiples focalisations, tissant un maillage complexe de mises en relief des sonorités du texte et de ses effets allitératifs ou assonantiques. C'est, en effet, par la grande irrégularité à la fois dans la durée des syllabes – pourtant théoriquement calibrées par la partition, qui préconise trois valeurs uniquement, croche, triolet de croches ou noire, avec souvent la répétition d'une même valeur – et dans la durée des phonèmes – qui dépasse en précision l'entité de la note et est donc laissée au libre choix de l'interprète – que Léo Ferré introduit un haut degré de variation dans la répétition, et qu'il maintient ainsi, par un renouvellement permanent, l'intérêt de l'auditeur, révélant les effets poétiques inhérents au texte. Notons que cette irrégularité dans les durées ne peut être assimilée à un *rubato*, car elle se place à l'intérieur d'un *tempo* stable. La variation existe aussi au niveau des répétitions de groupes lexicaux, dont la durée d'émission, alors qu'ils sont situés à la même place dans le vers, diffèrent nettement (« cette rumeur » occupe 1.47 seconde la première fois et 1.02 la seconde, tandis que le groupe « ces mains » occupe 0.89 seconde la première fois et est suivi d'une pause inspiratoire de 0.44 seconde, tandis qu'il dure 0.71 seconde la deuxième fois, avec un enchaînement immédiat avec le mot suivant). L'interprétation joue pleinement le jeu de la variation, au sein d'un réseau de répétitions très dense.

Nous pouvons donc conclure que toute répétition lexicale ou sonore incluse dans la partition (vers, thème, anaphore, allitération, assonance), joue un important rôle préfiguratif dans l'interprétation. Contrairement aux réitérations macrostructurelles du refrain traditionnel déjà étudiées, qui favorisent la répétition à l'identique, tout phénomène ponctuel répétitif représente pour le chanteur un point de cristallisation de l'expressivité interprétative. L'interprétation se joue donc de chacune de ces strates anaphoriques à un triple niveau : au niveau sémantique, tout d'abord, puisque leur existence et leur mise en relief permet l'élucidation du texte ; ensuite, au niveau mémoriel, puisqu'elle facilite la fixation dans la mémoire ; enfin, au niveau sonore et interprétatif, puisque l'anaphore constitue évidemment pour le chanteur un élément de structuration rythmique et un tremplin à l'expressivité dont il ne saurait manquer de se servir. Paradoxalement, la répétition ponctuelle suscite la variation et la diversité de traitements, les jeux de focalisations et de surimpressions paralinguistiques au service de l'efficacité interprétative.

4.1.3 *Poétique, versification et variantes*

Une autre structure fondamentale a des implications aussi bien dans le texte que dans la musique : il s'agit de l'organisation versifiée de la chanson, des caractéristiques de son écriture poétique qui, avec la rigueur de sa forme ou son éventuelle approximation, influent sur l'interprétation à divers titres, par ce qu'elles préfigurent, ce qu'elles autorisent ou ce qu'elles suggèrent.

La construction poétique n'est pas univoque, mais relève de la combinaison de plusieurs strates ontologiques, qui se confondent ou se confrontent : le texte poétique constituant les paroles, sa rencontre avec la musique dans l'œuvre abstraite et son interprétation vocale. Chacune est susceptible de se conformer aux autres, de les soutenir par redondance, ou, au contraire, d'en opérer une remise en cause plus ou moins profonde. L'écriture poétique peut revêtir une fixité marquée, rigidifiée par la structure musicale, laisser une marge d'aléatoire dans un ensemble pourtant structuré ou au contraire déstabiliser la construction de la chanson par une variabilité parfois canalisée par la structure musicale ou parfois renforcée par

elle. Touchant différentes strates de l'œuvre, de son écriture abstraite à sa réalisation sonore, l'analyse de la structure poétique implique également plusieurs niveaux de segmentation, de la plus globale à la plus fine, présentant un aspect multidimensionnel : composition du vers, composition du mot, de la syllabe, et organisation phonétique.

Nous nous pencherons, dans ce chapitre, sur les caractéristiques inhérentes au texte poétique, aux niveaux du vers, du mot, de la syllabe et du phonème, et à son traitement dans la composition musicale et l'interprétation, révélant une fixité ou une élasticité, en éclairant notre analyse par les apports de la métrique et les règles de la diction des vers, en particulier à partir de l'ouvrage de Jean Mazaleyrat⁴⁶².

4.1.3.1 Versification : de la répétition à la variation

En préliminaire, nous pouvons constater que tous les textes de ces chansons sont versifiés, et que d'ailleurs la prose est pratiquement inexistante dans notre corpus général, à l'exception d'œuvres de Léo Ferré, à la frontière du genre. La chanson, marquée, nous l'avons vu, par un jeu multiple de répétitions, s'accorde tout particulièrement avec le vers, qui, étymologiquement parlant (*versus*), évoque aussi une forme de retour répétitif. La versification est pour ainsi dire consubstantielle à la chanson française, et même aux genres périphériques comme le *Slam* et le *Rap*.

Mais, de la versification du sous-corpus que nous étudions pour la partition, nous devons souligner l'hétérogénéité : d'une versification traditionnelle et isométrique à une hétérométrie marquée, d'une diction classique à une prononciation oralisée, des rimes régulières aux assonances approximatives ou aux rimes orphelines. La versification, au lieu donc de faire le jeu exclusif de la répétition, est à l'origine d'un système de variations dont l'interprétation se saisit pour les rendre tangibles.

CHANSONS	VERSIFICATION
<i>Nantes</i>	Alternance de quatrains et de huitains. Pentasyllabes et tétrasyllabes, octosyllabes. Rimes croisées et rimes suivies. « Père » : rime orpheline. Avec quatre irrégularités : trois élisions de « e » et une particule négative supprimée. Un vers non inclus dans la strophe « Mon père, mon père » (rupture).
<i>L'Aigle noir</i>	Quintils avec alternance d'ennéasyllabes et d'hexasyllabes. Versification classique, sauf « des étoiles, des étoiles » (le premier « e » muet ne compte pas). Beaucoup de rimes orphelines ; Alternance de rimes suivies et de vers orphelins, parfois des allitérations remplacent les rimes (part et noir).
<i>Drouot</i>	Quatrains d'alexandrins. Des rimes plates, puis des assonances (brocante/entend, vente/silence...). Un grand nombre de rimes orphelines. Les deux dernières strophes ont le même réseau de rimes.
<i>Et maintenant</i>	Strophes de huitains et un quatrain à la fin. Vers très irréguliers : tétrasyllabes, pentasyllabes, voire plus courts. La dernière strophe de quatre vers est une métaphore du thème qui va vers le néant. Les sept strophes présentent une irrégularité à la fin.

⁴⁶² MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1997.

<i>Nathalie</i>	Vers hétérométriques, alternance de quatrains, de sizains et de septains en pont. Majorité d'octosyllabes. Hétérométrie de plus en plus importante, mais persistance des rimes. Grande approximation dans le compte des syllabes. Répétitions des mots à la rime : « vide » (4 fois), et « guide » (3 fois), rimes croisées ou suivies.
<i>L'important c'est la rose</i>	Grande régularité. Quatrains réguliers avec rimes embrassées : heptasyllabes et trisyllabes ; hexasyllabes et dissyllabes pour le refrain.
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	Trois douzains. Octosyllabes et un pentasyllabe de clausule pour le refrain. Rimes suivies et embrassées. Importance des enjambements.
<i>Le Gorille</i>	Neuf neuvains d'octosyllabes. Rimes croisées, sauf rime orpheline du refrain monostiche, régularisé par un mélisme.
<i>La Non demande en mariage</i>	Six sizains et des quintils pour le refrain. Vers octosyllabes et tétrasyllabes. Rimes suivies et rimes embrassées. Enjambements, rejets et contre-rejets.
<i>Les Flamandes</i>	Quatre strophes d'ennéasyllabes et décasyllabes, avec quatrain de refrain intégré, trisyllabes et heptamètres. Rimes embrassées ou croisées.
<i>Ne me quitte pas</i>	Cinq strophes de seize pentasyllabes. Rimes embrassées avec ensuite variété de disposition. De multiples élisions rétablissent la régularité métrique.
<i>Amsterdam</i>	Quatre strophes d'hexasyllabes. Pas d'élisions, sauf « y'a ». Quelques heptasyllabes. Rimes embrassées ou croisées.
<i>Tes parents</i>	Vers sans ponctuation syntaxique. Majorité d'octosyllabes, mais grande approximation dans le compte des syllabes. Rimes suivies. Partie presque prosaïque au milieu, avec des assonances au début.
<i>Fanny Ardant et moi</i>	Neuf quatrains d'octosyllabes et hexasyllabes. Rimes plates. Beaucoup d'élisions.
<i>Le Monologue shakespearien</i>	Huit huitains, dont trois de refrain séparé. Vers très longs hétérométriques dans les strophes mais avec des rimes. Refrain de huit vers hétérométriques, rimes plates.
<i>Le Parc Belmont</i>	Alternance de tercets et de dizains. Majorité d'hexasyllabes. Très déstructuré. Les tercets ont toujours la même structure rimique ABBABBABB. Pont avec hétérométrie, en général sans rime, qui introduit du prosaïsme. Déstructuration complète sur le dernier pont mais avec reprise des rimes. Mélismes.
<i>Oxygène</i>	Trois couplets de quatorze vers, rimés ou non rimés. Déstructuré. Mais refrain régulier : alternance de tétrasyllabes et d'heptasyllabes. Chaque strophe commence par des pentasyllabes, puis on passe à l'hétérométrie. Mélismes.
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	Déstructuré et hétérométrique, avec rimes suivies. Refrain de quatre vers (3 8 7 8). Couplet : 9 9 6, sur rimes orphelines.
<i>L'Affiche rouge</i>	Trois dizains et un quintil d'alexandrins réguliers. Rimes embrassées et une rime orpheline à la fin. Les rimes enchâssées sont les mêmes sur les différentes strophes.

<i>C'est extra</i>	Quatre huitains d'octosyllabes réguliers, coupés tous les quatre vers par la répétition d'un trimètre ou de deux hexasyllabes à rimes orphelines (« C'est Extra »). Rimes croisées.
<i>La Mémoire et la Mer</i>	Cinq strophes de seize octosyllabes réguliers avec rimes croisées.
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	Trois douzains et trois huitains de refrain. Hétérométrie, mais la même sur les trois couplets (7 10 7 4 9). Rimes suivies. Refrain hétérométrique : 11 11 5 5 11 11 6 6.
<i>69 année érotique</i>	Huitains d'hexasyllabes ou d'heptasyllabes. Refrains : distiques d'hexasyllabes ; rimes croisées ou suivies.
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	Couplets de sizains, deux décasyllabes, quatre hexasyllabes, avec rimes suivies. Refrain : quatre décasyllabes à rimes embrassées.
<i>Si tu t'imagines</i>	Vers pentasyllabes réguliers, rimes très irrégulières. Poème sans ponctuation, ni découpage en strophes. De multiples rejets.
<i>Je bais les dimanches</i>	Alternance de quatre huitains d'hexasyllabes, de distiques de quintils en refrain, d'un quatrain d'alexandrins et d'une longue strophe finale d'hexasyllabes, terminée par trois pentasyllabes et un hexasyllabe. Rimes croisées ou suivies.
<i>Désabillez-moi</i>	Vers courts et hétérométriques. Alternances de strophes de vers de six syllabes. Rimes suivies ou embrassées.
<i>D'aventure en aventure</i>	Strophes et refrains de huitains. Alternance d'octosyllabes et d'hexasyllabes réguliers. Rimes suivies et croisées.
<i>Je suis malade</i>	Alternance de couplets de 14 vers et de onzains de refrain. Majorité de pentasyllabes et d'heptasyllabes, alternant avec des vers hétérométriques. Rimes suivies, croisées, embrassées ou orphelines.
<i>Mon ami, mon maître</i>	Trois strophes de quatorze octosyllabes réguliers, rimes croisées.
<i>J'ai dix ans</i>	Alternance de dizains et de quatrains hétérométriques, sauf pour le vers répété trisyllabe. Rimes croisées, suivies ou orphelines.
<i>Poulailler's song</i>	Trois huitains d'octosyllabes, précédés d'un dissyllabe en rupture. Refrain : quatrain d'octosyllabes. Rimes suivies.
<i>Foule sentimentale</i>	Trois huitains d'octosyllabes en couplets ; refrain : septain. Hétérométrie, malgré le retour d'hexasyllabes et d'heptasyllabes. Rejets. Rimes suivies.

Tableau 17 : Description de la versification des trente-trois chansons du corpus de partition.

Au sein du jeu de répétition du vers, ce tableau met en évidence les multiples variations aussi bien dans le compte des syllabes que dans les rimes. Ce qui pourrait traduire une uniformisation des textes sous la coupe de la versification, frappe au contraire par son irrégularité et sa diversité. À l'exception des trois poèmes mis en musique, les paroles privilégient souvent l'hétérométrie – parfois sous forme régulière d'alternance de vers de longueurs différentes, parfois sous forme aléatoire – mais que l'on ne peut qualifier de vers libres car les rimes sont la norme, même si elles se réduisent parfois à des rimes pauvres ou à de simples assonances. Les vers isométriques ne se rencontrent que rarement : alexandrins

(*Drouot*), enneasyllabes (*Les Flamandes*), octosyllabes (*Le Gorille*, *C'est extra*, *Mon ami, mon maître*), pentasyllabes (*Ne me quitte pas*), et au sein même de ces chansons figurent des vers irréguliers.

La structure versifiée de la chanson induit deux grands types d'interprétation selon la volonté (explicite ou intuitive) du chanteur : lorsque l'écart par rapport à la norme classique est marqué, l'interprétation, soit opère une forme de correction par l'adjonction ou l'élimination de syllabes et donc renforce le côté répétitif (ex : Gilbert Bécaud, *Nathalie*), soit accentue ces variations pour tendre à la remise en cause des codes traditionnels, justifiée par l'intrusion du *pathos* ou par un désir de démarcation par rapport au genre, entraînant le texte vers le prosaïsme (par exemple : Diane Dufresne, Serge Gainsbourg, Alain Souchon, Vincent Delerm). Mais il ne s'agit que de changements limités, qui ne transforment pas fondamentalement le genre. D'ailleurs, le module de caractérisation de la chanson, souvent associé au titre, et qui fait socle de mémorisation pour le public, demeure, même dans les textes peu réguliers et hétérométriques par ailleurs, souvent marqué par une volonté de structuration versifiée plutôt traditionnelle. Par exemple, Serge Gainsbourg utilise un quatrain de décasyllabes classique et rimé dans la chanson *Je suis venu te dire que je m'en vais* (sauf pour le second vers à la rime approximative) :

« Je suis venu te dire que je m'en vais
Et tes larmes n'y pourront rien changer
Comme dit si bien Verlaine au vent mauvais
Je suis venu te dire que je m'en vais »

Vincent Delerm lance le couplet du *Monologue shakespearien* sur deux octosyllabes rimés :

« On est parti avant la fin
Du monologue shakespearien »

Alain Souchon, dans *Foule sentimentale*, débute ses couplets par un quatrain d'heptasyllabes sur une seule rime :

« Oh la la la vie en rose
Le rose qu'on nous propose
D'avoir les quantités d'choses
Qui donn' envie d'autre chose »

Ce module de caractérisation peut être d'ailleurs la simple répétition d'un seul vers à l'identique (par exemple : « déshabillez-moi », « 69 année érotique », « des p'tits trous », « donnez-moi de l'oxygène »). Seule exception dans ce type d'écriture : *Le Parc Belmont*, dont la déstructuration progressive est une métaphore de la déstructuration psychologique du personnage.

Quant aux textes dont les normes répétitives sont respectées et au plus près de la versification traditionnelle, ils initient aussi deux grands types d'interprétation : soit le chanteur se glisse dans la structure normative et accentue le caractère répétitif et la régularité rythmique du vers, au détriment des variations interprétatives (par exemple, Georges Brassens), soit il cultive la variation au sein même de la régularité pour éviter la monotonie, déstructurant, par son phrasé et des focalisations diverses, la versification traditionnelle (par exemple, Léo Ferré et Jacques Brel).

4.1.3.2 Rejets, contre-rejets et enjambements

Les traitements des rejets et contre-rejets⁴⁶³ dans l'interprétation sont typiques de ces deux styles d'interprétation. Selon Jean Mazaleyrat, ces phénomènes de « discordance entre le dessin métrique et le dessin grammatical de la phrase⁴⁶⁴ » induisent un décalage, « une concordance différée » entre métrique et syntaxe, et impliquent « de marquer artificiellement l'accent final du vers⁴⁶⁵ ». Georges Brassens use dans l'écriture et dans l'interprétation, de manière récurrente, de ce procédé et de son rôle de mise en relief ou de focalisation d'un groupe, ainsi que du jeu d'effet de surprise, et donc de modélisation humoristique. Cet usage est profondément lié au sémantisme de la chanson et, donc, porteur de signification.

Dans *Chanson pour l'auvergnat*, il utilise, dans chaque strophe, un contre-rejet de présentation qui met en lumière le vers suivant par l'anticipation de l'élément proclitique, la conjonction « quand » en fin de vers : « Toi qui m'as donné du feu quand / Les croquantes et les croquants ». Selon Jean Mazaleyrat, ces mots « prennent fonction dans le système poétique par l'accident verbal que leur suraccentuation sert à provoquer⁴⁶⁶ ». Dans son interprétation, Georges Brassens privilégie systématiquement la hiérarchie accentuelle du vers, marquant nettement par son phrasé la pause de fin de vers et la structure métrique renforcée par le rythme musical, au détriment de la structure syntaxique. Ce respect absolu de la partition permet la mise en relief systématique de vers ou de mots, que son interprétation assez unie ne permettrait pas elle-même, mise en relief accentuée par l'allitération en [kã].

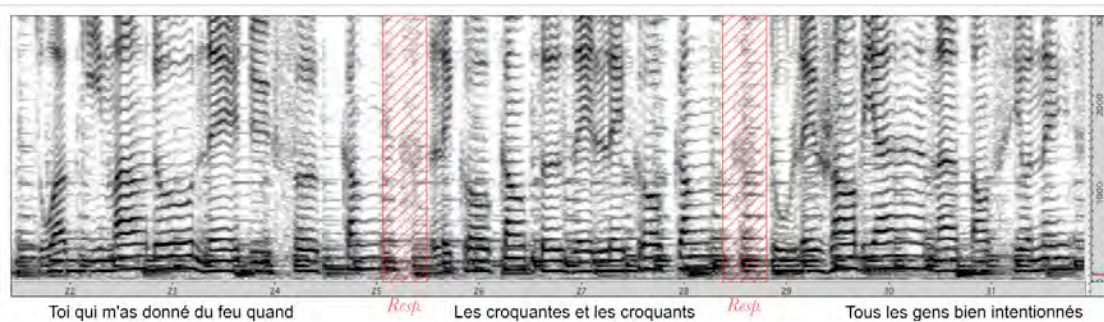


Figure 54 : Extrait du sonagramme de l'interprétation enregistrée de *Chanson pour l'auvergnat*. Mise en évidence de la pause inspiratoire régulière malgré le contre-rejet du premier vers. [CD 051]

Dans *La Non demande en mariage*, il multiplie cette fois le procédé du rejet (soit retard de la structure syntaxique sur le vers), impulsant effets de surprise, suspense ou jeu de mots, l'irrégularité de la demande étant métaphorisée par l'irrégularité de la structure grammaticale par rapport au vers :

<p>« J'ai l'honneur de Ne pas te de- Mander ta main »</p>	<p>« Nous serons tous les deux prison- Niers sur parole »</p>
---	---

⁴⁶³ Cf. « Microstructure/vers », dans : **Figure 8** : Rapports entre structure textuelle et structure musicale sur la partition abstraite. p. 80.

⁴⁶⁴ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1997, p. 115.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

<p>« Au diable les maîtresses queux Qui attachent les cœurs aux queues Des casseroles »</p>	<p>« L'encre des billets doux palit Vite entre les feuillets des li- Vres de cuisine »</p>
---	--

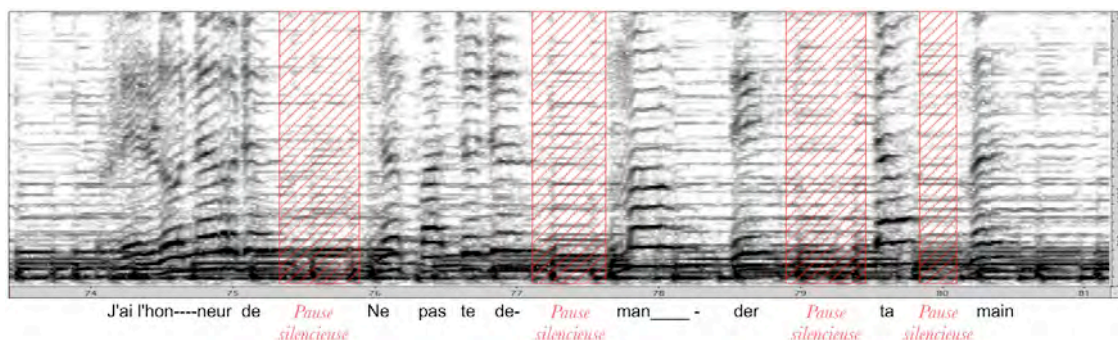


Figure 55 : Extrait du sonagramme de l'interprétation enregistrée de *La non demande en mariage*. Mise en évidence des pauses silencieuses importantes en fin de vers, malgré des rejets très marqués. [CD 052]

Poussant le procédé à l'extrême, coupant même le vers au sein d'un mot et marquant nettement la pause en fin de vers à l'interprétation, Georges Brassens provoque un effet d'attente chez l'auditeur et une nette mise en relief du terme rejeté. La non prise en compte par Georges Brassens de la continuité syntaxique dans l'interprétation est un fort marqueur de l'humour, d'autant plus que le début du groupe ou du mot attire souvent l'auditeur sur une fausse piste polysémique. Les procédés sont moins marqués, mais présents aussi, dans *Le Gorille*, toujours dans le contexte de la parodie :

<p>« Le quadrumane accéléra Son dandinement vers les robes De la vieille et du magistrat »</p>	<p>« Supposez que l'un d'vous puisse être Comme le singe obligé de Violer un juge ou une ancêtre »</p>
--	--

Le décalage entre un texte burlesque et un respect pointilleux de la versification, doublé d'une interprétation assez unie et peu expressive, s'apparente à une vraie figure de l'ironie. Raymond Queneau joue de la même manière dans *Si tu t'imagines* : « La saison des za / La saison des za / Saison des zamours » – jeu contradictoirement rendu possible par la soumission à la versification traditionnelle.

Léo Ferré utilise, quant à lui, le rejet et le contre-rejet de manière beaucoup plus diversifiée, même si, comme chez Georges Brassens, le procédé a toujours valeur sémantique. Dans *La Mémoire et la Mer*, il privilégie parfois la structure syntaxique et ne marque la fin du vers ni par accentuation ni par pause, par exemple dans les contre-rejets :

<p>« Un bateau, ça dépend comment On l'arrime au port de justesse »</p>	<p>« Jouent de la castagnette tant Qu'on dirait l'Espagne livide »</p>
---	--

ou, au contraire, souligne le contre-rejet d'une pause longue et significative :

« Les désirs dès lors ne sont plus / Qu'un chagrin de ma solitude ».

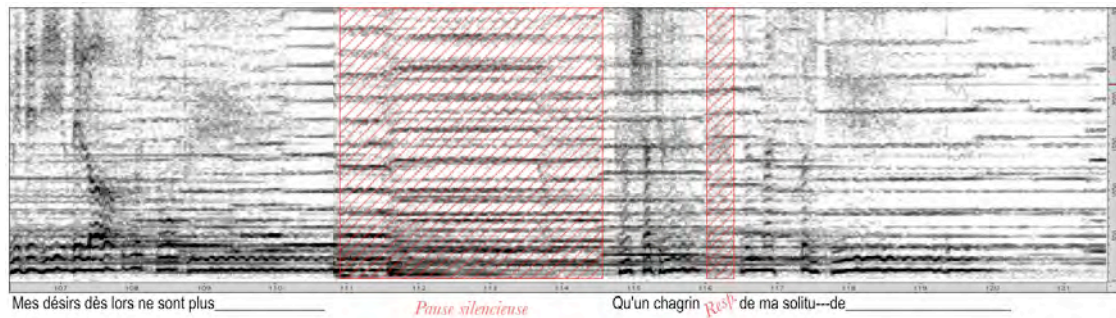


Figure 56 : Extrait du sonagramme de l'interprétation enregistrée de *La Mémoire et la Mer*⁴⁶⁷. Mise en évidence de la longue pause silencieuse en fin de vers, malgré le rejet. [CD 053]

Isolant le second vers, la pause représente la métaphore musicale et rythmique de la solitude amplifiée par le fait qu'elle est parfaitement silencieuse et n'est occupée par aucune prise d'air. C'est au milieu du vers en rejet que Léo Ferré introduit une nouvelle pause, inspiratoire cette fois. Cette longue pause n'est pas de nature purement interprétative, mais figure sur la partition (♩. ♯ = ♪), ce qui traduit une volonté manifeste de mise en relief du rejet.

Dans les textes de versification moins classique, rares sont les rejets significatifs avec insistance sur la pause du vers. On peut citer cependant *Désabillez-moi* : « Ne soyez pas comme / Tous les hommes » ; *Foule sentimentale* : « On nous prend faut pas déconner / Dès qu'on est né / Pour des cons alors qu'on est / Des foules sentimentales ». Ces deux exemples véhiculent une nuance satirique, d'autant plus marquée, dans le texte d'Alain Souchon, par l'opposition entre la vulgarité des allitérations et la rupture du dernier vers.

La versification plus libre utilise, quant à elle, de nombreux enjambements, c'est-à-dire, selon Jean Mazaleyrat, « un simple débordement des groupements de la phrase par rapport à ceux du mètre sans mise en vedette d'aucun élément particulier⁴⁶⁸ ». Il s'agit plus d'une facilité d'écriture :

« Sur le plan phonétique, l'éclairage spécial de l'élément mis en relief par le rejet ou contre-rejet se marque par renforcement [...] de l'accent rythmique indiquant l'articulation métrique ; tandis que l'enjambement affaiblit cet accent et voile cette articulation. De sorte que le rejet et le contre-rejet assurent le mètre en soulignant les contours ; l'enjambement l'ébranle en les effaçant partiellement⁴⁶⁹ ».

Les paroles, déjà intégrées dans une versification peu régulière, glissent ainsi vers une forme de prosaïsme qui s'associe souvent au phénomène d'oralité, comme la multiplicité des élisions que nous étudierons ensuite.

Souvent, d'ailleurs, les vers très brefs provoquent une multiplication des enjambements, mais le prosaïsme partiel qu'elle induit, par « un nivellement du rythme⁴⁷⁰ », est contrebalancé par un retour plus fréquent de l'assonance ou de la rime, qui restitue d'un côté les procédés de répétitions qui sont distendus de l'autre (métrique).

⁴⁶⁷ Dans : *Léo chante Ferré*. Vol. 11 : *Amour Anarchie*, disque 1, Barclay, 2003.

⁴⁶⁸ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 127.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

<p>Gilbert Bécaud, <i>Et maintenant</i> :</p> <p>« Même Paris Crève d'ennui Toutes ces rues Me tuent »</p>	<p>Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> :</p> <p>« Je te raconterai L'histoire de ce roi Mort de n'avoir pas Pu te rencontrer »</p> <p><i>(contre-rejet qui met en relief la suite tout en faisant poser l'accentuation sur un mot normalement non accentué)</i></p>
<p>Serge Gainsbourg, <i>Le Poinçonneur des Lilas</i> :</p> <p>« J'en ai marre J'en ai ma claque De ce cloaque »</p>	<p>Alain Souchon, <i>J'ai dix ans</i> :</p> <p>« Je vis dans des sphères Où les grands N'ont rien à faire Je vois souvent Dans des montgolfières Des géants »</p>

Est-ce à dire que le travail interprétatif, libéré d'une structure syntaxico-métrique trop rigide, s'en trouve facilité ? En aucun cas. Plus le texte se rapproche du vers libre, plus l'interprétation sera sujette à variances dans le vers libre : « dont le rythme et le mètre sont à recréer à tout instant, en fonction des groupements mêmes de la phrase⁴⁷¹ », souligne Jean Mazaleyrat. La déstructuration métrique et l'intrusion du prosaïsme ne sont pas l'étape succédant à l'usage récurrent des enjambements, mais un tout autre système, qui engendre une organisation rythmique différente, mais n'existe que ponctuellement dans notre corpus :

<p>Serge Gainsbourg, <i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i> :</p> <p>« Tu sanglotes, tu gémis À présent qu'a sonné l'heure Des adieux à jamais [...] Oui je t'aimais, oui mais /SAUT DE STROPHE/ Je suis venu te dire que je m'en vais »</p>	<p>Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> :</p> <p>« Quand ils sont venus me chercher Ils m'ont dit Viens on t'emmène au parc Belmont Je savais où ils m'emmenaient Mais j'ai rien dit Y'avais pas d'autre sortie Que cet asile Où je vis ma vie En voyage organisé Un long voyage au bout de la nuit »</p>
<p>Vincent Delerm, <i>Tes parents</i> :</p> <p>« Et tes parents c'est peut-être des gens bien qui regardent les soirées spéciales Jo Dassin Et puis qui disent : "Ben non tant pis on fera la vaisselle demain matin" Avec ta mère qui veut toujours qu'on rapporte les restes de la blanquette Quand on rentre le dimanche soir à la Porte Champerret Et puis ton père qui me demande : "Alors Vincent ! Quand est-ce que vous faites un disque ?" »</p>	

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 130.

Les discordances métriques et sonores créent un déséquilibre rythmique voulu par l'interprète qui revendique une remise en cause de la norme : Serge Gainsbourg, tout en usant de manière ironique d'un registre de langue plus lyrique que prosaïque ; Diane Dufresne, illustrant la confusion mentale par la confusion métrique ; Vincent Delerm, se livrant à une caricature de la banalité et du prosaïsme quotidien.

4.1.3.3 La microstructure du vers : élisions et adjonctions de syllabes

Nous venons d'observer la grande complexité de la structure des vers dans la chanson. L'ambiguïté dans le décompte des syllabes s'associe également à la variabilité des choix de prononciation du vers, avec les emplois éventuels d'élision ou d'adjonction de syllabes, de diérèse et de synérèse⁴⁷², autant d'effets susceptibles d'en complexifier la compréhension structurelle, d'en multiplier les possibilités de mise en musique et de mise en voix. Nous abordons ici un procédé particulièrement important dans la poésie française, et donc dans la chanson, le cas du *e* muet, ainsi qu'un autre effet, de manière plus succincte, celui-ci spécifiquement lié à la mise en musique, mais dont l'usage peut présenter des similitudes avec le précédent : le mélisme. Ces deux pratiques ont pour conséquence la modification du nombre de syllabes réellement articulées ou rythmiquement perçues.

4.1.3.3.1 *Rappel des règles classiques de la métrique*

Dans la poésie écrite, la question du *e* muet est délicate. Par sa présence très fréquente, il constitue un problème central dans les règles de métrique et de diction des vers. Selon Jean Mazaleyrat :

« L'*e* caduc ou muet atteint couramment un taux de fréquence de 25 % dans le nombre des syllabes potentielles de la phrase française : c'est dire que, dans la composition rythmique de celle-ci, la question s'en pose en moyenne dans la proportion d'une syllabe sur quatre⁴⁷³ ».

L'*e* muet ou *e* caduc est une voyelle instable dont la valeur métrique dépend du contexte textuel et poétique : il peut engendrer ou non une syllabe supplémentaire, entrer ou non dans le décompte des syllabes et dans la structure du vers. Sur le plan métrique, un *e* en cours de vers et en fin de mot est élidable quand il se trouve directement suivi d'un mot jonctif, c'est-à-dire commençant par une voyelle (ou un *h* sans statut phonologique, ou une semi-consonne traitée en diérèse) : il est alors d'usage, conformément aux règles de la métrique, d'effectuer la liaison avec la voyelle suivante, pour éviter l'hiatus. D'autre part, il existe un *e* non élidable⁴⁷⁴ : il s'agit du *e* présent dans les mots monosyllabiques ou à l'intérieur d'un mot polysyllabique, à l'exclusion du *e* final. La situation est plus complexe quand l'*e* est en fin de mot suivi d'une consonne, ou en fin de vers. Il obéit alors à des règles précises, mais nullement absolues, pouvant différer selon l'esthétique et le contexte. En fin de vers, un *e* n'a pas de valeur métrique : sur le plan phonétique, il peut être articulé, mais, sur le plan métrique, il est surnuméraire. Il est parfois d'usage, dans la diction poétique, de le faire entendre légèrement.

⁴⁷² Cf. « Microstructure/syllabe », dans : **Figure 8** : Rapports entre structure textuelle et structure musicale sur la partition abstraite. p. 80.

⁴⁷³ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1997, p. 57.

⁴⁷⁴ Un *e* placé entre une voyelle et une consonne est exclu (dénouement, reniement, gaieté, niera).

En cours de vers, l'*ê* est une voyelle métrique numéraire s'il est directement suivi d'un mot disjonctif (commençant par une consonne⁴⁷⁵), et n'est donc pas élidé dans l'usage.

4.1.3.3.2 *Les usages dans la chanson*

Cependant, la chanson peut présenter de nombreux écarts par rapport à ces préconisations, jouant sur le détournement des règles et l'ambiguïté entre écriture poétique et parole prosaïque quotidienne, naviguant entre ces deux pôles et privilégiant, selon l'artiste, l'un ou l'autre. Lorsque la mise en musique respecte les règles, celles-ci peuvent toutefois être remises en cause par l'interprétation, qui peut aller dans le sens d'une clarification et d'une exacerbation de la structure poétique ou, au contraire, d'une atténuation de la perception structurelle du poème, par l'introduction d'irrégularités évoquant la prose. Nous observons, dans les usages, de larges différences entre chanteurs, ce qui fait du traitement interprétatif des *ê* caducs un élément discriminant du style vocal d'un chanteur, divergences stylistiques audibles dans l'interprétation, mais souvent déjà initiées dans l'écriture abstraite de l'œuvre, qui favorise ou non certains effets, en leur proposant un nombre plus ou moins important d'opportunités. Si la caractérisation du traitement des *ê* muets par l'interprète est signifiante, la proportion de leurs occurrences dans le texte poétique est également un indice important.

Chaque artiste est plus ou moins enclin à la mise en avant d'une forme poétique régulière et structurée, exacerbant la musicalité du texte en l'élevant au-dessus du langage prosaïque quotidien. Cette orientation passe par l'emploi de certaines particularités d'écriture, dont l'importance quantitative, dans la composition abstraite, varie grandement, non seulement d'un chanteur à l'autre, mais également d'une chanson à l'autre, selon son thème, son caractère. Elles relèvent ainsi de différents niveaux de modèles : style personnel du chanteur, genre dans lequel il se situe et identité propre de la chanson. De manière générale, les diérèses (qui consistent à séparer deux voyelles contiguës dans un même mot), les ajouts de syllabes muettes ou les mélismes, ralentissent la diction du texte par un délayage de son contenu syllabique, tandis que les élisions, apocopes, syncopes et synérèses (rapprochement, fusion de deux voyelles contiguës) contractent le texte, le condensent, en accélèrent la diction. L'emploi d'élisions, d'apocopes, de syncopes et de synérèses, rompant avec les règles de versification et la prosodie traditionnelle, rapproche donc le chant de la prononciation vivante de la langue courante, tandis que les diérèses et les ajouts de syllabes l'éloignent de la diction normative, par un ralentissement du débit propre à l'écriture poétique, lui conférant un caractère soigné, un raffinement lettré, aux nuances plus archaïques. L'étude de ces effets nous place ainsi dans cette dialectique, cette tension entre deux pôles antagonistes : celui de l'oralité de la langue parlée, qui tend à la variation, et celui de l'écriture poétique savante, qui tend à la répétition. Nous pensons ainsi que la prévalence, chez un artiste, de l'un ou l'autre des pôles, est porteuse, en amont de l'interprétation vocale, d'implications dans le texte poétique et l'œuvre abstraite. Comme nous l'avons annoncé dans la partie méthodologique, le style interprétatif du chanteur a une influence sur le répertoire qui lui est dédié et qui a souvent pour fonction d'exacerber ses typicités, de lui permettre d'exprimer sa singularité vocale et expressive. Nous aborderons donc, dans un premier temps, l'œuvre abstraite, texte et musique, avant de nous pencher sur sa mise en voix.

Nous articulerons cette partie, présentant les résultats de l'analyse des trente-trois chansons, en procédant à des regroupements autour des deux pôles cités précédemment : l'inspiration poétique traditionnelle d'une part, l'inspiration de l'oralité quotidienne de l'autre. Ces deux pôles ne sont bien évidemment que des tendances globales et ne sauraient

⁴⁷⁵ Par un *h* dit aspiré, ou par une semi-consonne qui n'est pas traitée en diérèse.

permettre de procéder à des classements qui ne pourraient être que parcellaires et réducteurs, l'art de l'interprète consistant bien souvent à jouer sur l'entre-deux.

Le tableau suivant présente le décompte, dans les textes des trente-trois chansons du corpus de partitions, des *e* caducs appartenant aux six catégories suivantes⁴⁷⁶ :

- *e* caducs en fin de mot suivis d'une voyelle (phonème jonctif) : ceux-ci, dans l'ensemble de notre corpus, sont élidés par la liaison (sauf exceptions notoires). Exemple : « ta gueul(e) à la récré ».
- *e* caducs en fin de mot suivis d'une consonne (phonème disjonctif) : ces *e* sont normalement non élidables dans la poésie ; cependant, ils sont couramment élidés dans l'usage de la parole quotidienne (apocope⁴⁷⁷). Exemple : « des bill(es) plein les poches ».
- *e* caducs dans un mot monosyllabique : ces *e* ne sont pas élidables dans la poésie ; cependant, dans la langue parlée familière, il est d'usage de les élider (apocope). Exemple : « l'roi d'la sarbacane ».
- *e* caducs dans le corps d'un mot : ces *e* ne sont pas élidables dans la poésie ; cependant, dans la langue parlée familière, il est possible de les élider (syncope⁴⁷⁸). Exemple : « pardonn(e)ra ».

Le décompte du nombre total de syllabes permet de calculer la proportion de chacun des cas, en pourcentage du nombre total de syllabes du texte, ce qui illustre l'importance quantitative de chacun des cas par rapport à la longueur du texte. Nous pouvons ainsi constater des différences significatives concernant, d'une part, la proportion d'apocopes, élisions de *e* caducs non élidables, en fin de mot suivi d'une consonne disjonctive ou en fin de mot monosyllabique, d'autre part, la pratique des syncopes, élisions de *e* caducs dans le corps d'un mot.

Ce tableau a été réalisé à partir de l'observation de l'œuvre abstraite : texte des chansons et partition musicale. La combinaison de ces deux sources nous permet d'appréhender sans ambiguïté le nombre de syllabes théoriquement articulées pour chaque chanson, chaque syllabe correspondant à une note sur la partition. Dans la première colonne du tableau, nous avons décidé d'exclure de ce décompte les syllabes de mélisme (répétition d'une même syllabe sur plusieurs notes) et les syllabes muettes surnuméraires en fin de vers sur les rimes consonantiques, car le statut de ces syllabes est spécifique et sera étudié plus loin. Nous nous sommes ainsi limitée aux syllabes impliquées par l'écriture poétique et sa prosodie. Sont aussi exclues du tableau, les paroles non chantées qui peuvent ponctuer la chanson (permettant de lancer une strophe) ou incluses à l'intérieur de la chanson (par exemple, toute la strophe parlée, dans *Tes parents* de Vincent Delerm). Ce tableau se limitant à l'œuvre abstraite, il peut permettre de distinguer des tendances, que nous confronterons ensuite aux traitements interprétatifs.

⁴⁷⁶ Les exemples sont issus de *J'ai dix ans* d'Alain Souchon ou de *69 année érotique* de Serge Gainsbourg.

⁴⁷⁷ « On gardera à ces termes leurs acceptions les plus traditionnelles et les plus simples. L'*apocope* est la disparition en fin de mot d'un *e* caduc non élidable : *humain(e)*. La *syncope* est la disparition d'un *e* caduc dans le corps du mot : *seul(e)ment* ». Source : MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1997, p. 60.

⁴⁷⁸ Cf. note précédente.

Nombre de syllabes (hors méliques et syllabes sur-numériques)	e en fin de mot en cours de vers, suivi d'un voyelle (Joncifié)		e en fin de mot en cours de vers, suivi d'une consonne (dijonctif)				e non élidable (mot monosyllabique)			e non élidable (en cours de mot)			% de syllabes contenant un e muet en fin de mot	% éliions (mono-syllabes et en cours de mot)		
	élide (lié)	% (a)	articulé	% (b)	% (a)	élide	% (b)	articulé	% (a)	élide	% (a)	articulé			% (a)	% (a)
Nantes	9	2,3%	9	2,3%	75,0%	3	0,8%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	5%	
L'igle noir	6	1,7%	18	5,0%	81,8%	4	1,1%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	8%	
Drouot	4	0,8%	31	8,5%	86,6%	4	0,8%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	8%	
Et maintenant	0	0,0%	5	2,4%	100,0%	0	0,0%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	2%	
Nathalie	6	2,2%	13	4,3%	92,3%	1	0,4%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	7%	
L'important c'est la rose	5	1,7%	11	3,8%	100,0%	0	0,0%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	5%	
Chanson pour l'auvergnat	16	4,3%	12	3,2%	70,6%	5	1,3%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	9%	
Le Gorilla	29	4,7%	23	3,8%	88,5%	3	0,5%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	1%	1%	9%	
La non demandée en mariage	7	1,8%	15	3,9%	100,0%	0	0,0%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	6%	
Les Flamandises	9	1,9%	24	5,0%	42,1%	33	6,8%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	0%	14%	
Ne me quitte pas	0	0,0%	29	5,1%	93,5%	2	0,6%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	2%	2%	10%	
Amsterdam	2	0,5%	14	3,6%	48,3%	15	3,9%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	1%	1%	8%	
Tes parents	4	1,1%	0	0,0%	0,0%	17	4,5%	11	3,0%	18	4,9%	3	0,8%	7	1,9%	7%
Fanny Ardant et moi	6	2,1%	0	0,0%	0,0%	22	7,0%	8	2,9%	11	3,8%	6	2,1%	2	0,7%	5%
Le monologue Shakespearien	8	2,6%	0	0,0%	0,0%	45	8,7%	13	2,5%	20	3,9%	5	1,0%	3	0,6%	4%
Le Parc Belmont	4	1,0%	6	1,5%	35,3%	11	2,8%	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	11 (prenom)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	3	0,8%	5%	

Nombre de syllabes mélismes et syllabes sur-numériques	e en fin de mot en cours de vers, suivi d'une consonne (disjonctif)			e non élidable (mot monosyllabique)			e non élidable (en cours de mot)			% de syllabes contenant un e muet en fin de mot	% éliions (mono-syllabes et en cours de mot)				
	élide (lié)	articulé % (a)	% (a)	élide % (a)	articulé % (a)	% (a)	élide % (a)	articulé % (a)	% (a)						
Oxygène	16	4,2%	28,6%	10	2,7%	17,4%	2	0,5%	1	0,3%	3	0,8%	1%	8%	16
J'ai rencontré l'homme de ma vie	1	0,5%	26,6%	5	2,2%	27,1%	6	4,1%	0	0,0%	0	0,0%	3%	4%	17
L'affiche rouge	13	3,1%	86,7%	2	0,5%	13,3%	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	4	1,0%	0	0,0%	0%	7%	0
C'est extra	11	3,5%	50,0%	12	3,8%	50,0%	4	0,8%	2	0,6%	aucun	aucun	1%	11%	0
La Mémoire et la mer	9	1,4%	100,0%	0	0,0%	0,0%	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0%	8%	0
Le Poissonneur des Lilas	5	0,8%	13,3%	13	2,0%	65,7%	21	3,2%	43	6,5%	11	1,7%	11%	3%	0
69 année érotique	7	3,9%	33,3%	6	3,3%	66,7%	3	1,7%	0	0,0%	3	1,7%	1%	9%	0
Je suis venu te dire que je m'en vais	4	1,3%	33,3%	16	5,1%	66,7%	46	14,7%	8	2,6%	0	0,0%	3%	9%	0
Si tu l'imagines	1	0,4%	100,0%	0	0,0%	0,0%	N.S. (tous)	N.S. (tous)	1	0,4%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	7%	0
Je hais les dimanches	8	2,0%	48,0%	13	3,2%	52,0%	4	1,0%	29	7,3%	2	0,5%	7%	8%	0
Désabilitez-moi	1	0,4%	100,0%	0	0,0%	0,0%	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	2	0,8%	0%	15%	24
D'aventure en aventure	9	2,3%	50,0%	1	0,3%	9,1%	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S.	N.S.	0%	5%	0
Je suis malade	7	1,7%	52,6%	9	2,2%	47,4%	3	0,7%	3	0,7%	7	1,7%	1%	6%	1
Mon ami, mon maître	13	3,9%	66,7%	3	0,9%	35,3%	N.S.	N.S.	4	1,2%	2	0,6%	0	3%	0
J'ai dix ans	9	2,8%	28,6%	5	1,6%	21,4%	N.S.	N.S.	11	3,5%	1	0,3%	1%	5%	0
Poulailler's song	2	0,7%	23,1%	10	3,7%	76,8%	N.S.	N.S.	8	3,0%	N.S.	N.S.	1	0,4%	0
Foule sentimentale	9	3,1%	14,3%	12	4,1%	65,7%	N.S.	N.S.	1	0,3%	N.S.	N.S.	0%	8%	0

Figure 57 : Tableau de comptage des e muets et des mélismes dans les trente-trois chansons du corpus de partition. (N.S. = non significatif)

Le graphique suivant, réalisé à partir des données du tableau, opère un classement des chansons en fonction de la proportion d'*e* caducs articulés en fin de mot devant consonnes, par rapport à leur nombre total :

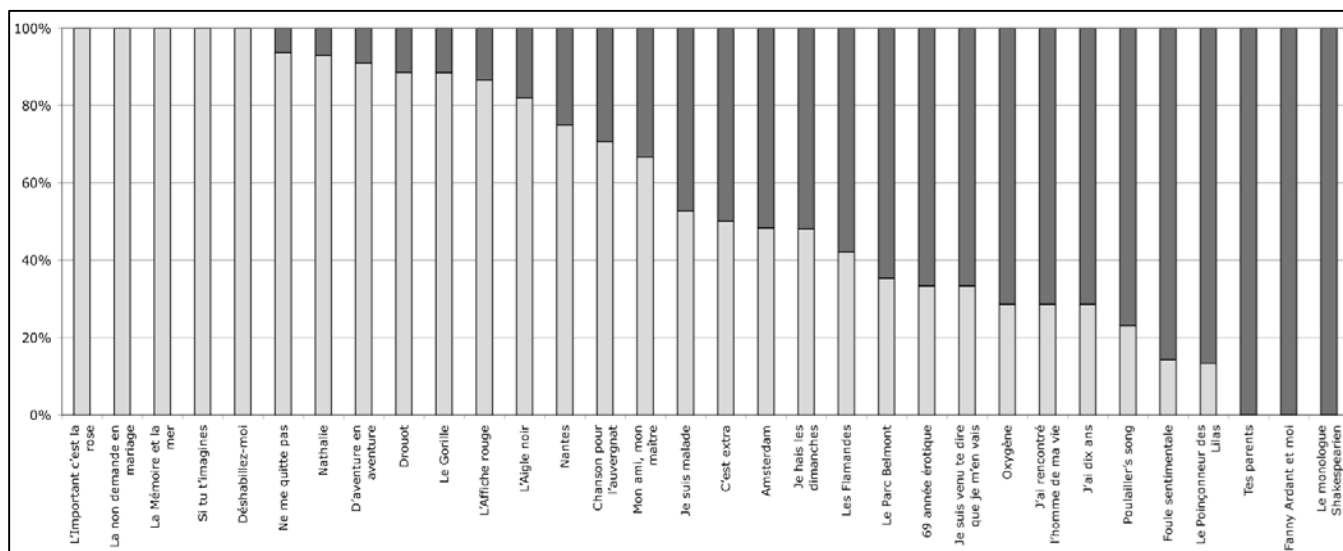


Figure 58 : Proportion d'articulation et d'éliision des *e* caducs non élidables en fin de mots suivis d'un consonne disjonctive, reportée sur 100. Classement des trente-trois chansons du corpus en fonction de la proportion d'apocopes (par ordre croissant). Gris clair : *e* caducs articulés ; gris foncé : *e* caducs apocopés.

Les pourcentages et les répartitions sont assez significatifs d'un style interprétatif, ce qui tendrait à établir un lien direct entre les caractéristiques de la composition syllabique et la tonalité plus poétique ou plus proche du prosaïsme parlé qui caractérise l'interprète. Il faut cependant tenir compte du fait que le résultat est moins pertinent pour certaines chansons, dans lesquelles le nombre total de *e* caducs en fin de mots devant une consonne disjonctive est très limité. En effet, il semble que, dans certaines chansons, l'auteur tente consciemment ou inconsciemment de limiter le nombre de *e* caducs en fin de mots devant une consonne disjonctive : par exemple, *Déshabillez-moi* ne présente qu'un seul cas de ce type : il est donc difficile d'en tirer des conclusions, alors que *Drouot* en compte trente-cinq. Le graphique suivant, représentant les mêmes données mais sans les traiter sous forme de pourcentage, permet donc, croisé avec le premier graphique, de mettre en évidence les cas les plus pertinents :

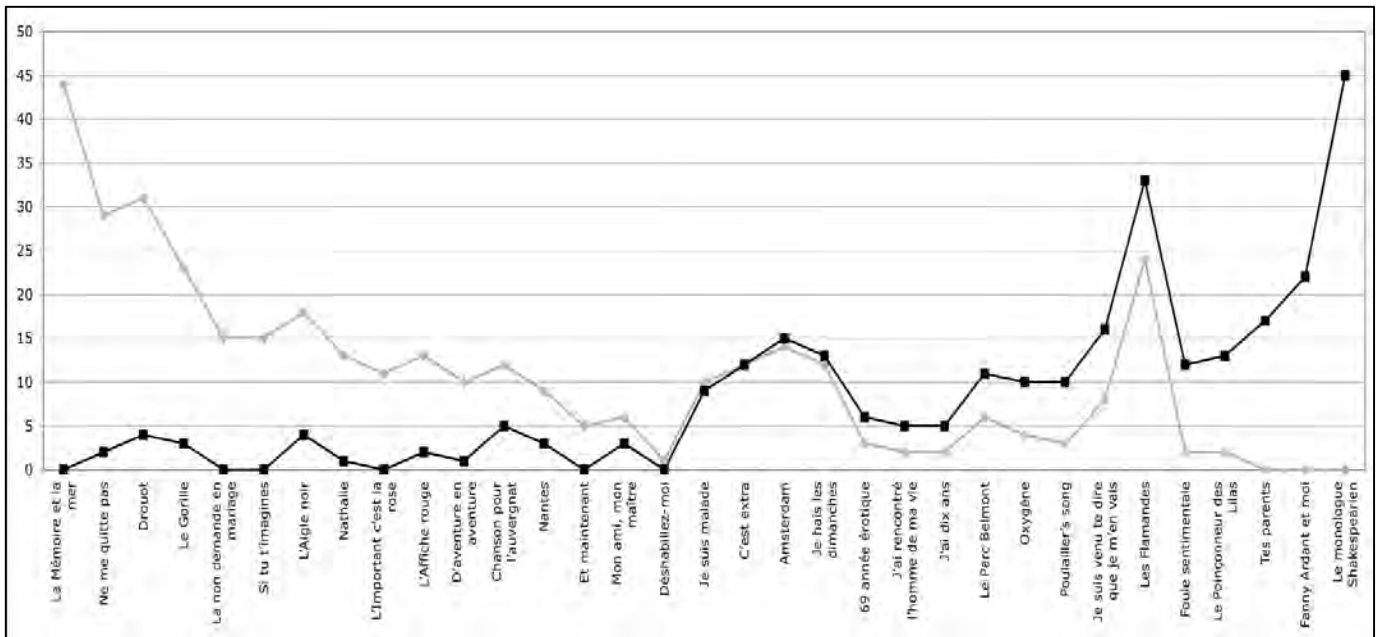


Figure 59 : Nombre de *e* caducs non élidables en fin de mots suivis d'un consonne disjonctive, articulés ou apocopés. Classement des trente-trois chansons du corpus en fonction de la proportion d'apocopes (par ordre croissant). Gris clair : *e* caducs articulés ; gris foncé : *e* caducs apocopés.

Nous observons ainsi deux extrêmes : *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré, qui présente, dans l'œuvre abstraite, selon la partition, quarante-quatre *e* muets articulés et aucune apocope, alors que *Le Monologue shakespearien*, à l'autre extrémité, présente quarante-cinq *e* muets apocopés et aucun articulés. Les autres chansons se positionnent entre ces deux extrêmes. Nous observons globalement un regroupement assez net des chansons d'un même chanteur d'un côté ou de l'autre du graphique, même s'il existe des distinctions entre chansons, révélant la capacité d'un artiste à diversifier ou non son style de chanson : par exemple, chez Léo Ferré, *La Mémoire et la Mer* incarne la chanson obéissant à une écriture poétique classique rigoureuse, alors que *C'est extra* présente plus de liberté quant à l'écriture poétique, incluant une proportion importante d'apocopes (cinquante pour cent des *e* caducs en fin de mot suivis d'une consonne sont élidés). Léo Ferré présente une capacité évidente à varier ses styles de chansons et à adopter différents styles d'écriture. Chez Vincent Delerm, au contraire, on a une uniformité de style : ses trois chansons sont rassemblées à la fin du graphique, et présentent chacune la totalité des *e* en fin de mot avant une consonne apocopée.

Observons maintenant une autre donnée figurant sur le tableau : celle des élisions des *e* non élidables, dans les mots monosyllabiques ou dans le corps des mots. Le graphique suivant présente une synthèse de ces données :

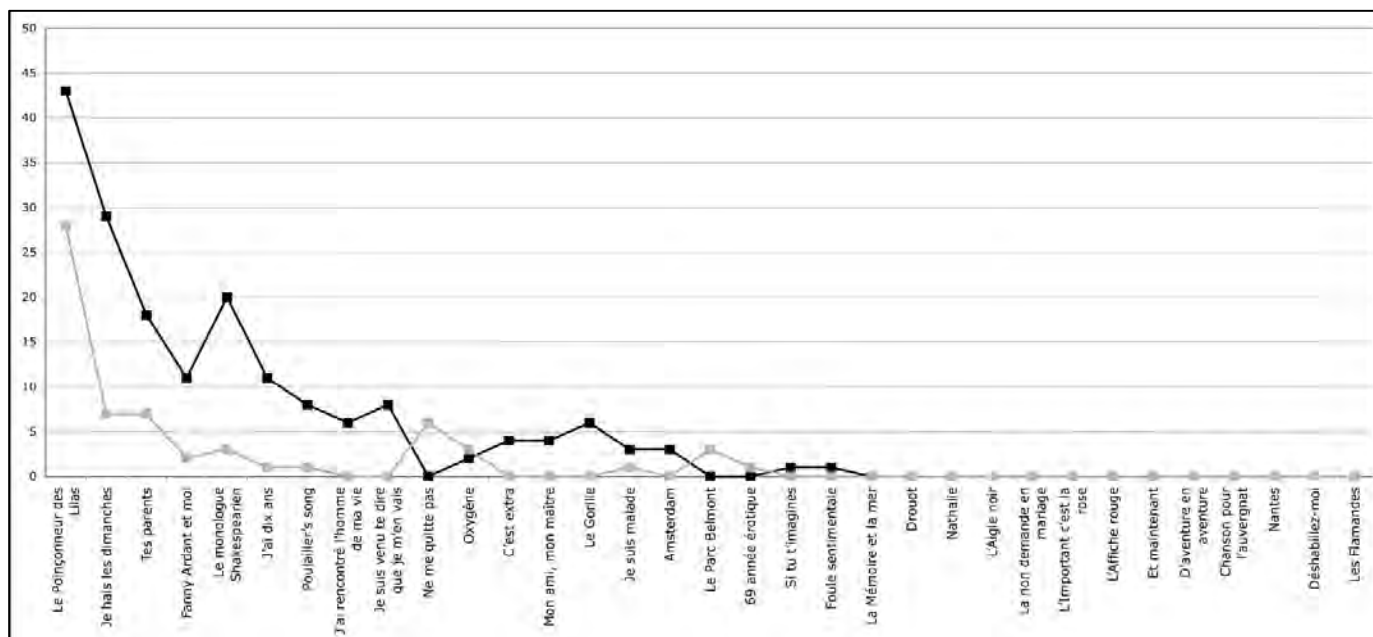


Figure 60 : En noir : nombre d'élisions de *e* caducs non élidables dans les mots monosyllabiques. En gris : nombre d'élisions de *e* caducs non élidables dans le corps des mots. Classement des trente-trois chansons du corpus en fonction du nombre d'élisions présentes sur la partition (par ordre croissant)

Globalement, ces données recouperont celles de l'élision des *e* caducs en fin de mot suivis d'une consonne, en présentant une disproportion encore plus accentuée. Nous retrouvons, parmi les chansons comportant de nombreuses élisions, celles de Vincent Delerm, Serge Gainsbourg, Alain Souchon et Diane Dufresne. Les chanteurs dont les chansons présentaient une proportion importante de *e* muets articulés suivis d'une consonne, présentent ici une absence totale d'élisions de *e* non élidables dans les mots monosyllabiques ou dans le corps des mots : chansons de Léo Ferré, Barbara, Georges Brassens, Jacques Brel, Gilbert Bécaud. L'élision de ces *e* non élidables est un indice significatif du rejet des règles de la prosodie poétique traditionnelle : si l'élision des *e* muets avant consonne est déjà une entorse aux règles de la poésie classique, elle peut toutefois être admise dans une petite proportion. L'élision des *e* non élidables dans les mots monosyllabiques ou dans le corps des mots relève, quant à elle, des usages de la langue orale familière et traduit une volonté plus radicale de se positionner dans l'oralité quotidienne, au mépris des règles de la poésie savante.

4.1.3.3.2.1 *Inspiration de la métrique traditionnelle : de l'œuvre abstraite à la réalisation sonore*

Après ces données d'ordre général qui distinguent au sein du corpus des tendances directrices, nous observons plus précisément les conséquences dans l'interprétation des différents éléments relevés. Les chanteurs qui respectent plus volontiers les règles de la poésie classique illustrent la tradition la plus littéraire de notre corpus de partitions. Leurs chansons sont aussi généralement les plus longues, comme on peut l'observer dans la colonne indiquant le nombre total de syllabes des chansons (Figure 57) : il y a donc une corrélation entre ces différents paramètres, les chansons de nature poétique ayant un texte plus développé.

Au-delà de la partition abstraite, il peut exister un renforcement interprétatif des élisions ou des prononciations syllabiques : elles jouent alors un rôle fondamental dans la définition du style vocal de l'artiste, car leur usage et la façon dont elles sont réalisées sont spécifiques

pour chaque chanteur. Ces effets peuvent soit aller à l'encontre de ce qui est écrit sur la partition, soit se glisser dans la zone de liberté offerte par l'imprécision de la partition abstraite : celle-ci présente un niveau de prédication limité à l'entité de la note (donc de la syllabe), et ne donne aucune indication concernant le traitement des phonèmes qu'elle contient et leur importance respective, ce qui laisse couramment au chanteur le choix entre diérèse et synérèse, en fonction des visées esthétiques et de ses propres normes interprétatives. Chaque chanteur a une approche différente du texte chanté et son comportement, face aux contingences phonétiques imposées par le texte, permet d'établir, par une étude comparative, des distinctions et des regroupements autour de certaines similitudes dans les pratiques.

L'exemple de *Nantes* de Barbara met bien en évidence l'extrême complexité de la question et la divergence qui peut régner entre ce qui semble déduit du texte, ce qui est imposé par la partition, et ce qui est réellement exécuté dans l'interprétation vocale. Le tableau suivant présente les caractéristiques apparentes dans la composition phonétique et syllabique du texte, sur la partition, que nous confronterons ensuite à l'interprétation chantée :

Caractéristiques liées à la composition structurelle syllabique du texte poétique de <i>Nantes</i> de Barbara	
Syllabes muettes prononcées (suivies d'une consonne)	do-nne -moi (v.2), co-mme -lui (v.5), je- fa-sse -le (v.12), l'heu-re -de (v.17), ce-tte -cham (v.28), u-ne -che-mi-née (v.29), ho-mmes -se (v.30), é- tran-ges -com (v.34), lon-ge -la (v.49).
Syllabes muettes non prononcées (suivies d'une consonne)	Nant(e)s -m'è-tait (v.9), Ma- dam '-soy-ez (v.13), fait(e)s -vi-t'il (v.15).

Tableau 18 : Relevé de caractéristiques remarquables liées à la composition phonétique et syllabique du texte de la chanson *Nantes* de Barbara et ayant un impact sur l'interprétation. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets (les consonnes doubles sont regroupées dans la syllabe où elles sont effectivement articulées). Les nombres entre parenthèses précisent le vers dont est issu l'exemple, et renvoient à la structure textuelle telle qu'elle est présentée dans la partition.

Notre attention se porte d'abord sur le problème de l'élision des *e* caducs. Selon Jean Mazaleyra, dans la poésie, cette question est, nous l'avons vu, de toute première importance par sa fréquence. Le texte de *Nantes* possède donc une proportion d'*e* muets relativement faible par rapport à la norme : sur l'ensemble de la chanson, il n'y a que treize occurrences de *e* caducs suivis d'une consonne, pouvant donner lieu à plusieurs choix de syllabisation – nous ne tenons bien sûr pas compte des *e* en fin de mots suivis d'une voyelle, pour lesquels la pratique naturelle de la liaison lève *a priori* toute ambiguïté (comme dans « just'un an », v. 6, ou « la vill'avait », v. 7). Ces *e* caducs sont pour l'essentiel prononcés (dans neuf cas sur treize), obéissant aux règles de la poésie classique. Cette prononciation, qui ajoute une syllabe, se démarque des usages de la langue parlée, qui tend à éluder systématiquement les *e* muets. Elle donne à la diction un caractère recherché, soulignant la nature poétique du texte. Elle a également pour conséquence, en délayant le contenu textuel par l'ajout d'une syllabe non indispensable à la compréhension, de réduire la densité sémantique. Enfin, elle permet un adoucissement des sonorités, en évitant le choc des deux consonnes successives, et privilégie le raffinement du son. Ces neuf cas restent ponctuels, proportionnellement à la longueur du texte : une présence trop marquée de ces *e* non élidés entraînerait un alourdissement sonore et un appauvrissement sémantique.

Cependant, dans trois cas, l'*e* n'est pas prononcé, selon les prescriptions de l'œuvre abstraite, ce qui a pour premier effet de rendre la diction plus naturelle, plus proche de la parole : rien d'étonnant donc à ce que deux de ces cas se trouvent dans la strophe constituée de paroles rapportées en style direct (lecture du message : « **Madam(e) soyez** au rendez-vous / Vingt-cinq rue de la Grange-aux-Loups / **Fait(e)s** vit(e) il y a peu d'espoir »). Cet effet rend la scène plus réaliste et, malgré un nombre de syllabes régulier, la structure poétique s'efface derrière l'aspect quotidien de la diction. La deuxième conséquence est un durcissement des sonorités, par la confrontation des deux consonnes successives, qui créent une tension.

Les paroles obéissent donc de manière globale aux règles de la versification classique, mais la mise en musique joue aussi un rôle dans la prescription abstraite de la prononciation ou de l'amuissement des syllabes muettes. Dans la mise en musique de *Nantes*, il n'existe aucun mélisme, ni aucune syllabe ajoutée ou retranchée en cours de vers, qui viendrait déstructurer l'écriture poétique. Les seules transformations induites par la composition mélodico-rythmique concernent l'ajout de syllabes muettes en fin de vers, à la rime. Le traitement musical de *Nantes* met donc l'accent sur la perception de la structure poétique savante du texte et sur sa régularité métrique.

L'interprétation vocale constitue le dernier niveau ontologique de l'œuvre pouvant interférer dans le décompte des syllabes, en ajoutant une ultime strate de syllabisation, susceptible de se conformer à celle suggérée par le texte poétique et sa mise en musique, ou de la bouleverser. Chez Barbara, les libertés prises par rapport à la partition dans l'articulation des syllabes sont nombreuses. Nous les présentons, pour *Nantes*, dans le tableau suivant :

Caractéristiques liées à la structure syllabique dans l'interprétation chantée de <i>Nantes</i> de Barbara	
Syllabes muettes prononcées, qui ne figurent pas sur la partition (suivies d'une consonne)	Ju-ste (v.6), vi-ll(e) (v.7), Ma-da-me (mais très discret) (v.13), fai-tes-vi-te-il-y'a-peu-d'es-poir (au lieu de faites-vi-t'il-y-a-peu-d'es-poir) (v.15), cham-bre (v.28), froi-de (v.31), tran-qui-ll(e) (v.51).
Autres syllabes muettes prononcées (qui ne figurent pas sur la partition)	P(e)-leut (v.1), ci-e-(le) (le « le » est très marqué au vers 56) (v.3, v.56), coeu-(r) (v.4), vin-t(e)-cinq (v.14, v.25, v.38), d'es-pou-ar (v.15), vo-ar (v.16), sou-vi-ens (v.26, v.55), mé-mo-ire (v.27), cou-lo-a-re (v.28), l'his-to-ire (v.41), i-l(e)-vou-lai-t'a-avant (v.45), a-di-eux (v.48), co-eur (appoggiature) (v.57) À la rime : me-ssa-(ge) (v.11), vo-ya-(ge) (v.12), voi-re (v.16), soi-r(e) (v.42), vo-ya-ge (v.43), mou-ri-r(e) (v.45), sou-ri-r(e) (très discret) (v.46), mê-me (v.47), je-t'ai-me (v.48), me-r(e) (v.49), re-po-se (v.51), ro-se (v.52)
Syllabes muettes non prononcées (qui figurent sur la partition)	Aucune

Tableau 19 : Relevé de caractéristiques remarquables liées à la composition phonétique et syllabique dans l'interprétation chantée de *Nantes* de Barbara. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets. Les nombres entre parenthèses précisent le vers dont est issu l'exemple, et renvoient à la structure textuelle de la partition. Référence de l'enregistrement : version de 1964.

Si Barbara ne retranche jamais d'*e* caducs écrits sur la partition, elle a, au contraire, une forte tendance à en ajouter qui ne relèvent ni de la structure poétique du texte ni de sa mise en musique, mais du seul domaine interprétatif. La première ligne du tableau recense, dans une interprétation de *Nantes* enregistrée en 1964, huit *e* muets prononcés supplémentaires,

s'ajoutant à ceux déjà observés dans l'œuvre abstraite. Ils sont soit fortement articulés, soit d'une présence plus discrète. Ces syllabes muettes ont une existence phonétique : nous les distinguons à l'oreille et les observons sur les sonagrammes. Elles ajoutent ainsi une syllabe au vers, une note à la musique.

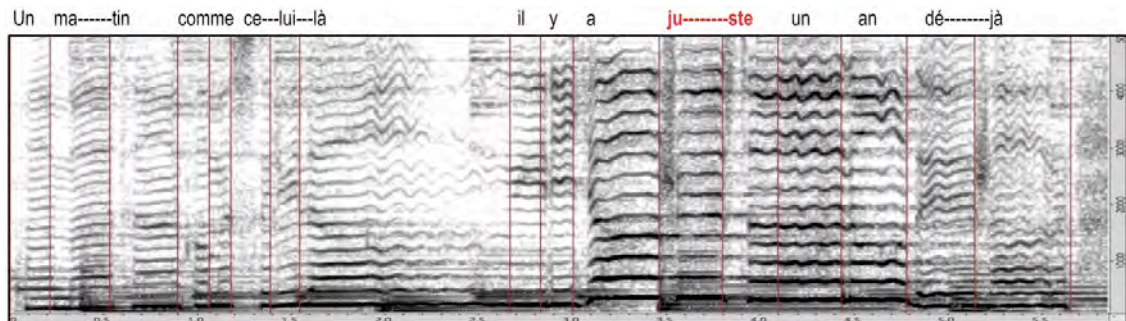


Figure 61 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de la chanson *Nantes*, interprétée par Barbara en 1964. Mise en évidence de la segmentation en syllabes de l'articulation chantée du cinquième vers. [CD 054]

Sur le sonagramme précédent, nous observons, par exemple, sur le cinquième vers, l'ajout d'une syllabe, par la suppression de la liaison entre « juste » et « un ». L'exemple suivant présente le sonagramme du quinzième vers, pour lequel écriture abstraite et interprétation diffèrent sur plusieurs points :

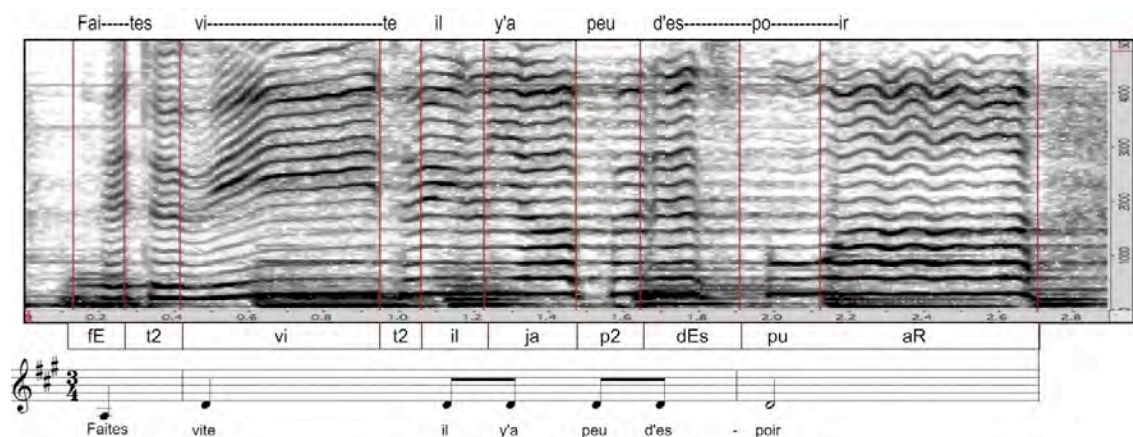


Figure 62 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de la chanson *Nantes*, interprétée par Barbara en 1964. Mise en évidence de la segmentation en syllabes de l'articulation chantée du quinzième vers. Superposition de la partition musicale. [CD 055]

Si le texte poétique comporte une part d'ambiguïté, avec plusieurs possibilités de prosodier le vers « Faites vite il y a peu d'espoir », l'écriture musicale de la partition impose la syllabisation suivante : « Faites-vite-il-y'a-peu-d'es-poir » (sept syllabes). Celle-ci est toutefois transformée par l'interprétation pour aboutir à la succession suivante : « Fai-tes-vi-te-il-y'a-peu-d'es-po-ar ». Ainsi, nous notons que l'octosyllabe de départ compte, dans l'interprétation chantée, non huit mais dix syllabes. L'élosion du *e* muet à la fin de « faites », préconisée par la partition, n'est pas respectée : l'ajout de la syllabe muette adoucit les sonorités en évitant la succession inharmonieuse des deux consonnes [t] et [v] et en rétablissant l'alternance traditionnelle consonne-voyelle. Plus remarquable encore est le découpage des mots « vite il » en trois syllabes, avec l'articulation de la syllabe muette finale de « vite », bien que l'usage, même dans la poésie savante, soit d'effectuer l'élosion. L'expression « il y a » est par contre bien entendue comme contractée en « il y'a ». Nous remarquons aussi l'usage de la diérèse sur

« espoir », avec la nette succession de deux voyelles distinctes dans le son « oi », articulé en diphthongue, « es-po-ar ».

Sur le vingt-huitième vers, on constate également de notables divergences entre partition et interprétation, dans la syllabisation du texte :

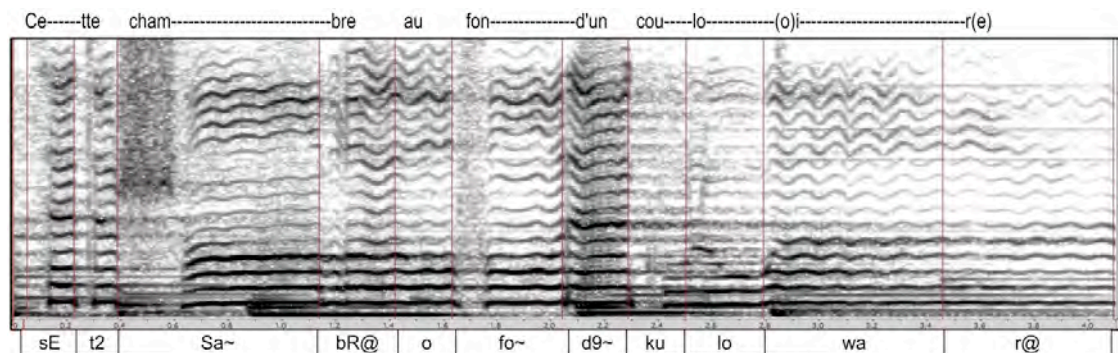


Figure 63 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de la chanson *Nantes*, interprétée par Barbara en 1964. Mise en évidence de la segmentation en syllabes de l'articulation chantée du vers 28. [CD 056]

Comme le quinzième vers, celui-ci offre la possibilité de découper de différentes manières ses huit syllabes. La partition musicale impose le découpage suivant : « Ce-tte-cham-br'au-fon-d'un-cou-loir ». Le vers est transformé de la manière suivante dans l'interprétation, en une succession de onze syllabes, par l'usage des mêmes procédés que dans le quinzième vers : « cet-te-cham-bre-au-fond-d'un-cou-lo-a-re ».

De larges divergences entre la syllabisation notée dans l'œuvre abstraite et celle effectivement réalisée dans l'interprétation, modifient profondément le décompte des syllabes réellement articulées. Mais ces transformations opèrent-elles une réelle déstructuration de l'œuvre et de son écriture abstraite ? Jean Mazaleytrat évoque

« la surprise des phonéticiens du début de ce siècle découvrant, dans les enregistrements phonographiques de l'illustre Sarah Bernhardt, des vers de neuf à quatorze syllabes *réelles* là où l'illusion scénique et la perception fondée sur la mémoire et la coutume donnaient l'impression à l'oreille d'impeccables alexandrins⁴⁷⁹ ».

Selon Jean Mazaleytrat, nous devons donc distinguer les syllabes réelles, ayant une existence phonétique, et les syllabes rythmiquement entendues, possédant une fonction métrique et poétique :

« Il paraît assez vain, au demeurant, dans l'ordre proprement métrique, de se demander quel type d'existence réelle a [une] voyelle variable et amovible. La chose importe en matière phonétique. Elle importe moins en matière poétique, dont on sait qu'elle est faite d'illusions consenties autant que de réalités [...]. Et la rigueur de l'analyse expérimentale, appliquée au sentiment des valeurs syllabiques ou des mutités, montre combien est grande la différence entre la réalité objective des phonèmes et la perception subjective qu'on peut en avoir [...]. Il s'agit non de savoir si cet *e* existe ou n'existe pas, mais seulement si et dans quelles conditions il compte dans l'ordonnance rythmique de l'énoncé telle qu'on la perçoit, la subit ou la recrée⁴⁸⁰ ».

Chez Barbara, les procédés mis en évidence s'inscrivent dans une démarche de surarticulation liée à une recherche de raffinement musical du son par l'exploitation de chaque sonorité et par la précision d'élocution de chaque phonème qui, associées au ralentissement du débit propre à la diction poétique, créent une distance avec les usages du

⁴⁷⁹ MAZALEYTRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 37.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

parlé quotidien et rapprochent l'énonciation d'une expression savante. Les nombreuses modifications opérées dans le décompte des syllabes réelles restent paradoxalement inscrites dans le jeu rythmique du vers, sans le déstructurer : l'interprétation de Barbara nous semble au contraire respectueuse de la structure poétique, toujours clairement ressentie à l'écoute, une structure généralement régulière et classique.

L'observation des mêmes phénomènes dans les deux autres chansons de Barbara, *L'Aigle noir* et *Drouot*, vient confirmer ces conclusions. La partition de *L'Aigle noir* présente dix-huit *e* caducs articulés en fin de mot devant une consonne, pour seulement quatre apocopes (vers 25 : « Des étoil(es), des étoiles » et vers 4, 41 et 46 : « Et venant de null(e) part »). Pour le vingt-cinquième vers, il s'agit d'une irrégularité créée par la répétition d'un même hémistiche en rupture par rapport au reste du texte poétique (vers irrégulier). Il est alors, comme souvent dans ces cas, difficile de trancher sur le découpage même du vers (s'agit-il de la répétition d'un même vers de trois syllabes ou d'un vers de six syllabes ?). Dans l'interprétation, une césure marquée par un silence maintient cette ambiguïté tout en évitant la friction des consonnes provoquée par l'apocope. Pour le second cas, aux quatrième, quarante-et-unième et quarante-sixième vers, l'interprétation vocale corrige l'irrégularité en articulant les *e* apocopés, dans la partition, de « nulle part », ce qui ajoute une syllabe au vers, qui passe donc de six à sept syllabes réelles. Cependant, cet ajout ne déstructure pas la chanson, car la note supplémentaire est intercalée dans le même carcan rythmique, sa durée étant retranchée à celle de la note précédente, sans allonger la durée totale d'émission du vers. La syllabe muette se trouve ainsi sur une partie faible de temps.

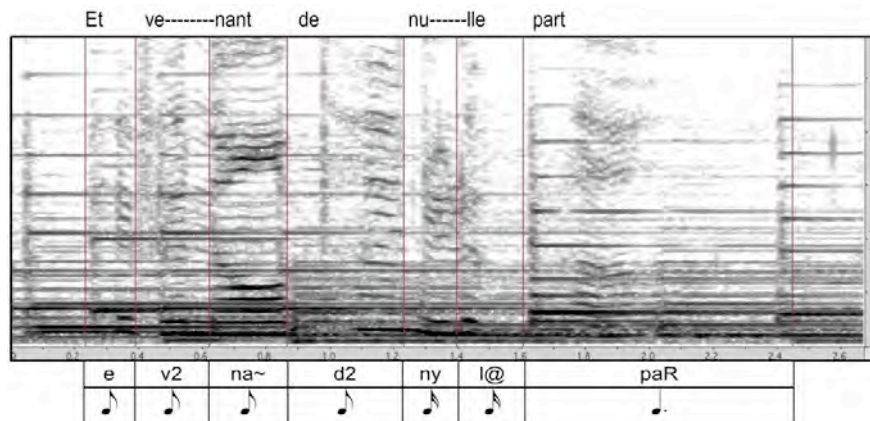


Figure 64 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de *L'Aigle noir*. « Et venant de nulle part ». Mise en évidence de l'articulation du *e* caduc à la fin de « nulle ». [CD 057]

Drouot présente les mêmes caractéristiques, avec l'articulation de certaines syllabes normalement élidées. C'est le cas au trentième vers (« Du fond de sa mémoire, un visage oublié »), dans lequel nous distinguons distinctement à l'écoute l'*e* muet à la fin de « mémoire ». L'articulation de ce *e* caduc peut être expliquée par un effet d'imitation des deux autres occurrences de l'hémistiche « du fond de sa mémoire », en deuxième partie des vingt-neuvième et trente-et-unième vers, avec une rime dont le *e* muet final est articulé en syllabe surnuméraire.

Dans *L'Aigle noir* comme dans *Nantes*, l'interprétation ajoute des *e* muets virtuels, articulés pour adoucir les sonorités et éviter les successions brutales de deux consonnes consécutives : ainsi, au onzième vers, « Il avait les yeux couleur rubis », nous distinguons un *e* à la fin de « couleur », marquant clairement la démarcation entre les deux [R] successifs :

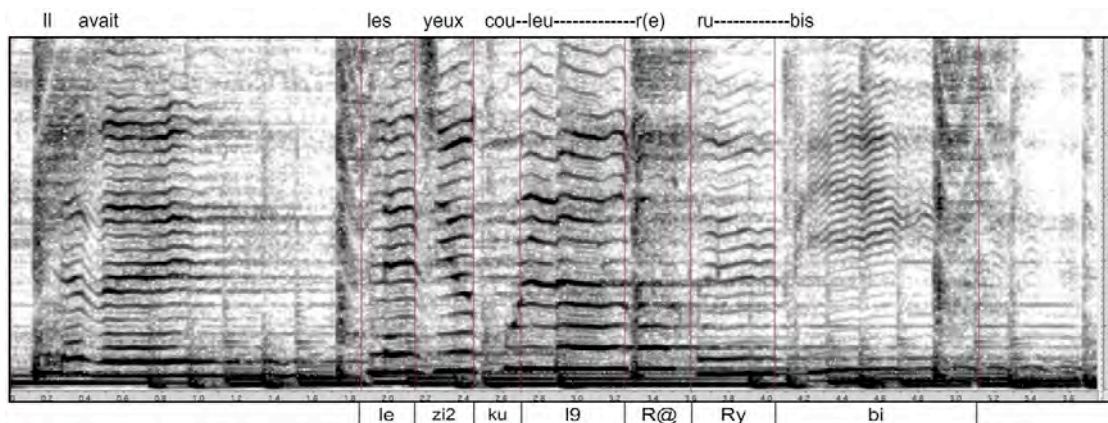


Figure 65 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de *L'Aigle noir*. « Il avait les yeux couleur rubis ». Mise en évidence de l'articulation d'un *e* virtuel à la fin de « couleur ». [CD 058]

Le même phénomène se retrouve à la fin de « alors » sur le dix-huitième vers (« C'est alors(e) que je l'ai reconnu », ainsi qu'au premier vers, à la fin de « jour » (« Un beau jour(e) ou peut-être une nuit »), rompant la liaison.

Les trois chansons de Léo Ferré de notre corpus de partition, si elles relèvent toutes d'une écriture poétique respectant globalement les règles de la prosodie classique, présentent cependant quelques spécificités : il faut, en effet, distinguer *L'Affiche rouge* et *La Mémoire et la Mer*, mises en musique de poèmes, de *C'est extra*, chanson relevant plus de la variété. *L'Affiche rouge* est la mise en musique d'un poème de Louis Aragon, tandis que *La Mémoire et la Mer* est un poème écrit par Léo Ferré lui-même, qui le mit ultérieurement en musique. La pratique de la mise en musique de poème produit généralement des chansons clairement structurées et obéissant aux règles de la poésie classique, ce que confirment nos deux exemples. Dans *La Mémoire et la Mer*, long poème de 640 syllabes, cent pour cent des quarante-quatre *e* caducs devant une consonne disjonctive sont comptabilisés dans la partition. Cette pratique reflète une volonté de mise en avant des sonorités du texte, de la musicalité inhérente au poème, aux dépens de la narrativité et de la densité sémantique. Dans *L'Affiche rouge* aussi, l'intégralité des *e* caducs devant consonne sont comptabilisés dans la partition (treize au total), associés à une versification régulière en alexandrins, respectant le poème.

Mais, dans l'interprétation de ces deux chansons, Léo Ferré tend à utiliser de multiples élisions, alors que Barbara avait tendance à diluer les sonorités du texte en ajoutant des syllabes supplémentaires.

Traitement des <i>e</i> caducs en cours de vers, sur la partition et dans l'interprétation de <i>L'Affiche rouge</i> (Léo Ferré)	
Syllabes muettes prononcées suivies d'une consonne, sur la partition musicale.	Gloi-re (v.1), l'or-gue (v.2), pa-sse (v.3), hir-su-tes (v.7), l'a-ffi-che (v.8), ta-che (v.8), par-ce (v.9), l'heu-re (v.13), mor-es (v.15), u-ni-for-me (v.16), é-clai-re (v.26), jus-ti-ce (v.28), frè-res (v.33).
Syllabes muettes prononcées suivies d'une consonne, dans l'interprétation vocale.	1961 : Pa-sse (v.3), l'a-ffi-che (v.8), ta-che (v.8), par-ce (v.9), l'heu-re (v.13), mor-es (v.15), é-clai-re (v.26), jus-ti-ce (v.28), frè-res (v.33). 1988 : Pa-sse (v.3), ta-che (v.8), par-ce (v.9), u-ni-for-me (v.16), jus-ti-ce (v.28).

Syllabes muettes apocopées suivies d'une consonne, dans l'interprétation vocale	1961 : Gloire (v.1), l'orgue (v.2), hir-sutes (v.7). 1988 : Gloire (v.1), l'orgue (v.2), hir-sutes (v.7), l'a-ffiche (v.8), é-claire (v.26), frères (v.33).
--	--

Tableau 20 : Relevé des *e* caducs en fin de mot avant consonne dans la partition et dans deux interprétations enregistrées de *L'Affiche rouge* de Léo Ferré, selon qu'ils sont articulés ou apocopés. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets. Les nombres entre parenthèses précisent le vers dont est issu l'exemple, et renvoient à la structure textuelle de la partition. Référence des enregistrements : version de 1961 (en studio) et de 1988 (en concert).

Le tableau ci-dessus présente un relevé des *e* muets articulés ou élidés, d'abord tels qu'ils apparaissent dans la partition abstraite, ensuite tels qu'ils sont effectivement réalisés dans deux interprétations chantées de Léo Ferré. Dans l'interprétation en studio de 1961, trois *e* muets articulés sur la partition sont apocopés ou très faiblement perceptibles dans l'enregistrement, laissant une ambiguïté. L'effet est plus net encore dans la version de concert de 1988, avec un plus grand nombre d'apocopes, perceptibles sans ambiguïté à l'écoute. Les nombreuses syllabes muettes en fin de vers à rime consonantique, qui, selon la partition, devraient être articulées, sont également élidées (alors qu'elles sont articulées dans la version de 1961). L'extrait de sonagramme suivant montre les deux premiers vers de l'enregistrement de 1988 et les deux apocopes (« gloire' » et « orgu' »), non-respectueuses de la partition :

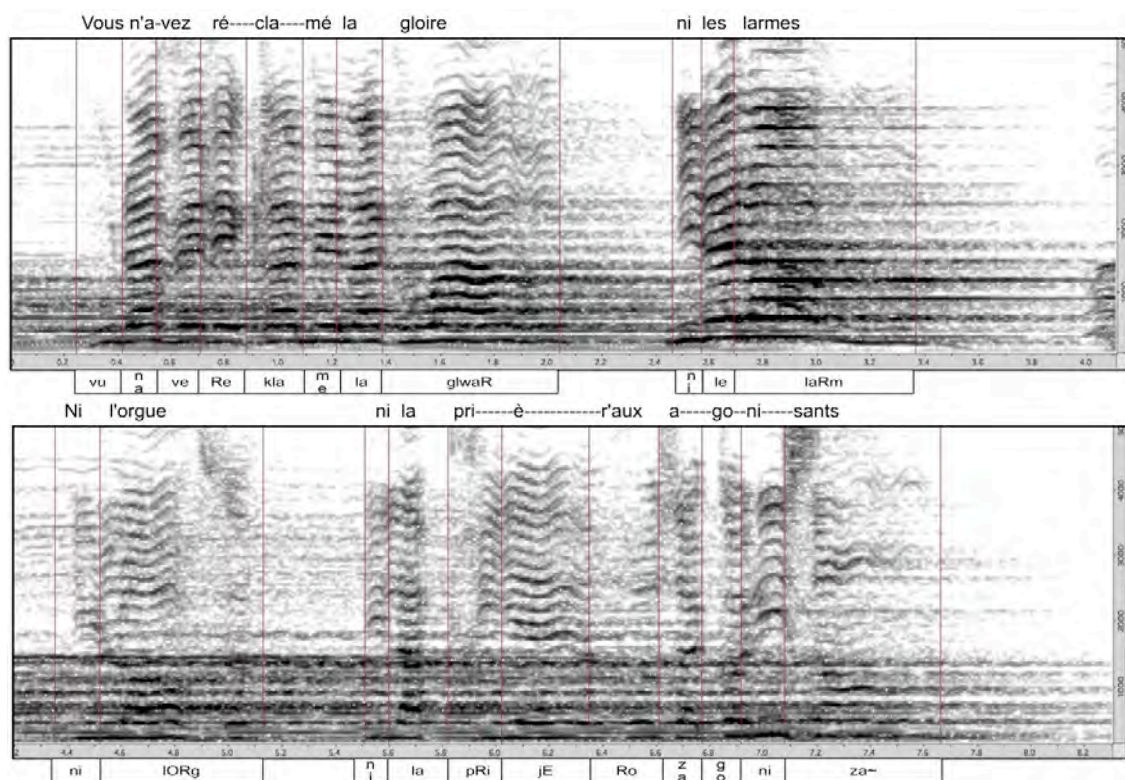


Figure 66 : Extrait du sonagramme du début de l'enregistrement en concert de 1988 de *L'Affiche rouge*, par Léo Ferré. Mise en évidence des apocopes ajoutées dans l'interprétation. [CD 059]

Ces suppressions de syllabes en cours de vers ajoutent des temps de silence qui rompent avec la régularité monotone du vers et permettent, associées à de multiples autres effets interprétatifs, de soutenir l'intérêt de l'auditeur, dans des chansons strophiques longues et mélodiquement répétitives (procédé qui se retrouve dans *La Mémoire et la Mer*). Les silences ajoutés offrent à l'interprète une marge supplémentaire de liberté, puisqu'il peut les utiliser

pour scinder le vers où il le souhaite et, par l'articulation entre regroupements de mots et silences, créer, par exemple, une focalisation sur certains mots importants ou un effet expressif relevant d'une forme de rhétorique vocale. Sans modifier la durée totale d'énonciation du vers, la répartition des syllabes et des silences peut varier d'un vers à l'autre selon les choix de l'interprète, introduisant une irrégularité dans la régularité, des variantes au sein de la répétition mélodique. Ces nombreuses apocopes ajoutées dans l'interprétation permettent, de plus, de donner un caractère naturel à la diction, la rapprochant de la langue orale et créant un effet de sincérité et d'authenticité qui renforce l'*ethos* du chanteur.

C'est extra présente des caractéristiques différentes des deux autres chansons, avec cinquante pour cent d'apocopes des *e* en fin de mot avant consonne, ceci associé à un texte plus court (316 syllabes) et à des registres de langue très diversifiés. L'élision de *e* muets dans des mots monosyllabiques relève de l'oralité, et les deux premiers vers de la chanson en sont une bonne illustration :

« Une robe de cuir comm(e) un fuseau / Qu'aurait du chien sans l'faire exprès »

Dans ces deux vers, répétés en dernière strophe, figurent deux apocopes (une, robe), et deux élisions en monosyllabes (« qu' » pour « qui » et « l' » pour « le »), associées à des tournures familières (« avoir du chien », « sans l'faire exprès »). Ces élisions, incluses dans la métrique et la mélodie, se répètent dans toute la chanson (« une fill' qui » (4 fois), « chant' la nuit », « tomb' comm' le soir », « d'la musique », « qui mont' au ciel », « cigarett' qui prie », « qui n'veut plus »). Outre le fait qu'ils rapprochent la langue du parlé quotidien, ces effets ont pour conséquence d'augmenter la proportion de consonnes par rapport aux voyelles : les consonnes introduisant le bruit, l'impureté, le charnel, renforcent l'aspect érotique de la chanson. Il ne s'agit plus d'user de procédés rhétoriques pour convaincre ou faire passer un texte difficile, mais de séduire, notamment par l'expressivité des sons associée à l'efficacité mélodique : l'interprétation est alors totalement fidèle à la partition musicale au point de vue du compte des syllabes, ce qui est relativement rare chez Léo Ferré.

Les trois chansons de Georges Brassens varient également dans le traitement des *e* caducs. *La Non demande en mariage* illustre une écriture poétique très classique, sans la moindre élision en cours de vers, ni dans la partition, ni dans l'interprétation : au contraire, il existe une emphase inhabituelle sur les monosyllabes dans la partition, qui les place souvent sur des valeurs longues, et dans l'interprétation, qui les met en relief par un renforcement articulatoire (« ce », « de », « ne », « te », « je »...) suivi parfois d'un silence vocal. L'absence d'élision, traduisant une soumission marquée à la métrique très traditionnelle, renforce la perception des archaïsmes du lexique (« ma mie », « parchemin », « maître queue » « dame de mes pensées »...), des allusions mythologiques (« Cupidon », « Vénus », « Mélusine », « pomme ») et des tournures syntaxiques (« de servante n'ai pas besoin », « de grâce »...). Contradictoirement, ce jeu historique crée une forme d'intemporalité qui favorise une réactualisation à chaque interprétation. La chanson *Le Gorille*, comme *Chanson pour l'auvergnat*, présente quelques élisions, donnant un aspect plus quotidien à la diction :

Traitement des <i>e</i> caducs en cours de vers sur la partition et dans l'interprétation du <i>Gorille</i> de Georges Brassens	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne dans la partition (interprétation identique)	Elles-n'a-vaient (v.30), l'homme-dans (v.34), en-core-me (v.47), prenne-pour (v.51).

<p><i>E</i> caducs en fin de mots devant une consonne, articulés dans la partition (interprétation identique)</p>	<p>Lar-ges (v.1), fe-me-lles (v.2), e-lle (v.26), ce-lles (v.28), mê-me (v.28), fui-rent (v.30), sui-te (v.31), fem-mes (v.35), mon-de (v.37), a-ttein-te (v.38), u-ne (v.39), viei-lle (v.39), jeu-ne (v.40), tou-tes (v.41), ju-ge (v.50), u-ne (v.51), sui-te (v.53), com-me (v.56), al-ter-na-ti-ve (v.59), qua-tre (v.60), n'im-por-te (v.69), sui-te (v.73), com-me (v.79).</p>
<p>Apocopes de mots monosyllabiques dans la partition (interprétation identique)</p>	<p>D'nom-mer (v.8), on-n'sait (v.12), que- l'le-perds (v.15), l'pa-tron (v.19), d'la-chance (v.25), l'un-d'vous (v.55).</p>

La correspondance à l'intérieur des vers est totale entre la partition et l'interprétation. Les élisions et les apocopes sur les mots monosyllabiques donnent un caractère plus oral et plus familier à la diction. Toutefois, la plupart des *e* caducs en fin de mot devant consonne respectent les règles de la métrique, soutenues par la mise en musique, créant un décalage entre une articulation poétique et une scène burlesque. Les différences entre la partition et l'interprétation s'opèrent exclusivement sur les *e* muets à la rime, auxquels nous consacrerons la partie suivante.

Chez Jacques Brel, *Ne me quitte pas*, adresse amoureuse à la structure poétique régulière, présente quatre-vingt-quatorze pour cent de *e* caducs articulés, tandis que *Amsterdam* et *Les Flamandes*, deux chansons qui peignent un tableau social, comportent un peu plus de la moitié des *e* caducs élidés, même si l'écriture reste relativement traditionnelle, sans élision de mots monosyllabiques. Dans la chanson *Amsterdam*, l'entrechoquement des consonnes engendré par les apocopes génère des sons durs, traduit une certaine brutalité, une trivialité qui transparait également dans le vocabulaire, associant paradoxalement l'aspect charnel et prosaïque à une transcendance cosmique. Cette prévalence des consonnes est un trait singulier de l'interprétation de Jacques Brel, qui est en partie soutenu par les caractéristiques de l'écriture textuelle de la chanson, comme nous le verrons ultérieurement. L'extrait de sonagramme ci-dessous nous présente un exemple de l'exploitation des consonnes renforcées par les apocopes dans l'interprétation d'*Amsterdam*, interprétation conforme à la partition :

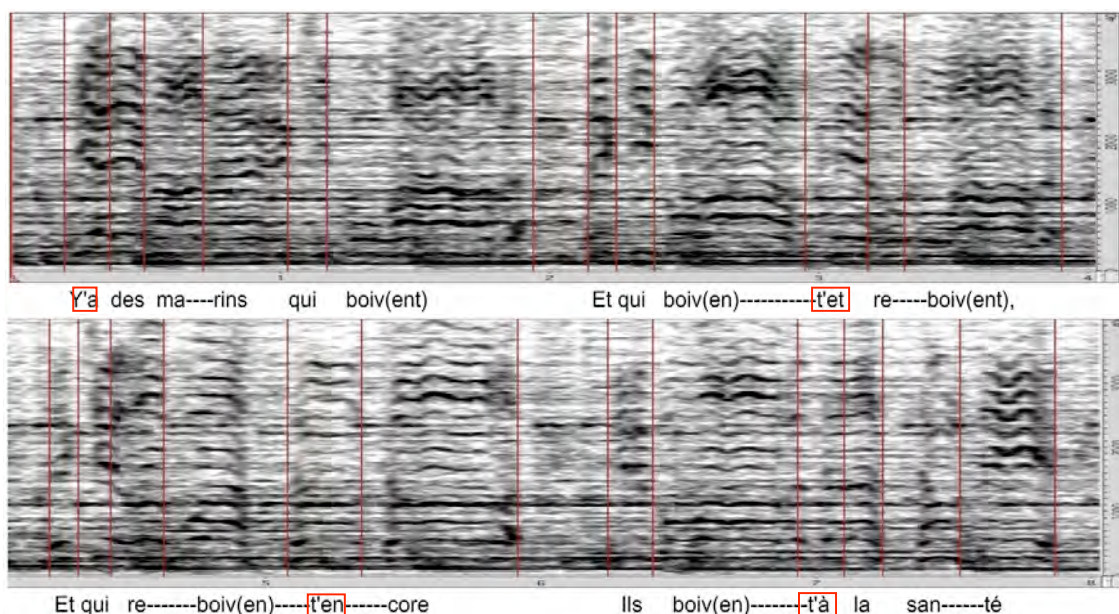


Figure 67 : Sonagramme d'un extrait d'*Amsterdam*. Mise en évidence des apocopes. [CD 060]

Les apocopes sur les *e* muets à l'intérieur des vers permettent, dans cet extrait, la succession immédiate de deux phonèmes consonantiques : le [v] de « boivent » et le [t] de la liaison, accentués par l'interprète, introduisent un martèlement en lien avec le *crescendo* dramatique de la chanson.

Dans *Les Flamandes*, les apocopes engendrent aussi des heurts de consonnes qui, dans le caractère faussement enjoué et rythmique de la chanson, caricaturent les pas trop hiératiques des danseuses. Le jeu entre apocopes et *e* caducs articulés crée une irrégularité des appuis qui renforce l'aspect sautillant évoquant la danse, aspect contredit par des éléments de cacophonie musicale et par la lourdeur de l'énonciation. Ces effets sont bien évidemment à mettre en relation avec l'écriture mélodique et rythmique de la partition (*tempo di polka*), beaucoup plus élaborée (intervalles plus larges et variété des valeurs rythmiques) que dans les deux autres chansons. Jacques Brel joue en particulier sur la reprise de mêmes mots, tantôt apocopés, tantôt non, ce qui déplace des accents.

Relevé des <i>e</i> muets présents en cours de vers dans la partition et dans l'interprétation des <i>Flamandes</i> de Jacques Brel	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation identiques)	Fla-mandes (v.19,34,49), dansent (v.5,20,35,50), elles (v.5,12, 24,27,35,50,54,57), parce (v.5,20,50), même (v.10), ar-chi-prêtre (v.41,56), une (v.57), der-nière (v.57).
<i>E</i> muets en fin de mots devant une consonne, non apocopés (partition et interprétation identiques)	Fla-man-des (v.1,3,4,16,18,31,33,46,48), dan-sent (3,18,33,48), di-man-ches (v.2,17,32,47), ar-chi-prê-tre (v.11,26), pou-ssent (v.22).
Synopes (partition et interprétation identiques)	P'tit (v.37).

Le traitement des *e* caducs par Jacques Brel est extrêmement diversifié, l'option de l'élision ou de l'articulation pouvant cohabiter sur les mêmes mots répétés dans la chanson (exemples : « flamandes », « dansent », « archiprêtre »). Il est entièrement subordonné à l'expressivité interprétative, au rythme et à la construction sonore du vers. Cette diversité se traduit, par exemple, dans la première strophe, par l'accumulation de *e* muets articulés dans quatre premiers vers, contrastant avec les nombreuses élisions du cinquième vers :

1	Les Flamandes dansent sans rien dire	9
2	Sans rien dire aux dimanches sonnants	9(1)
3	Les Flamandes dansent sans rien dire	9
4	Les Flamandes ça n'est pas causant	9
5	Si elles dansent, c'est parce qu'elles ont vingt ans	9
6	Et qu'à vingt ans il faut se fiancer	10
7	Se fiancer pour pouvoir se marier	10
8	Et se marier pour avoir des enfants	10
9	C'est ce que leur ont dit leurs parents	9
10	Le bedeau et même son Éminence	9(1)
11	L'archiprêtre qui prêche au couvent	9
12	Et c'est pour ça et c'est pour ça qu'elles dansent	10(1)
13	Les Flamandes	3
14	Les Flamandes	3
15	Les Fla les Fla les Flamandes	7

légende	
■	rime vocalique
■	rime consonantique
■	rime avec syllabe muette surnuméraire écrite
ab	apocope
ab	e caduc articulé
ab	apocope de monosyllabes
ab	synopes
ab	autres contractions textuelles
ab	synérèse
↪	succession de deux consonnes dans deux syllabes distinctes
↪	e caduc élié par une liaison

Figure 68 : Texte de la première strophe des *Flamandes* de Jacques Brel. Mise en évidence des *e* caducs, apocopes, diérèses, synérèses, hors syllabes à la rime. Les chiffres qui suivent les vers indiquent le nombre de syllabes : nombre de syllabes réelles suivi, entre parenthèses, du nombre de syllabes surnuméraires (syllabes muettes articulées à la rime) ou mélismatiques.

Dans le schéma précédent, par exemple, le mot « dansent » est articulé en deux syllabes au troisième vers, puis apocopé au cinquième vers, pour se retrouver enfin à la rime dans le douzième vers, articulé en deux syllabes avec un *e* muet final prononcé comme syllabe surnuméraire dans la partition par rapport à la métrique poétique. Le terme « fiancer », articulé avec une synérèse aux sixième et septième vers (fi-an-cer), contraste avec la diérèse de « marier » aux septième et huitième vers. L'aspect dansant est également renforcé par l'irrégularité métrique provoquée par les vers de dix syllabes, qui commencent sur une levée. Les syllabes surnuméraires à la rime, aux deuxième (mélisme), dixième et douzième vers (*e* caduc articulé), tombent sur des temps faibles, constituant un « rythme féminin ».

Pour les chansons d'écriture plus proche de la tradition poétique, la norme métrique à l'intérieur du vers n'est donc pas un carcan. Dans la partition, déjà, affleure un certain degré de liberté, intégrant la possibilité d'élosion de syllabes normalement non caduques. L'interprétation, de plus, n'est pas aussi corsetée que la perception d'ensemble pourrait le laisser supposer : conforme à l'œuvre abstraite chez Georges Brassens ou Jacques Brel, elle intègre au contraire une marge de variantes non négligeable chez Barbara, par l'ajout récurrent de syllabes, et chez Léo Ferré par l'intégration d'apocopes. La réponse interprétative n'est donc pas univoque, même si la perception d'ensemble capte une relative régularité métrique – ce qui ne signifie pas que l'absence ou l'existence de ces variantes agogiques ne joue pas un rôle signifiant dans la couleur vocale des interprètes.

4.1.3.3.2 *Inspiration de la langue orale : de l'œuvre abstraite à la réalisation sonore*

Un autre groupe de chanteurs relève du second pôle, celui qui s'inspire davantage de la langue parlée orale : Vincent Delerm, Serge Gainsbourg, Alain Souchon et Diane Dufresne. À l'exception de Serge Gainsbourg, il s'agit d'artistes plus récents, apparentés au courant de la nouvelle chanson française pour Vincent Delerm et à la variété francophone d'inspiration anglo-saxonne pour Serge Gainsbourg, Alain Souchon et Diane Dufresne, donc à la lisière de

la chanson française « à texte ». Pour les trois derniers, si les contenus textuels restent importants, les chansons sont globalement plus courtes, et accordent une large place aux développements mélodiques, avec l'emploi de *hooks* et de *gimmicks* propres à la chanson de variété.

Pour Vincent Delerm, le graphique introductif a confirmé une homogénéité de style dans les trois chansons étudiées, avec une élision totale des *e* caducs en fin de mot (dix-sept pour *Tes parents*, vingt-deux dans *Fanny Ardant et moi* et quarante cinq dans *Le Monologue shakespearien*) et une proportion importante d'apocopes de mots monosyllabiques et de syncopes.

	e caducs en fin de mot avant consonne		e caducs de monosyllabes		e caducs en cours de mot	
	Articulés	Apocopés	Articulés	Apocopés	Articulés	Syncopés
Tes parents	0 (0%)	17 (100%)	11 (38%)	18 (62%)	3 (30%)	7 (70%)
Fanny Ardant et moi	0 (0%)	22 (100%)	8 (42%)	11 (58%)	6 (75%)	2 (25%)
Le Monologue Shakespearien	0 (0%)	45 (100%)	13 (39%)	20 (61%)	5 (63%)	3 (38%)

Tableau 21 : Récapitulatif du traitement des *e* caducs dans les trois chansons de Vincent Delerm.

Nous nous trouvons ainsi aux antipodes des artistes étudiés précédemment. Ces caractéristiques reflètent un rejet, voire un mépris des règles de la prosodie traditionnelle, au profit d'un style d'énonciation résolument oral, d'un parlé quotidien et familial.

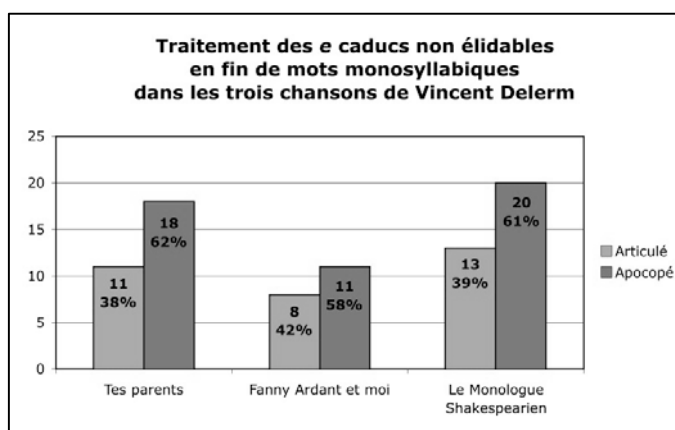


Figure 69 : Graphique de synthèse du traitement des *e* caducs non élidables en fin de mots monosyllabiques dans les trois chansons de Vincent Delerm de notre corpus de partitions. Nous remarquons la proportion très importante d'élisions : plus de la moitié des mots monosyllabiques terminant par un *e* sont élidés.

Le graphique précédent nous permet de constater une proportion énorme d'*e* caducs élidés dans les mots monosyllabiques, soixante pour cent en moyenne, ce qui relève des usages de la langue parlée familière. Le graphique suivant répertorie également une proportion importante de syncopes d'*e* à l'intérieur des mots :

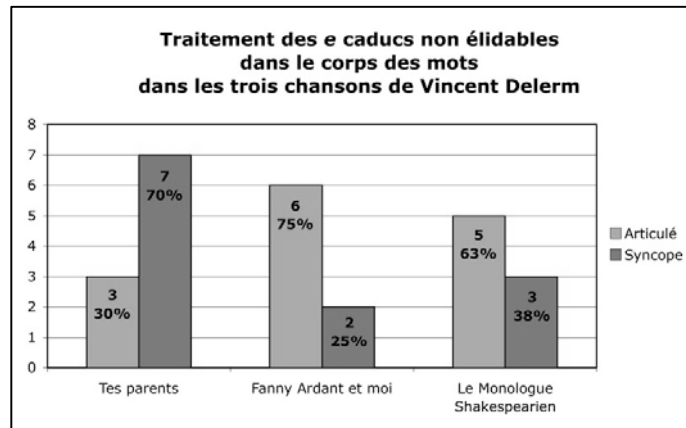


Figure 70 : Graphique de synthèse du traitement des *e* caducs non élidables dans le corps des mots dans les trois chansons de Vincent Delerm de notre corpus de partitions. Nous remarquons la proportion importante d'élisions : de vingt-cinq à soixante-dix pour cent.

La chanson *Tes parents* présente la proportion la plus importante d'élisions : sept pour cent du nombre total des syllabes du texte en comportent.

Relevé des e caducs dans la partition et dans l'interprétation de <i>Tes parents</i> de Vincent Delerm	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation)	Votent pour (v.4), Aiment bien (v.10), faire-le (v.10), trouve-tes (v.15), faire-des (v.19,43), cer-velle-de (v.20,44), toute-la (v.23,47), même-re-gar-der (v.24,48), quat(r)e-quatre (v.28), faire-du (v.30), peut-être-que (v.31), viennent-juste (v.35), juste-de (v.35), cho-rale-de (v.36), boîte-s-de (v.56) Interprétation : <i>Idem</i> , sauf « jus-te-de » (v.35).
Apocopes de e muets dans les mots monosyllabiques (partition et interprétation)	C'cas-là (v.5), l'chau-ffage (v.8), ça-s'trouve (v.13,15), j'suis (v.17,19,41,43,45,54), d'la (v.20,44), qu'ça (v.21,45,54), l'Ju-ra (v.26), d'vous (v.57,78).
Syncopes (élisions de e caducs non élidables en cours de mot) (partition et interprétation)	S'ra (v.1), P't'être (v.1), ram'ner (v.12), p'tit (v.16), sam'di (v.34), tell'ment (v.57,78).

En pratiquant l'élision de multiples *e* muets, Vincent Delerm favorise la succession de plusieurs consonnes consécutives et renforce l'aspect bruité du son vocal, qui se rapproche ainsi des caractéristiques de la parole. Les successions de consonnes créent autant de difficultés articulatoires, d'obstacles au sein du flux vocalique : elles introduisent des zones de turbulence qui génèrent une déstabilisation, une maladresse articulatoire, intégrée à l'expression d'autodérision qui traverse l'œuvre du chanteur. La première strophe en est un exemple :

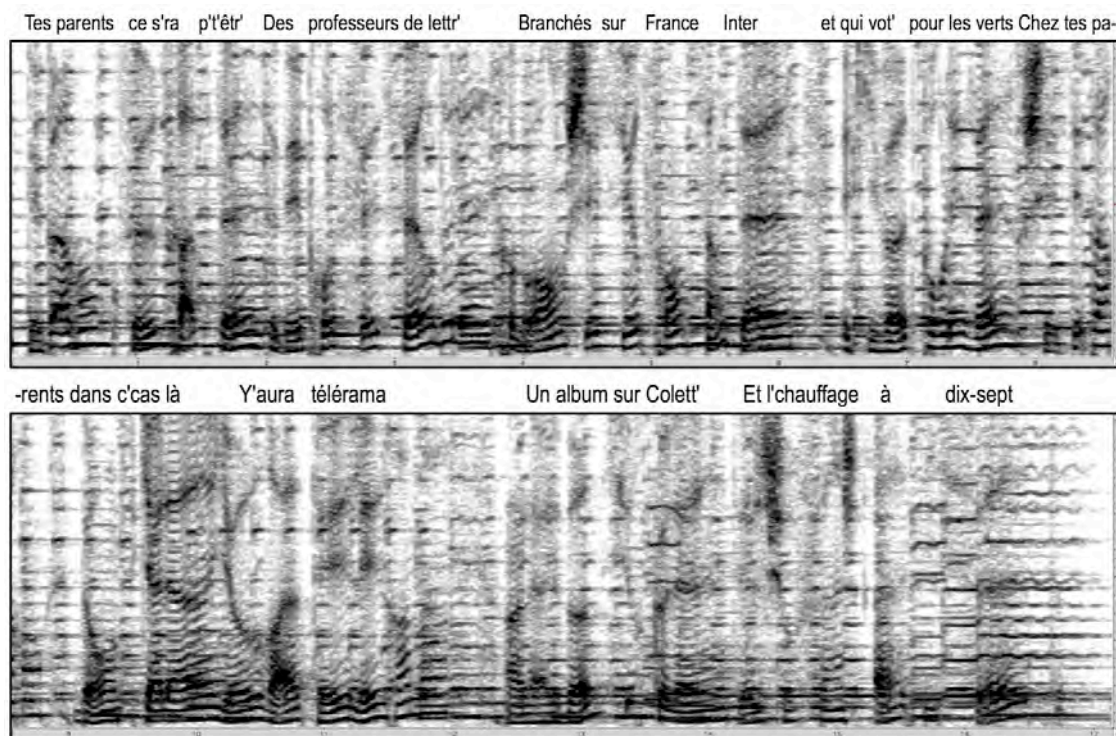


Figure 71 : Extrait du sonagramme du début de *Tes parents* de Vincent Delerm, avec mise en évidence des élisions. [CD 061]

Sur le plan de la structure syllabique et de l'élision des *e*, l'interprétation est en adéquation totale avec la partition. Le sonagramme met en évidence l'importance des consonnes en alternance avec l'instabilité intonative des voyelles, attaquées en *glissando* ascendant. La visualisation du sonagramme traduit une grande proximité avec la voix parlée et une absence totale de *vibrato*, une versatilité de la ligne intonative, qui fluctue en permanence.

Les élisions sont corrélées à d'autres caractéristiques compositionnelles et interprétatives : sur le plan textuel, une irrégularité métrique, une approximation dans le compte des syllabes ; sur le plan musical, une mélodie peu développée, inspirée de l'intonation parlée et comportant de nombreux *recto tono*. Tous ces éléments cohabitent avec une structure couplet/refrain très traditionnelle, l'ensemble est à la limite de la parodie.

Cette utilisation de l'élision, qui perturbe le flux sonore, se retrouve chez Serge Gainsbourg, par exemple, dans *Le Poinçonneur des Lilas* qui, dans notre corpus de partitions, présente la proportion totale d'élisions la plus importante (11 % des syllabes du texte sont concernées). Elles créent des successions de consonnes difficiles à prononcer, qui exigent un effort articulatoire et favorisent le bruitage du son. Elles participent à l'incarnation du personnage dont elles métaphorisent l'exaspération obsessionnelle.

Relevé des <i>e</i> caducs dans la partition et l'interprétation du <i>Poinçonneur des Lilas</i> de Serge Gainsbourg	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation)	Drole-de (v.4), coulent douce (v.8), encore-des (v.13,17,53), se-conde-classe (v.15), pre-mière-classe (v.16), In-va-lides-chan-ger (v.22), a-mène-jus-que (v.26), rêve-je (v.29), faire-des (v.37), fille-de (v.45), grande route (v.49), coute-que (v.50).

<p>Apocopes de <i>e</i> muets dans les mots monosyllabiques (partiton et interprétation)</p>	<p>J'suis (v.1,21,41), l'poin-ço-nneur (v. 1,21,41), qu'on (v.2), n're-gar-de (v.2), d'so-leil (v.3), c'bou-quin (v.7), s'la (v.8), c'temps (v.9), j'fais (v.9,12,13,17,53), l'zoua-ve (v.9), d'la (v.10,23), d'sot (v.11), n'vois (v.28), j'vois (v.32,36), m'chercher (v.32), m'sor-tir (v.33), l'ba-teau (v.35), qu'je (v.36), j'pou-rrais (v.48), j'par-ti-rai (v.49), d'quoi (v.55), s'faire (v.57), m'me-ttra (v.59), d'trou (v.60).</p>
<p>Syncopes (élisions de <i>e</i> caducs non élidables en cours de mot) (partition et interprétation)</p>	<p>P'tit (v.13,14,17,18,34,37,38,53,54,57,58), d've-nir (v.55).</p>

La fréquence extrêmement importante des apocopes d'*e* muets sur des mots monosyllabiques se cumule avec d'autres élisions, typiques de la langue familière : « y'a » (deux fois), « paraît » (au lieu de « il paraît »), « qui y'a » (au lieu de « qu'il y a »), renforçant la tonalité de l'oralité et donc du réalisme social. L'élision joue d'autre part un véritable rôle compositionnel par les contrastes entre des formules réitérées avec ou sans élision : par exemple, « des p'tits trous » (v. 13, 14, 17, 18...) et « des petits trous » (v. 19, 20...) ; encore « je fais des trous » (v. 33) et « j'fais des trous » (v. 12, 13, 17, 53) ; « je vois » (v. 30) et « j'vois » (v. 32). Le graphique suivant présente le traitement diversifié de ces *e* muets au sein des deux premières strophes :

1	J'suis l'poinçonneur des Lilas	7
2	Le gars qu'on croise et qu'on n'regarde pas	10
3	Y'a pas d'soleil sous la terre	7(1)
4	Drôle de croisière	4(1)
5	Pour tuer l'ennui j'ai dans ma veste	8
6	Les extraits du Reader Digest	8
7	Et dans c'bouquin y'a écrit	7
8	Que des gars s'la coulent douce à Miami	10
9	Pendant c'temps là que j'fais l'zouave	7(1)
10	Au fond d'la cave	4(1)
11	Paraît qui y'a pas d'sot métier	8
12	Moi j'fais des trous dans des billets	8
13	J'fais des trous des p'tits trous, encore des p'tits trous	11
14	Des p'tits trous, des p'tits trous, toujours des p'tits trous	11
15	Des trous d'seconde classe	5(1)
16	Des trous d'première classe	5(1)
13	J'fais des trous des p'tits trous, encore des p'tits trous	11
14	Des p'tits trous, des p'tits trous, toujours des p'tits trous	11
15	Des petits trous, des petits trous	8
16	Des petits trous, des petits trous	8

légende	
	rime vocalique
	rime consonantique
	rime avec syllabe muette surnuméraire écrite
ab	apocope
ab	<i>e</i> caduc articulé
ab	apocope de monosyllabes
ab	syncopes
ab	autres contractions textuelles
ab	synérèse
~	succession de deux consonnes dans deux syllabes distinctes
~	<i>e</i> caduc élidé par une liaison

Figure 72 : Texte des deux premières strophes du *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence des *e* caducs, apocopes, synérèses, syncopes, contractions textuelles. Les chiffres qui suivent les vers indiquent le nombre de syllabes : nombre de syllabes réelles suivi entre parenthèse du nombre de syllabes surnuméraires (syllabe muette articulée à la rime).

L'alternance entre élision et non-élision se retrouve aussi au niveau des *e* muets à la rime, prononcés ou non prononcés (« ter-re » et « vest(e) »). La sur-articulation contrastive de la première syllabe du mot « petit » dans les deux derniers vers, vise à renforcer l'allitération en [t], qui crée un martèlement obsessionnel, entretenant un rapport presque d'onomatopée avec l'action qu'il évoque. L'option de traitement du *e* muet n'a donc rien d'anodin, et peut servir de support à des singularités interprétatives.

Mais les élisions et les rapprochements avec la langue parlée n'impliquent pas toujours l'éloignement mélodique et le relâchement des caractéristiques de la vocalité : l'exemple de Diane Dufresne est typique, associant oralité de la prononciation et sur-mélocité de l'interprétation, par exemple, dans la chanson *J'ai rencontré l'homme de ma vie*.

Relevé des <i>e</i> caducs dans la partition et l'interprétation de <i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i> de Diane Dufresne	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation)	L'homme-de (v.2,9,20,27), ho-ro-scope-me (v.23).
<i>E</i> muet articulé devant consonne (partition et interprétation)	Mê-me (v.5), en-tre (v.13).
Apocopes de <i>e</i> muets dans les mots monosyllabiques (partition et interprétation)	J'suis (v.12), c'que (v.15), j'fais (v.16), d'l'eau (v.17), j'le (v.18), j'l'ai (v.24), qu'c'était (v.24).

La fréquence des élisions est moindre par rapport à nos autres exemples, et s'explique en partie par la concision du texte : il s'agit en effet d'une des chansons les plus courtes de notre corpus secondaire. Toutefois, les apocopes d'*e* muets dans les mots monosyllabiques sont bien présentes, parfois même sur deux syllabes qui se suivent, colorant nettement le texte d'une oralité familière, mais cette fois totalement dissociée de la recherche de salissement du son, comme en témoigne le sonagramme de cet extrait :

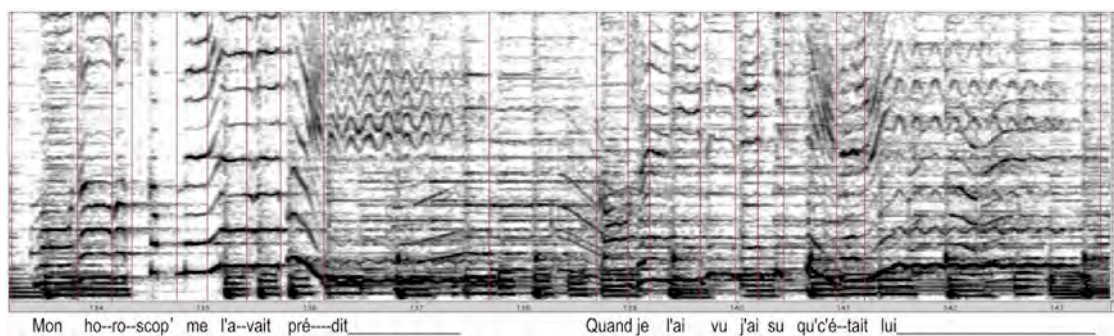


Figure 73 : Extrait du sonagramme de *J'ai rencontré l'homme de la vie* de Diane Dufresne. [CD 062]

La double apocope sur les deux vers, contrairement aux autres interprètes, est associée à une voix résolument chantée : aspect aigu de la fréquence fondamentale, timbre très voisé et consonnes discrètes, longues tenues avec *vibrato* des voyelles, hauteur fondamentale souvent fixe sur la note, en dehors des *portamento* en début et en fin de son. Cette prédilection pour la mélodicité et la vocalité est encore renforcée par de nombreux mélismes (dix-sept syllabes), qui s'opposent aux vers-ruptures, finissant par un son bref sur un mot anglais très consonantique (« lift », « drink », « straight »...). La singularité de Diane Dufresne est marquée par ce contraste entre prononciation de la langue parlée et virtuosité vocale.

Les partitions dont l'écriture textuelle s'apparente le plus à la langue orale familière par l'irrégularité métrique et par les élisions multiples bénéficient donc d'un traitement interprétatif diversifié. Il paraît logique qu'elles opèrent une convergence vers l'intonation du parlé – ce qui est le cas chez Vincent Delerm ou Serge Gainsbourg –, mais, paradoxalement, elles n'excluent pas une mélodicité contrastive et mélismatique, comme chez Diane Dufresne. La divergence interprétative se joue plus sur la structure mélodique, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre. Notons que chez les trois derniers chanteurs que nous venons d'étudier, l'interprétation est en totale adéquation avec la partition. Plus l'irrégularité métrique et l'intégration d'élisions non conformes à la diction traditionnelle sont importantes, plus le taux de variance par rapport à l'œuvre abstraite est limité, ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, car il est plus simple de soustraire une syllabe que d'en ajouter une – Barbara demeurant un contre-exemple particulièrement intéressant.

4.1.3.4 Microstructure sonore des rimes

Dans la partie consacrée aux *e* caducs, nous avons écarté la question des *e* muets à la rime, que nous allons maintenant étudier. Nous nous intéressons principalement, dans l'étude des rimes, à la nature du dernier phonème articulé, qui permet de distinguer rimes consonantiques – se terminant par un phonème consonne – et rimes vocaliques – se terminant par un phonème voyelle –, ainsi qu'au traitement des *e* caducs à la rime. Dans la poésie moderne, cette distinction entre consonantique et vocalique lève l'ambiguïté que présentait la distinction classique entre rimes masculines et féminines, qui qualifiait de féminines les rimes se terminant par un *e* caduc. Il était alors d'usage de prononcer faiblement les *e* caducs en fin de vers, bien que ceux-ci n'aient aucune existence métrique.

Dans la chanson, la question des *e* caducs en fin de vers est plus complexe et peut donner lieu à des traitements variés. Dans la partition abstraite, nous devons distinguer deux cas de figure : l'*e* muet final peut être ou non écrit sur la partition musicale, et faire l'objet d'une note distincte. Par exemple, le mot « dimanche » placé à la rime peut donner lieu à deux traitements différents :

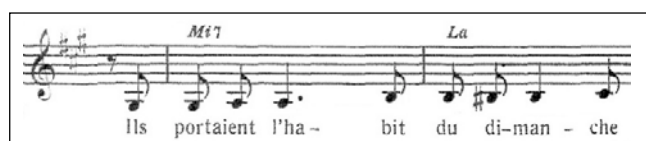


Figure 74 : Extrait de la partition de *Nantes* de Barbara.

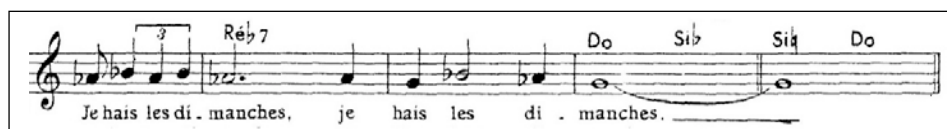


Figure 75 : Extrait de la partition de *Je bais les dimanches*, de Juliette Gréco.

Là où, par ses non-dits, l'écriture poétique maintient l'ambiguïté et laisse au lecteur le soin de se conformer ou non à telle ou telle règle de diction, la partition musicale tranche en intégrant un modèle prosodique. Ainsi, ce même terme « dimanche » peut donner lieu à une rime consonantique ou vocalique. On peut alors difficilement nier que l'*e* muet articulé possède, dans la chanson, un rôle structurel plus important que dans le poème, car il dépasse le niveau purement phonétique et figure sur la partition. Si, dans la poésie, ces syllabes

muettes en fin de vers étaient surnuméraires et ne comptaient donc pas dans le décompte des syllabes du poème, elles peuvent avoir un rôle rythmique et musical dans la chanson. Leur présence phonétique dans la performance vocale est une question signifiante sur le plan musical. Dans certains cas, ces syllabes surnuméraires ont même un statut métrique à part entière et complètent le vers. Leur impact sur l'interprétation est grand : si « dimanche » se termine par le phonème [ʃ], la consonne finale met un terme à la tenue et ferme le son (ceci sera d'autant plus vrai pour les consonnes occlusives, qui par nature ne peuvent être tenues) ; s'il se termine par le phonème vocalique [ə], il est alors possible de prolonger la tenue et de terminer sur un son ouvert. La caractérisation, dans l'interprétation, de la tenue et de la fin de la note (la phase d'extinction du son ou *coda*) dépendent ainsi intimement de la nature du phonème à la rime, et les partis pris des chanteurs, à cet égard, sont des révélateurs stylistiques importants.

4.1.3.4.1 *Rimes vocaliques et consonantiques dans la partition musicale*

Le tableau suivant présente la proportion de chaque type de rimes dans la partition abstraite, selon sa nature consonantique ou vocalique, en opérant une distinction entre trois catégories : (1) rimes vocaliques se terminant sur un phonème vocalique, à l'exclusion des *e* muets ; (2) rimes consonantiques, terminées par une consonne sans *e* muet ou suivie d'un *e* muet éliidé sur la partition (*e* qui ne donne pas lieu à une note et n'a ainsi pas de valeur phonétique d'après la partition) ; (3) rimes vocaliques terminées par un phonème consonne suivi d'un *e* muet articulé (qui fait l'objet d'une note sur la partition musicale).

	Rimes consonantiques		Rimes avec e muet final articulé		Rimes vocaliques	
<i>Nantes</i>	24	42%	9	16%	24	42%
<i>L'Aigle noir</i>	14	30%	0	0%	33	70%
<i>Drouot</i>	4	10%	23	58%	13	33%
<i>Et maintenant</i>	8	15%	7	13%	38	72%
<i>Nathalie</i>	11	24%	11	24%	24	52%
<i>L'Important c'est la rose</i>	0	0%	31	60%	21	40%
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	13	27%	0	0%	35	73%
<i>Le Gorille</i>	4	5%	33	41%	44	54%
<i>La non demande en mariage</i>	6	8%	6	8%	60	83%
<i>Les Flamandes</i>	20	33%	8	13%	32	53%
<i>Ne me quitte pas</i>	16	20%	0	0%	64	80%
<i>Amsterdam</i>	53	80%	0	0%	13	20%
<i>Tes parents</i>	24	45%	0	0%	29	55%
<i>Fanny Ardant et moi</i>	10	28%	0	0%	26	72%
<i>Le monologue Shakespearien</i>	15	29%	0	0%	37	71%
<i>Le Parc Belmont</i>	20	28%	0	0%	51	72%
<i>Oxygène</i>	47	76%	0	0%	15	24%
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	7	24%	0	0%	22	76%
<i>L'Affiche rouge</i>	0	0%	14	40%	21	60%
<i>C'est extra</i>	8	16%	0	0%	42	84%
<i>La Mémoire et la mer</i>	47	59%	0	0%	33	41%
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	8	13%	18	30%	35	57%
<i>69 année érotique</i>	14	54%	0	0%	12	46%
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	8	20%	0	0%	32	80%
<i>Si tu t'imagines</i>	12	24%	23	47%	14	29%
<i>Je hais les dimanches</i>	36	55%	0	0%	30	45%
<i>Déshabillez-moi</i>	8	14%	12	21%	36	64%
<i>D'aventure en aventure</i>	44	75%	0	0%	15	25%
<i>Je suis malade</i>	11	17%	15	23%	39	60%
<i>Mon ami, mon maître</i>	13	31%	6	14%	23	55%
<i>J'ai dix ans</i>	0	0%	14	23%	47	77%
<i>Poulailler's song</i>	11	31%	0	0%	25	69%
<i>Foule sentimentale</i>	41	91%	0	0%	4	9%

Figure 76 : Nombre de rimes vocaliques, consonantiques, ou terminées par un *e* muet non élié dans notre corpus de partition, selon les prédictions de la partition musicale.

La proportion de chaque type de rimes diffère largement selon la chanson. Est-ce une coïncidence ? L'analyse des données laisse supposer que ce n'est pas anecdotique, mais le résultat d'un choix esthétique. Les graphiques suivants, réalisés à partir des données du tableau, mettent en évidence certaines corrélations :

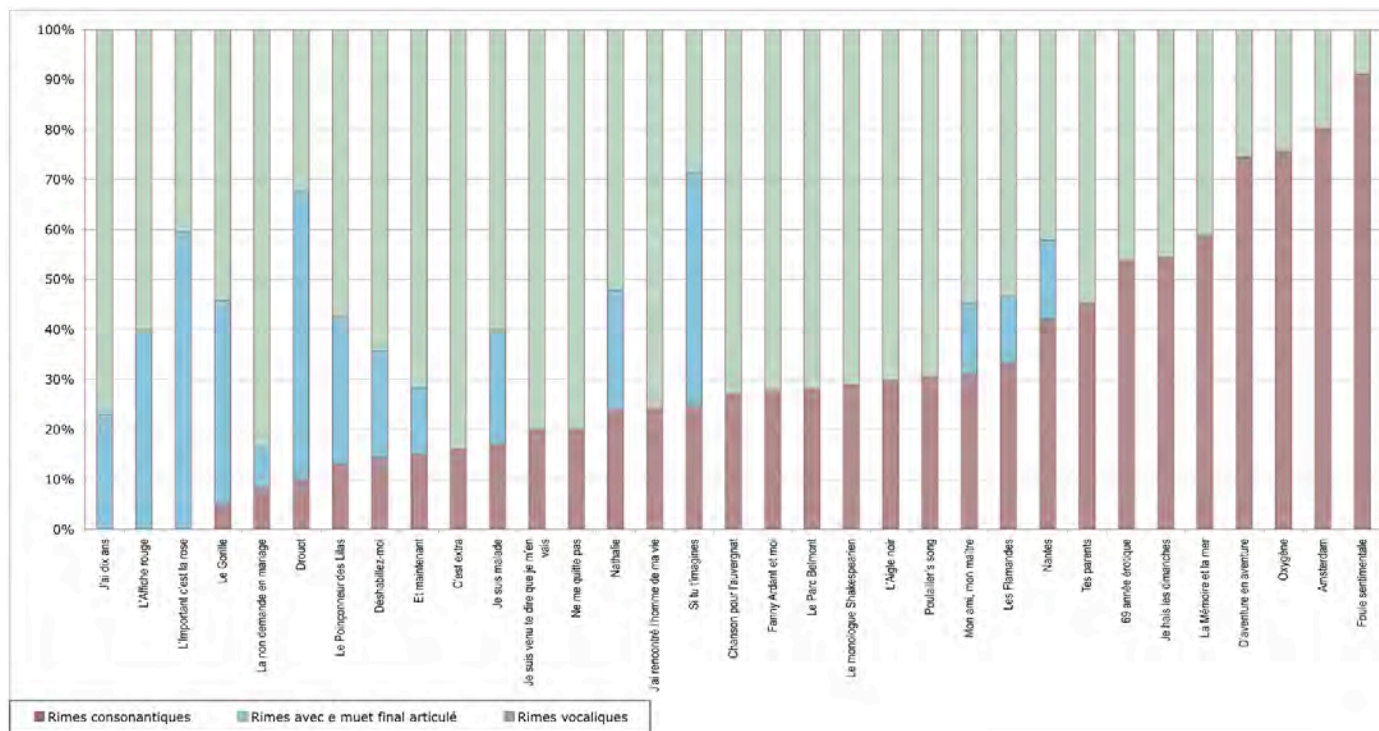


Figure 77 : Proportion de chaque type de rimes dans chaque chanson du corpus de partition (consonantique, avec *e* muet final articulé, vocalique), selon les données de l'œuvre abstraite. Classement des chansons par pourcentage croissant de rimes consonantiques.

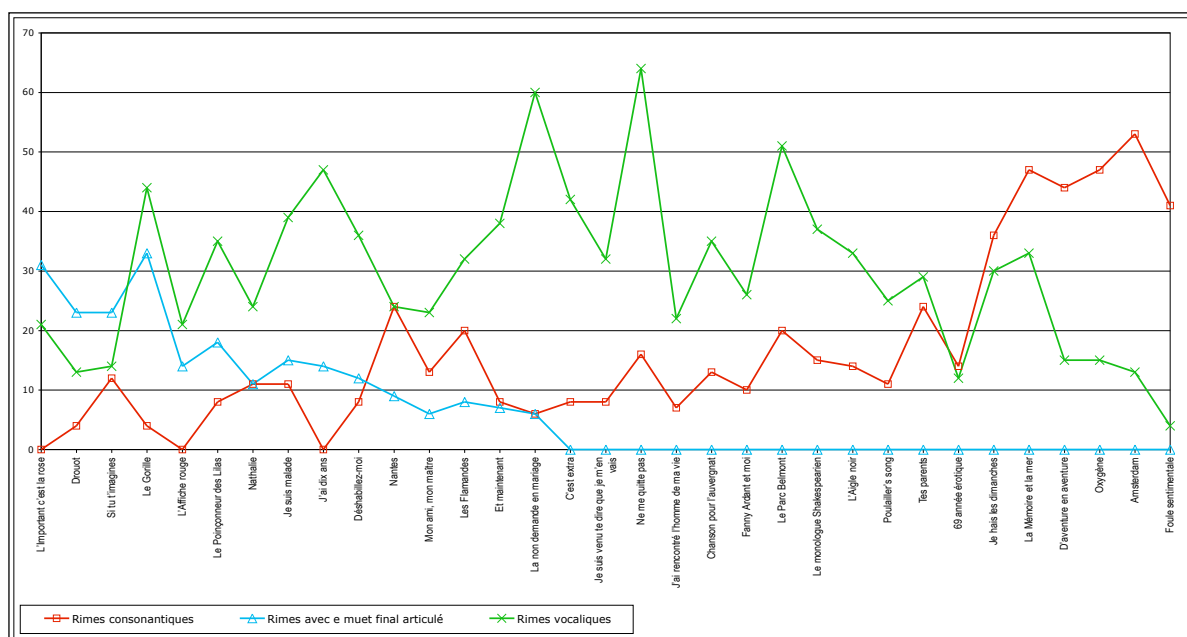


Figure 78 : Décompte de chaque type de rimes dans chaque chanson du corpus de partition (consonantique, avec *e* muet final articulé, vocalique), selon les données de l'œuvre abstraite. Classement des chansons par pourcentage décroissant de rimes terminées par un *e* muet articulé.

Les chansons présentant une majorité de rimes consonantiques sont plus rares (sept) : *Amsterdam** (Jacques Brel), *Oxygène** (Diane Dufresne), *La Mémoire et la Mer* (Léo Ferré), *69 année érotique** (Serge Gainsbourg), *Je hais les dimanches** (Juliette Gréco), *D'aventure en aventure* (Serge Lama), *Foule sentimentale** (Alain Souchon). Cinq de ces chansons (marquées par un

astérisque) avaient déjà, dans les parties précédentes, été remarquées pour leur proportion importante d'élisions de *e* muets en cours de vers et de syncopes et apocopes ; il existe donc une corrélation entre ces deux aspects, même si la superposition des données souffre des exceptions. Il est évident que l'articulation des *e* muets à la rime s'associe plus volontiers à un ensemble de rimes vocaliques et qu'un renforcement de la fréquence des rimes consonantiques les exclut totalement. D'autre part, la fourchette de 0 à 92 % de la présence des rimes consonantiques ne peut s'accommoder d'une justification aléatoire dictée par le hasard : elle implique obligatoirement un choix compositionnel qui influe sur le style interprétatif.

4.1.3.4.2 De la diversité dans le traitement des rimes

La faible proportion (20 %) de rimes vocaliques dans *Amsterdam* de Jacques Brel prouve l'importance esthétique du type de rime, l'utilisation dominante de rimes consonantiques (80 %) dans cette chanson ayant une implication sémiologique évidente, qui relève d'un choix conscient de la part de l'artiste. Dans l'interprétation, les consonnes finales sont tantôt articulées de manière emphatique, tantôt peu audibles.

La proportion est inversée dans *Ne me quitte pas* (80 % de rimes vocaliques), où la tenue sur un son ouvert ([a]) ou semi-ouvert ([e], [ā], [Ē]) évoque la plainte et la supplique. Ces deux chansons ne présentent aucun *e* articulé à la rime (ni dans la partition, ni dans l'interprétation), ce qui révèle la volonté de l'auteur de privilégier une diction naturelle. Les rimes consonantiques créent une tension psychologique, en donnant l'effet d'une voix nouée, effet renforcé par l'importance des rimes en [R] (qui font écho aux allitérations à l'intérieur du vers) : « Je creuserai la terre / Jusqu'après ma mort / Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière » (deuxième strophe), ou « Chanter et puis rire / Laisse-moi devenir / L'ombre de ton ombre » (cinquième strophe). Les parties plus lyriques utilisent des rimes vocaliques, propices à l'expression de l'exaltation amoureuse : « Moi je t'offrirai / Des perles de pluie / Venues de pays / Où il ne pleut pas » (deuxième strophe). La combinaison de rimes consonantiques et vocaliques contribue à exprimer la dualité des sentiments.

Dans *Les Flamandes*, toutefois, 13 % d'*e* muets articulés à la rime concourent à la recherche d'effets de déséquilibre rythmique et de déplacement d'accents, évoquée précédemment. L'interprétation respecte ces préconisations de la partition musicale.

Chez Georges Brassens, les *e* muets sont parfois écrits sur la partition, comme dans *Le Gorille*. Mais, dans l'interprétation, ces syllabes muettes finales sont peu articulées, très discrètes, si bien qu'on peut parfois douter qu'elles soient réellement prononcées, sauf après le mélysme sur le [i] de « gorille » qui, paradoxalement, ne tire pas l'interprétation vers une dominance mélodique mais vers un martellement rythmique et sert de tremplin à la syllabe muette finale. Inclure ces *e* à la rime dans la partition a pour conséquence d'imposer une précision rythmique pour le placement de la consonne finale des vers. L'aspect rythmique tient un rôle important dans les interprétations de Georges Brassens, les notes n'étant jamais tenues, et souvent détachées.

Chez Serge Gainsbourg, on peut s'étonner de la forte présence d'*e* muets articulés à la rime dans la partition du *Poinçonneur* (30 %), alors que les deux autres chansons de l'artiste en sont totalement dépourvues, ce qui est lié en partie à l'évolution interprétative du chanteur en cours de carrière. Les syllabes muettes en fin de vers du *Poinçonneur* sont exagérément accentuées dans l'interprétation et tiennent un rôle parodique de l'accent populaire, un peu agressif, qui appuie les *e* en fin de mots.

Un usage un peu similaire se retrouve dans *J'ai dix ans*, seule des trois chansons d'Alain Souchon à comporter des *e* articulés à la rime, qui sont cette fois perçus comme la parodie d'un langage enfantin, évoquant la récitation d'une comptine et jouant aussi sur les contrastes et déséquilibres générés par l'alternance de vers vocaliques de trois syllabes et de vers de 5+1 syllabes, avec *e* muets articulés, conférant à la diction un caractère primesautier et dynamique. Les *e* muets articulés ont dans cette chanson un rôle structurel, puisque des vers de six syllabes incluent ou non, indifféremment, la syllabe muette, malgré la même mélodie et le même schéma rythmique – par exemple : « je-vais-à-l'é-co-le » et « je-sais-que-c'est-pas-vrai » – ce qui implique pour le second vers un décalage accentuel sur l'avant-dernière syllabe, donc sur le modèle de la langue anglaise (l'accent tonique français se serait placé sur « vrai »), et crée un accent expressif insistant sur la négation. La syllabe muette prononcée a donc une valeur métrique, elle complète l'hexasyllabe.

L'absence de *e* muets prononcés à la rime, que l'on retrouve chez Diane Dufresne et Vincent Delerm, n'a pas valeur univoque. Chez Vincent Delerm, la diction est proche de la parole, les rimes vocaliques ne sont jamais prétextes à une tenue et la répartition entre rimes vocaliques et consonantiques semble relever de l'aléatoire du sémantisme textuel. L'expression vocale de Diane Dufresne est au contraire très virtuose, mettant en évidence une musicalité exacerbée. La prédominance de rimes consonantiques, qui ferment le son, dans *Oxygène*, contribue naturellement à l'expression du sentiment d'asphyxie qu'évoque le thème de la chanson. La prédominance des rimes vocaliques (72 et 76 %) dans *Le Parc Belmont* et *J'ai rencontré l'homme de ma vie* est mise au service d'une exaltation de la vocalité. Plutôt que la prononciation d'une syllabe muette qui pourrait alourdir la diction, Diane Dufresne privilégie la répétition mélismatique de la dernière syllabe non caduque, renforçant le caractère musical et mélodique de son interprétation : par exemple, elle chante « je-cap-te-d'au-tres-on-ondes » au lieu de « je-cap-te-d'au-tres-on-des », dans *Le Parc Belmont*. Dans cette chanson, le procédé est réitéré douze fois, sans que la partition ne donne de précision sur le traitement de cette syllabe finale sur deux notes liées.

Les mises en musique de poèmes tendent à user volontiers des *e* muets articulés à la rime, comme l'illustrent *L'Affiche rouge* (40 % avec *e* muets prononcés, en non-conformité avec la métrique du poème, 60 % vocaliques, aucune rime consonantique) et *Si tu t'imagines* (47 % avec *e* muets prononcés, 29 % vocaliques, 24 % consonantiques). Les *e* muets articulés à la rime et les rimes vocaliques sont plus propices à une expression lyrique du *pathos* : les tenues permettent de multiplier les effets rhétoriques, d'exploiter *vibrato*, *tremolo* et *glissandi*, comme nous l'observons dans *L'Affiche rouge*, alors que le renforcement des rimes consonantiques sera plus propice à une expression théâtralisée, proche des effets discursifs.

Les artistes les plus récents de notre corpus sont évidemment ceux qui se démarquent le plus radicalement des règles de la poésie classique, en utilisant de fausses rimes, qui sont en fait des assonances (retour du seul noyau vocalique dans les rimes consonantiques), des rimes pauvres (un seul son semblable en fin de vers) ou approximatives ([e] et [ɛ]), avec des implications dans l'interprétation vocale. L'approximation de la répétition est alors palliée par d'autres systèmes réitératifs (rythme, anaphores...), ou bien pleinement assumée, pour ancrer la chanson dans la quotidienneté.

4.1.3.4.3 *Barbara : un exemple singulier du traitement des rimes*

L'option, dans le choix des traitements du *e* muet à la rime, peut colorer d'une tonalité spécifique l'interprétation. Nous analyserons comme exemple significatif celui de Barbara qui, là encore, affirme sa singularité. Dans la partition musicale de *Nantes*, pour un certain nombre

de rimes, le *e* muet est écrit et fait l'objet d'une note. Ces rimes, qui pourraient être consonantiques, sont ainsi, sur la partition, changées en rimes vocaliques par la prononciation de la syllabe muette finale. Les occurrences de chaque type de rimes sont relevées dans le tableau suivant :

RÉPARTITION DES TYPES DE RIMES DANS LA PARTITION MUSICALE DE <i>NANTES</i> DE BARBARA	
Rimes vocaliques (se terminant par une voyelle ou une semi-voyelle)	24 RIMES : main (v.2), chagrin (v.4,57), celui-là (v.5), déjà (v.5), inconnue (v.9), venue (v.10), rendez-vous (v.13,26,37), Grange-au-loup (v.14,25,38), allé, espéré, disparu, revenu, cheminée (v.29), lever (v.31), question (v.33), compagnons (v.34), revue (v.39), disparu (v.40), souviens (v.55).
Rimes consonantiques, sans <i>e</i> muet final	10 RIMES : blafard (v.7), espoir (v.15), voir (v.16), cœur (v.19), couloir (v.28), regards (v.35), tard (v.36), soir (v.42), mourir (v.45), mer (v.49).
Rimes consonantiques, avec <i>e</i> muet final éliidé	14 RIMES : Me-ssage (v.11), vo-yage (v.12), heure (v.17), e-rrance (v.18), mémoire (v.27), blanche (v.31), histoire (v.41), voyage (v.43), sourire (v.46), même (v.47), t'aime (v.48), pierres (v.50), repose (v.51), rose (v.52).
<i>e</i> muet prononcé à la rime (qui ne compte pas dans le décompte des syllabes)	9 RIMES : Nan-tes (v.1,3,54,56), ga-re (v.8), si-len-ce (v.20), di-man-che (v.32), ri-va-ge (v.44), pè-re, pè-re (v.53).

Tableau 22 : Répartition des différents types de rimes dans la partition musicale de *Nantes* de Barbara. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets.

Sur vingt-quatre rimes vocaliques terminées par un *e* caduc, dans neuf cas, l'*e* muet final constitue une note distincte. Ces syllabes muettes prononcées à la rime ne relèvent pas de la métrique poétique, du moins dans les strophes centrales qui présentent une versification régulière de huit syllabes : elles sont alors surnuméraires. Dans les deux strophes enchâssantes, la question est plus ambiguë : si l'*e* muet final de « Nantes » possède un statut métrique, alors nous nous trouvons avec deux quatrains de pentasyllabes, sinon, il s'agit d'une alternance entre pentasyllabes et de tétrasyllabes.

Il pleut sur Nantes 1 2 3 4 (5)	Il pleut sur Nantes 1 2 3 4 (5)
Donne-moi la main 1 2 3 4 5	Et je me souviens 1 2 3 4 5
Le ciel de Nantes 1 2 3 4 (5)	Le ciel de Nantes 1 2 3 4 (5)
Rend mon cœur chagrin 1 2 3 4 5	Rend mon cœur chagrin 1 2 3 4 5

Tableau 23 : Compte des syllabes dans le texte de la première et la dernière strophe de *Nantes* de Barbara. Mise en évidence du *e* muet final de *Nantes*, qui constitue une cinquième syllabe dans les vers impairs.

L'observation du traitement rythmique de ces syllabes sur la partition nous fournit une réponse : l'*e* caduc final de « Nantes », dans les strophes enchâssantes, coïncide avec un

premier temps de mesure, un temps fort, avec une valeur longue (même valeur de note que la syllabe précédente). Cet appui rythmique lui donne une importance plus marquée que pour les syllabes muettes à la rime prononcées dans les autres strophes, qui tombent sur un temps faible (troisième temps de mesures à trois temps) et sur une valeur courte. Cette syllabe muette à la rime est alors corrélée avec un rythme féminin en trochée, l'avant-dernière syllabe se plaçant sur un temps fort et une valeur longue et la dernière sur un temps faible, en retombée (désinence).

<p>Il pleut sur Nan---tes (v. 1, 3, 54, 56)</p> <p>$\frac{3}{4}$ ♩. ♩ ♩ ♩. ♩. </p>
<p>Lor-sque je sor-tis de la ga---re (v. 8)</p> <p>Son cri dé-chi-rait le si-len- ce (v. 20)</p> <p>$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ (♩) </p>

Tableau 24 : traitement rythmique des syllabes muettes articulées à la rime, dans la strophe enchâssante et dans les autres strophes.

Cette observation confirme que ces syllabes muettes finales ont une valeur métrique et musicale dans les strophes enchâssantes. Dans les autres strophes, la syllabe finale n'a pas de rôle structurel rythmique ou mélodique dans l'œuvre abstraite et relève plus d'une variante mélodico-rythmique. Sur le plan mélodique, la syllabe réelle (ga-re) est un retard qui se résout sur la syllabe muette (ga-re). Il s'agit donc d'un ornement mélodique et non d'une note pivot, et cet effet peut ne pas être respecté dans l'interprétation, sans qu'il y ait réelle remise en cause de la structure musicale. Il renforce ainsi la cadence et l'aspect conclusif de la phrase musicale. D'autre part, un autre élément conforte cette analyse : l'*e* muet final articulé, dans les strophes centrales, n'a pas de valeur rimique, puisqu'il renvoie à une rime consonantique : par exemple, aux septième et huitième vers, « bla-fard » rime avec « ga-re ». Son usage semble donc neutre relativement à la perception métrique et rimique du vers ; il ne joue pas un rôle déstructurant par rapport à l'écriture poétique.

Sur le plan phonétique, ces *e* muets articulés opèrent une vocalisation de rimes consonantiques, transformant la succession CVC⁴⁸¹ en CV-CV et permettant ainsi une tenue finale sur un son vocalique. Ce procédé a différents effets : il adoucit les sonorités et fixe plus minutieusement la position temporelle de la consonne finale – qui ne pourrait être précisée par la partition dans le cas d'une syllabe CVC, et serait donc laissée au libre choix de l'interprète.

Quelles sont les implications musicales et sémiologiques de ce procédé ? Le graphique suivant présente la répartition des rimes consonantiques, vocaliques, et avec *e* muet articulé, sur toute la chanson *Nantes*, d'après la partition musicale :

⁴⁸¹ Avec C = consonne et V = voyelle.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	
a	b	a	b	c	c	d	d	e	e	f	f	g	g	h	h	i	j	i	j	k	k	e	e	g	g	h	h	
a~l	e~	a~l	e~	a	a	aR	aR	y	y	aZ	aZ	u	u	wa	wa	9R	a~	9R	a~	e	e	y	y	u	u	wa	wa	
strophe 1				strophe 2a								strophe 2b				strophe 3a				strophe 3b								
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57
k	k	l	l	m	m	d	d	g	g	e	e	h	h	f	f	n	n	o	o	p	p	q	q	p	a	b	a	b
e	e	a~	a~	o~	o~	aR	aR	u	u	y	y	wa	wa	aZ	aZ	iR	iR	Em	Em	ER	ER	oz	oz	ER	a~l	e~	a~l	e~
strophe 4a				strophe 4b				strophe 5a								strophe 5b				strophe 6								

Figure 79 : Répartition des types de rimes dans la partition de la chanson *Nantes* de Barbara. Le vert représente les rimes vocaliques, le rouge les rimes consonantiques, et le bleu les rimes consonantiques vocalisées. Les informations inscrites dans les trois premières lignes indiquent respectivement : le numéro du vers, la succession des rimes symbolisées par une lettre, la composition phonétique de la rime (voyelle finale pour une rime vocalique, voyelle et consonne finales pour une rime consonantique).

Les rimes consonantiques ne sont pas réparties de manière homogène sur toute la chanson. Elles se concentrent essentiellement sur certains passages charnières (des vers 15 à 19, puis des vers 41 à 52), qui correspondent sur le plan sémantique à des passages de tension psychologique. La fermeture du son provoquée par la consonne finale semble ainsi mise au service du sens du poème. La seconde accumulation de rimes consonantiques crée un contraste avec l'adoucissement soudain qui survient au cinquante-troisième vers (« Mon père-re, mon père-re »).

Après avoir cerné le rôle des différents types de syllabes dans l'œuvre musicale abstraite telle qu'elle nous est livrée par la partition, voyons maintenant quel est leur usage dans l'interprétation : il est étonnant de constater que celui-ci peut différer radicalement de ce qui est écrit, le degré de liberté variant largement d'un chanteur à l'autre.

Tout d'abord, les *e* muets écrits sur la partition sont effectivement articulés dans l'interprétation. La syllabe muette est nettement articulée et clairement dissociée de la syllabe précédente, comme nous le voyons sur les extraits de sonagrammes suivants :

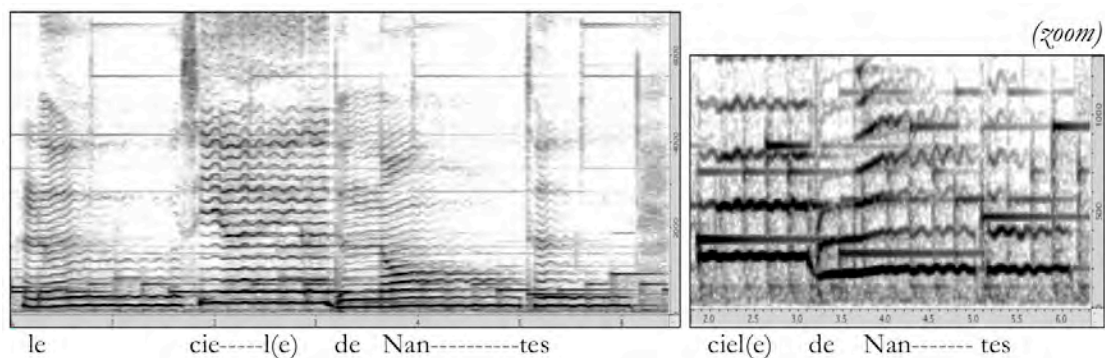


Figure 80 : sonagramme du vers 3 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. Mise en évidence de la syllabe muette prononcée à la fin de « Nantes ». [CD 063]

Sur le premier sonagramme (troisième vers), on distingue deux syllabes en *decrecendo*. La deuxième syllabe est cependant moins longuement tenue que la première (car suivie d'une pause inspiratoire) et dépourvue de *portamento*. Ce procédé était déjà présent au premier vers, mais cette fois avec deux syllabes de même durée et un enchaînement avec le deuxième vers sans coupure du son.

La figure suivante, reproduisant le sonagramme du vingtième vers, montre que là encore Barbara articule distinctement deux syllabes tenues, avec un très net *decrecendo* sur l'avant-dernière syllabe – illustration du mot « silence » ou effet musical ? – et un regain d'énergie sur

la syllabe muette, qui présente au contraire un *crescendo* jusqu'à son enchaînement avec le vers suivant sans pause silencieuse.

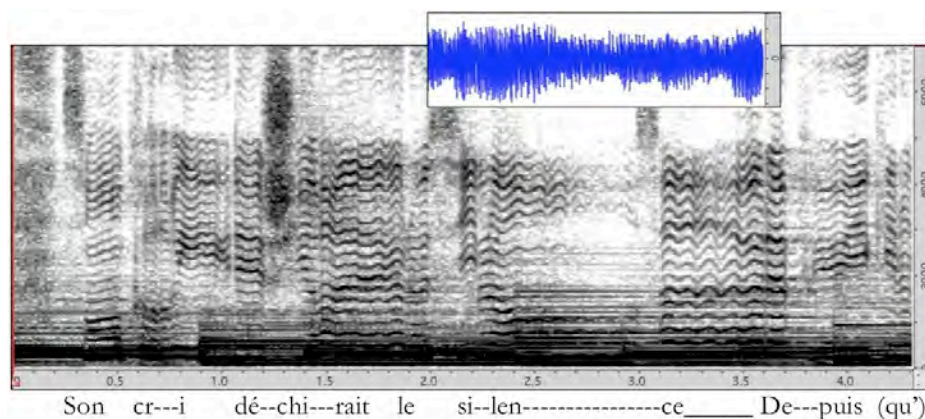


Figure 81 : sonagramme du vers 20 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. Mise en évidence de la syllabe muette prononcée à la fin de « silence ». Superposition de la forme d'onde pour mettre en évidence les variations d'énergie. [CD 064]

Si Barbara articule les *e* muets figurant sur la partition, se conformant ainsi à l'œuvre abstraite, il existe cependant certaines singularités : d'une part, une tendance à articuler certaines syllabes muettes à la rime qui ne figurent pas sur la partition, allant même parfois jusqu'à ajouter en fin de vers des *e* muets qui n'existent pas, d'autre part, une tendance, sur les rimes vocaliques, à transformer le phonème au cours de la tenue et, parfois, à conclure la tenue par l'amorce d'un autre son. Cet extrait illustre le premier point :

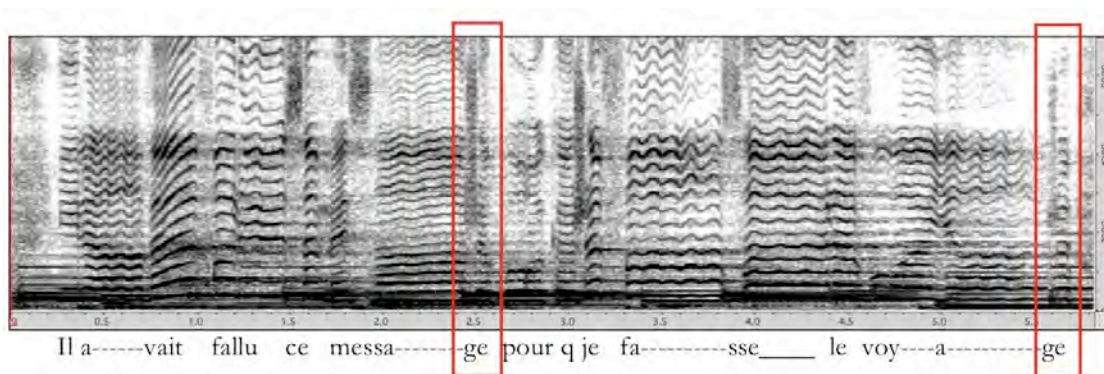


Figure 82 : sonagramme des vers 11 et 12 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. Mise en évidence des syllabes muettes articulées à la fin de « message » et « voyage ». [CD 065]

Dans cet extrait, les syllabes muettes à la fin de « message » et « voyage » sont articulées. Cette articulation est clairement audible dans l'enregistrement et est confirmée par la visualisation du sonagramme, sur lequel nous distinguons une baisse de l'intensité avec l'attaque de la consonne /g/.

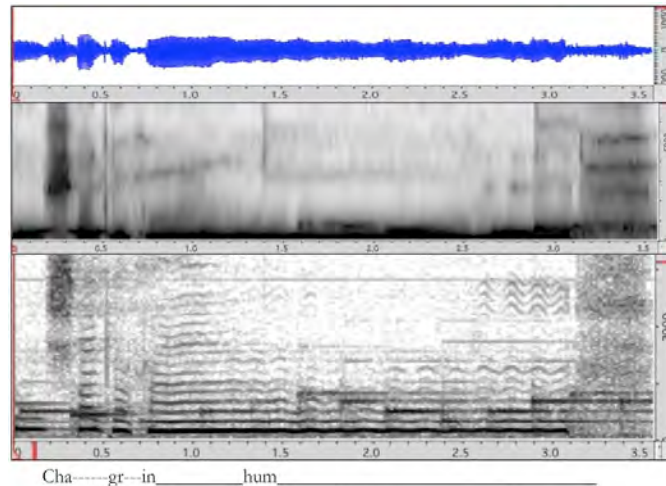


Figure 83 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Nantes* par Barbara. [CD 066]

À la fin du quatrième vers, dont figure ci-dessus le sonagramme, une déformation progressive de la voyelle finale [ɛ̃] évolue en un son fermé « hum ». La partie supérieure de l'image visualise l'évolution des formants. La tenue est doublée d'un *decrescendo*, suivi d'un *crescendo* à la fin de la tenue, qui aboutit en prise d'air sonore.

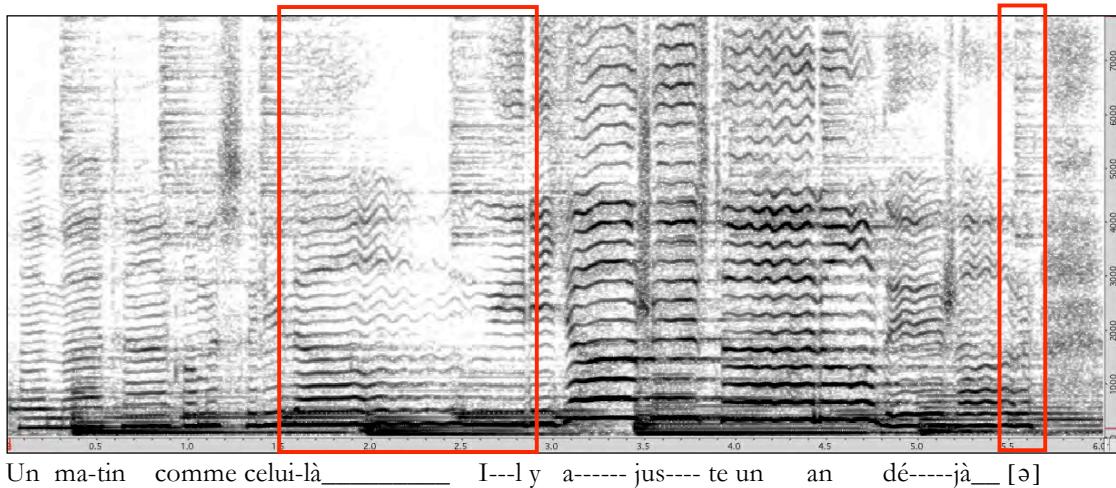


Figure 84 : sonagramme des vers 1 et 2 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. [CD 067]

Dans cet extrait, le son [a] se transforme progressivement, sur la tenue de « celui-là », avec une sonorité qui semble se fermer sur un *decrescendo*, pour ensuite progresser sans rupture sur un *crescendo* vers le [i] de « il ». L'évolution morphologique du son suit ainsi le glissement phonétique. Enfin, à la fin de l'extrait, nous percevons un [ə] qui met un terme à la tenue du [a] de « déjà ». Ce phonème final ne trouve aucune légitimation dans le contenu textuel, puisqu'il n'y a pas ici de *e* muet : il s'agit d'un effet purement interprétatif, que l'on retrouve couramment chez Barbara. Cette syllabe finale est bien visible sur le sonagramme. Nous observons le même effet, en particulier aux vers 16 (« voir(e) »), 28 (« couloir(e) »), 45 (« mourir(e) »).

Le sonagramme suivant présente un exemple de l'amorce d'une syllabe inexistante à la fin d'une tenue précédant une prise d'air. À la suite du mot « connue », un son [lə] est très perceptible à l'écoute et apparaît sans ambiguïté sur le sonagramme. Il est doublé d'une

hausse de l'énergie. Le même effet d'amorce d'une syllabe inexistante est observé aux vers 21 (« allé »), 22 (« espéré »), 29 (« cheminée »), 30 (« lever »), 32 (« blanche »), 47 (« même »).

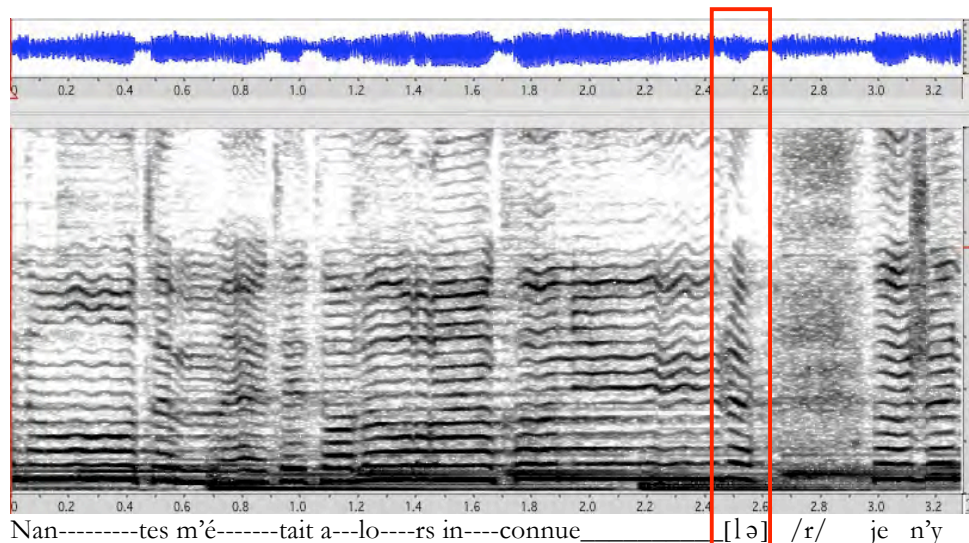


Figure 85 : sonagramme des vers 1 et 2 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. [CD 068]

Fréquemment donc, dans l'interprétation de Barbara, la tenue présente un *decrecendo*, suivi soit d'un rapide *crescendo* final avec un enchaînement sans rupture avec le mot suivant (sans pause), effet qui coïncide souvent avec un glissement progressif de la voyelle ouverte vers un son fermé (hum) à la fin du *decrecendo*, soit une tenue suivie d'une amorce d'enchaînement avec une syllabe inexistante, ou avec le premier phonème du vers précédent, doublée d'un rapide *crescendo* et tout de suite rompue par une pause inspiratoire et une prise d'air sonore. Ces syllabes amorcées créent des « ratés » qui renforcent l'impression d'authenticité et de spontanéité. L'ensemble de ces effets donne une impression de dynamique, d'élan sur la fin des phrases, et un caractère pulsionnel et passionné du chant.

Si les spécificités vocales en fin de vers sont souvent moins marquées que chez Barbara, il est certain toutefois que la rime présente un point d'ancrage privilégié d'effets interprétatifs déjà induits en partie par la préfiguration abstraite (proportion de rimes consonantiques, vocaliques ou en *e* caduc prononcé), favorisant ou non, tenue, vocalité ou fermeture bruitée. Mais l'interprétation peut aussi se démarquer de ce que préconise la partition, et nous observons souvent une prise de liberté à ce niveau : l'*e* muet final écrit dans la composition peut être élidé dans la performance, ou *vice versa*. Pour les rimes consonantiques, la partition ne donnant qu'une indication imprécise sur la position temporelle de la consonne finale (celle-ci arrive normalement à la fin de la tenue), on observe une grande diversité d'usages, de l'euphémisme à l'emphase. Cette diversité fait de la rime un lieu stratégique de l'affirmation des spécificités interprétatives, ceci d'autant plus qu'il s'agit souvent de notes tenues, dont nous étudierons ultérieurement le fort taux de singularité vocale qu'elles peuvent receler (homogénéité du son sur la tenue, *vibrato*, *glissando*, durée, extinction du son...).

4.1.4 *Microstructure phonétique*

Nous avons vu que la notion de timbre est complexe et ne peut être strictement dissociée du contenu textuel. En effet, le texte impose, même s'il laisse une large marge de liberté à

l'articulation, un contenu phonétique global et, à ce titre, a un impact important sur le rendu sonore. Nous avons évoqué, dans les pages précédentes, le rôle que peuvent jouer allitérations et assonances dans le sémantisme musical, la façon dont l'interprète utilise ces effets dans la performance et dont ils influent sur l'atmosphère sonore d'une chanson, créant tension ou relâchement, éclaircissement ou assombrissement... Nous nous concentrerons maintenant sur la question de l'équilibre entre consonnes et voyelles au sein du vers et à deux situations phonétiques spécifiques, qui peuvent donner lieu à des traitements interprétatifs particuliers : la présence consécutive de deux voyelles ou de deux consonnes. Nous aborderons ces phénomènes à la fois dans le texte, la partition musicale abstraite et la réalisation performancielle.

4.1.4.1 Répartition consonnes/voyelles et structures syllabiques

L'équilibre naturel d'un énoncé est obtenu par la succession régulière de consonnes et de voyelles : « En parlant, on emploie, *grosso modo*, autant de voyelles que de consonnes⁴⁸² ». Cette régularité peut être volontairement altérée dans le texte d'une chanson, à travers sa construction poétique ou sa mise en musique, par l'introduction délibérée d'une surproportion de consonnes ou de voyelles, qui crée un effet spécifique et joue un rôle musical. Au-delà de l'œuvre abstraite, ce déséquilibre est renforcé par l'interprétation qui, nous l'avons vu, peut comporter des élisions ou l'articulation de syllabes normalement muettes. Les élisions, contractions et amuïssements des *e* caducs permettent d'augmenter la proportion des consonnes, et l'articulation des *e* muets, celle des voyelles. Ce déséquilibre dans la distribution des phonèmes peut être généralisé à toute une chanson, voire à l'ensemble d'un répertoire, ou ponctuel, pour provoquer un effet de contraste.

D'une manière générale, la prévalence des voyelles ou des consonnes se retrouve – certes, à des degrés divers – dans l'ensemble des textes des partitions. Pierre Léon note une « opposition sémiotique générale » entre les deux types de phonèmes :

« Il semble en réalité que l'effet phonostylistique produit par les deux grands types de phones, voyelles et consonnes, résulte de deux modes de perception esthétique différents. Ce qui compte le plus souvent pour les voyelles, c'est la perception de *l'ensemble du spectre*, en tant qu'élément musical. En ce sens, elle forme la *polyphonie* du discours [...]. Les voyelles s'opposent ainsi en bloc à la classe des consonnes, éléments a-périodiques, à l'exception toutefois des *liquides* [R, l] et des nasales. Les *consonnes*, parce qu'elles ont des points d'articulation plus précis que les voyelles, fonctionnent davantage comme des éléments significatifs [...]. Les groupements consonantiques semblent renforcer les sèmes potentiels⁴⁸³ ».

Nous développerons ces deux types d'esthétique à partir de l'étude détaillée, dans quatre exemples d'interprétation, de la distribution des phonèmes, des types de consonnes dominants et de la répartition des structures syllabiques ouvertes et fermées, c'est-à-dire vocaliques et consonantiques.

Nous reprendrons, dans cette nouvelle optique de la phonétique, *Le Poinçonneur des Lilas*, dont nous avons déjà étudié le renforcement consonantique dû aux apocopes et aux élisions vocaliques compositionnelles et interprétatives :

⁴⁸² LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 72.

⁴⁸³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique*. Paris : Nathan Université, coll. « Fac », 1993, p. 54-55.

J'	suis	l'	poinçonneur			des	Lilas											
ZsHi	lpwe~		sO	n9R	de	li	la											
CCcV	CCcV		CV	CVC	CV	CV	CV											
Z	s	H	i	l	p	w	e~	s	O	n	9	R	d	e	l	i	l	a
O	O	O	N	O	O	O	N	O	N	O	N	C	O	N	O	N	O	N

Le	gars	qu'	on	croise	et	qu'	on	n'	regarde	pas														
l@	ga	ko~	kRwa	ze	ko~	nR@	gaR	d@	pa															
CV	CV	CV	CCcV	CV	CV	CCV	CVC	CV	CV															
l	@	g	a	k	o~	k	R	w	a	z	e	k	o~	n	R	@	g	a	R	d	@	p	a	
O	N	O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	O	O	N	O	N	C	O	N	O	N

Y'	a	pas	d'	soleil	sur	la	terre													
ja	pa	dsO	lEj	syR	la	tE	R@													
CV	CV	CCV	CVC	CVC	CV	CV	CV													
j	a	p	a	d	s	O	l	E	j	s	y	R	l	a	t	E	R	@		
O	N	O	N	O	O	N	O	N	C	O	N	C	O	N	O	N	O	N	O	N

Drole	de	croisière													
dRo1	d@	kRwa	zjE	R@											
CCVC	CV	CCcV	CcV	CV											
d	R	o	l	d	@	k	R	w	a	z	j	E	R	@	
O	O	N	C	O	N	O	O	N	O	O	N	O	N	O	N

Pour	tuer	l'	ennui	j'	ai	dans	ma	veste														
puR	tye	la	nHi	ZE	da~	ma	vEst															
CVC	CcV	CV	CCV	CV	CV	CV	CVCC															
p	u	R	t	y	e	l	a~	n	H	i	Z	E	d	a~	m	a	v	E	s	t		
O	N	C	O	O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	C	C

Les	extraits		du	Reader		Digest															
le	Ek	stRE	dy	Ri	d@R	di	Zest														
CV	VC	CCCV	CV	CV	CVC	CV	CVCC														
l	e	E	k	s	t	R	E	d	y	R	i	d	@	R	d	i	Z	E	s	t	
O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	C	O	N	O	N	C	C		

Et	dans	c'	bouquin	y'	a	écrit							
e	da~	sbu	ke~	ja	e	kRi							
V	CV	CCV	CV	CV	V	CCV							
e	d	a~	s	b	u	k	e~	j	a	e	k	R	i
N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	N	O	O	N

Que	des	gars	s'	la	coulent	douce	à	Miami													
k@	de	ga	sla	kul	du	sa	mi	ja	mi												
CV	CV	CV	CCV	CVC	CV	CV	CV	CV	CV												
k	@	d	e	g	a~	s	l	a	k	u	l	d	u	s	a	m	i	j	a	m	i
O	N	O	N	O	N	O	O	N	O	N	C	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N

Pendant	c'	temps	que	j'	fais	l'	zouave												
pa	da	sta	k9	ZfZ	lzua	v@													
CV	CV	CCV	CV	CCV	CCcV	CV													
p	a~	d	a~	s	t	a~	k	9	Z	f	E	l	z	u	a	v	@		
O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	O	N	O	O	O	N	O	N		

Au	fond	d'	la	cave					
o	fo	dla	ka	v@					
V	CV	CCV	CV	CV					
o	f	o~	d	l	a	k	a	v	@
N	O	N	O	O	N	O	N	O	N

Paraît	qu'	il	y'	a	pas	d'	sot	métier											
pa	rE	ki	ja	pa	dso	me	tje												
CV	CV	CV	CV	CV	CCV	CV	CcV												
p	a	R	E	k	i	j	a	p	a	d	s	o	m	e	t	j	e		
O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	O	N		

Moi	j'	fais	des	trous	dans	des	billets													
mwa	ZjE	de	tRu	da~	de	bi	jE													
CcV	CCV	CV	CCV	CV	CV	CV	CV													
m	w	a	Z	f	E	d	e	t	R	u	d	a~	d	e	b	i	j	E		
O	O	N	O	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N		

Figure 86 : Étude phonétique de la première strophe du *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence des phonèmes au sein des syllabes. Utilisation des symboles phonétiques X-Sampa (Ircam), indication de la construction des syllabes (schéma CVC) et de la fonction de chaque phonème dans la syllabe (O pour Oneset, N pour Nucleus et C pour Coda). Les « c » minuscules renvoient aux semi-consonnes.

Il existe, dans cette strophe, une disproportion importante dans la répartition des consonnes et des voyelles, avec une nette dominante accordée aux consonnes, qui rompt la succession traditionnelle consonne/voyelle. Au plan structurel, on remarque, outre la structure majoritaire « CV », un nombre important de syllabes avec double phonème consonantique, voire, ce qui est exceptionnel, avec trois sons consonantiques successifs (huit pour cent) : trois consonnes ou deux consonnes et une semi-consonne.

Syllabes	CV	V	CVC	CCV	CCCV	CVCC	VC
Nombre	56	3	7	16	5	2	1
%	63%	3%	8%	18%	6%	2%	1%
	66%		26%		8%		1%

Les heurts créés par les successions de consonnes, au sein d'une même syllabe ou entre deux syllabes, en partie dus à des élisions de voyelles (onze fois), favorisent l'intrusion du bruit et l'absence de mélodicité, métaphore de la vie machinale du héros. D'autre part, ces coalitions consonantiques influent sur la qualité des voyelles, puisque, comme le soulignent Monique et Pierre Léon : « deux consonnes dans la même syllabe raccourcissent la voyelle⁴⁸⁴ ». La durée vocalique est donc conditionnée, au delà de la valeur de note préconisée par la partition, par le nombre de consonnes au sein de la syllabe. Or, 34% des syllabes comportent au moins deux consonnes, ce qui a une incidence sur la perception vocalique de l'interprétation.

D'autres textes, au contraire, privilégient les voyelles et les syllabes purement vocaliques ou à consonne unique, prémodélisation d'une interprétation mettant en avant la musicalité et la vocalité, avec une recherche de la pureté des sonorités (dans les voyelles, aucun obstacle dans le conduit vocal ne s'oppose au flux d'air). Nous étudions, par comparaison, sous ce rapport, une strophe de *Je suis malade* de Serge Lama :

Comme	à	un	rocher
kO	ma	9~	RO Se
CV	CV	V	CV CV
k	O	m	a 9~ R O S e
O	N	O	N N O N O N

Comme	à	un	péché
kO	ma	9~	pe Se
CV	CV	V	CV CV
k	O	m	a 9~ p e S e
O	N	O	N N O N O N

Je	suis	accroché	à	toi
Z@	sHi	za	kRO	Se a twa
CV	CcV	CV	CCV	CV V CcV
Z	@	s	H i z a k R O S e a t w a	
O	N	O	N O N O N O N O N O N	

Je	suis	fatigué		
Ze	sHi	fa	ti	ge
CV	CcV	CV	CV	CV
Z	@	s	H i f a t i g e	
O	N	O	N O N O N O N O N	

Je	suis	épuisé		
Z@	sHi	ze	pHi	ze
CV	CcV	CV	CcV	CV
Z	@	s	H i z e p H i z e	
O	N	O	N O N O N O N O N	

de	faire	semblant		d'	être	heureux
d@	fER	sa~	bla	dE	tr2	R2
CV	CVC	CV	CCV	CV	CCV	CV
d	@	f	E R s a~ b l a~ d E t R 2 R 2			
O	N	O	N C O N O N O N O N O N O N			

Quand	ils	sont	là
ka	til	so	la
CV	CVC	CV	CV
k	a~	t i l s o~ l a	
O	N	O	N C O N O N

Je	bois	toutes	les	nuits
Z@	bwa	tut	le	nHi
CV	CcV	CVC	CV	CcV
Z	@	b	w a t u t l e n H i	
O	N	O	N O N C O N O N O N	

⁴⁸⁴ LÉON, Monique, et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*, 2^e éd., Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 68.

Et	tous	les	whiskys	
e	tu	le	wis	ki
V	CV	CV	CVC	CV
e	t	u	l	e
w	i	s	k	i
N	O	N	O	N

Pour	moi	ont	le	même	goût	
puR	mwa	o	l@	mE	m@	gu
CVC	CcV	V	CV	CV	CV	CV
p	u	R	m	w	a	o~
l	@	m	E	m	@	g
u						u
O	N	C	O	O	N	O

Et	tous	les	bateaux	
e	tu	le	ba	to
V	CV	CV	CV	CV
e	t	u	l	e
b	a	t	a	o
N	O	N	O	N

portent	ton	drapeau		
poR	t@	to	dRa	po
CVC	CV	CV	CCV	CV
p	O	R	t	@
t	o~	d	R	a
p	o			
O	N	C	O	N

Je	ne	sais	plus	où	aller	
Z@	n@	sE	ply	zu	a	le
CV	CV	CV	CCV	CV	V	CV
Z	@	n	@	s	E	p
l	y	z	u	a	l	e
O	N	O	N	O	N	O

Tu	es	partout	
ty	E	paR	tu
CV	V	CVC	CV
t	y	E	p
a	R	t	u
O	N	N	O
N	C	O	N

Figure 87 : Étude phonétique de la deuxième strophe de *Je suis malade* de Serge Lama. Mise en évidence des phonèmes au sein des syllabes. Utilisation des symboles phonétiques X-Sampa (Ircam), indication de la construction des syllabes (schéma CVC) et de la fonction de chaque phonème dans la syllabe (O pour Oneset, N pour Nucleus et C pour Coda). Les « c » minuscules renvoient aux semi-consonnes.

L'importante proportion de sons vocaliques est renforcée par un jeu de rimes lui aussi exclusivement vocalique. L'alternance régulière consonne/voyelle favorise la virtuosité vocale.

Syllabes	CV	V	CVC	CCV	CCCV	CVCC	VC
Nombre	48	8	7	13	0	0	0
%	63%	11%	9%	17%	0%	0%	0%
	74%		26%		0%		0%

Contrairement à l'exemple précédent, une seule élision provoque la confrontation de deux consonnes (« Je bois tout(es) les nuits ») et les syllabes avec trois consonnes, qui alourdissaient le déroulement phonétique, sont inexistantes. L'interprète joue sur une tonalité plus lyrique. On note, d'autre part, une forte dominante des syllabes ouvertes (91 %), alors que, selon Pierre Léon, la norme du français « utilise environ 80 % de syllabes ouvertes, c'est-à-dire terminées par une voyelle prononcée, ce qui donne un effet de vocalité ou de sonorité⁴⁸⁵ ». Par rapport aux 20 % normatifs de syllabes fermées, le taux de 9 % atteste une recherche évidente de musicalité qui sert de tremplin aux caractéristiques interprétatives du chanteur.

Après ces deux exemples antithétiques pour établir une différenciation préliminaire, nous analysons deux exemples de manière plus détaillée. L'emphase consonantique évidente, dans les interprétations de Jacques Brel, prend aussi appui sur une prédilection consonantique dans l'écriture textuelle et se retrouve dans les trois chansons étudiées. Sous l'égide du mot « Amsterdam », déjà particulièrement marqué par l'accumulation consonantique, se développe, par exemple, un réseau dominant de syllabes fermées, de multiplication des occlusives et de la fricative [R], qui orientent et pré-déterminent l'interprétation :

⁴⁸⁵ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 91.

(Première strophe)	(Dernière strophe)
Dans le port d'Amsterdam	Dans le port d'Amsterdam
Y'a des marins qui chant(ent)	Y'a des marins qui boiv(ent)
Les rêves qui les hant(ent)	Et qui boiv(ent) et reboiv(ent)
Au large d'Amsterdam	Et qui reboiv(ent) endor(e)
Dans le port d'Amsterdam	Ils boiv(ent) à la santé
Y'a des marins qui dorm(ent)	Des putains d'Amsterdam
Comme des oriflamm(es)	De Hambourg ou d'ailleurs
Le long des berges morn(es)	Enfin ils boiv(ent) aux dam(es)
Dans le port d'Amsterdam	Qui leur donnent leur joli corps
Y'a des marins qui meur(ent)	Qui leur donnent leur vertu
Pleins de bière et de dram(es)	Pour une pièce en or
Aux premières lueurs	Et quand ils ont bien bu
Mais dans l'port d'Amsterdam	Se plant(ent) le nez au ciel
Y'a des marins qui naiss(ent)	Se mouch(ent) dans les étoil(es)
Dans la chaleur épais(e)	Et ils piss(ent) comm(e) je pleur(e)
Des langueurs océan(es)	Sur les femm(e)s infidél(es)
	Dans le port d'Amsterdam
	Dans le port d'Amsterdam

Figure 88 : Mise en évidence de l'insertion consonantique dans le texte des premier et dernier couplets d'*Amsterdam* de Jacques Brel, d'après l'interprétation enregistrée. Les consonnes occlusives sont encadrées, les syllabes consonantiques sont surlignées, la présence de deux consonnes consécutives en début de syllabes apparaît en rouge. Les syllabes muettes non articulées sont entre parenthèses.

V	CV	CCV	CcV	VC	CVC	CVCC	CCVC	CcVC	TOTAL
8	116	3	4	4	57	2	12	1	207
3,9%	56,0%	1,4%	1,9%	1,9%	27,5%	1,0%	5,8%	0,5%	100%
63%				37%					100%
de syllabes ouvertes				de syllabes fermées					

Figure 89 : Décompte des syllabes de chaque structure, dans les première et dernière strophes de l'interprétation d'*Amsterdam* par Jacques Brel. Avec V = voyelle, C = consonne et c = semi-consonne.

Consonnes																		Voyelles	
[p]	[b]	[t]	[d]	[k]	[g]	[m]	[n]	[f]	[s]	[ʃ]	[v]	[l]	[z]	[ʒ]	[R]	[j]	[ɥ]	[w]	Voy.
16	11	21	46	15	1	34	8	4	20	3	8	34	4	4	50	11	0	7	207
3,2%	2,2%	4,2%	9,1%	3,0%	0,2%	6,7%	1,6%	0,8%	4,0%	0,6%	1,6%	6,7%	0,8%	0,8%	9,9%	2,2%	0,0%	1,4%	41,1%
30%									25%						4%			41%	
de consonnes occlusives									de consonnes fricatives						de semi-consonnes			de voyelles	

Tableau 25 : Quantité et proportion de chaque phonème dans l'extrait étudié de l'interprétation d'*Amsterdam* par Jacques Brel.

Les élisions de *e*, normatives en fin de vers, multiplient le nombre de syllabes fermées. Sur les trente-quatre rimes des deux strophes étudiées, trois seulement sont vocaliques : une rime

orpheline (« santé ») et deux rimes en [y] (« vertu », « bu »). Même à l'intérieur des vers, les choix lexicaux et les élisions d'*e* muets, non conformes à la métrique celles-là, augmentent le nombre de ce type de syllabes : leur pourcentage de 37 %, par rapport à la norme que nous avons donnée, traduit une inflation et une prédilection marquée pour ce type de construction syllabique (37 % de syllabes fermées et 63 % de syllabes ouvertes dans cet extrait d'*Amsterdam* de Jacques Brel, alors que la norme s'établit à 20 % et 80 %, selon Pierre Léon).

Un autre élément notoire est l'utilisation des consonnes occlusives, qui véhiculent une connotation particulière, soulignée par Ivan Fónagy : « Il y a une affinité certaine entre les occlusives sourdes (tendues) et les velléités agressives⁴⁸⁶ ». Elles permettent une emphase spécifique dans la prononciation par leur momentanéité explosive. Elles ont aussi pour effet, selon Monique et Pierre Léon, de raccourcir la voyelle antécédente : « dans une syllabe, une voyelle est raccourcie par l'occlusive qui la suit⁴⁸⁷ », alors que [R], [Z], [V] et [ʒ] l'allongent. Le son vocalique est donc naturellement euphémisé par son antéposition devant une occlusive. L'insistance sur les liaisons en [t], extrêmement appuyées à l'intérieur du vers (exemple : « boivent et reboivent », quatre fois), liaisons, certes, conformes à la versification, mais nettement traitées avec emphase, accentuent cette présence des occlusives, dont l'occurrence est largement supérieure à celle des fricatives, plus douces (30 % d'occlusives, 25 % de fricatives). Or, selon Monique et Pierre Léon, « les occlusives sont deux fois moins nombreuses que les fricatives. Et, dans ce dernier groupe, les “liquides”, qui sont très vocaliques, sont les plus nombreuses⁴⁸⁸ ». Parmi elles, c'est la vibrante [R] qui jouit, chez Jacques Brel, d'un statut particulier, puisqu'elle s'affiche à presque 10 %, alors que sa fréquence moyenne dans la langue tourne autour de 7 %⁴⁸⁹. De plus, il s'agit d'un R nettement mis en relief et durci par un roulement vibré que nous étudierons ultérieurement.

Plutôt que de nous en tenir au rapport avec des normes médianes de proportions issues de corpus généraux et non contextualisés, qui ne sont pas ceux des textes chansonniers, nous préférons établir un comparatif avec d'autres paroles de chanson, induisant un tout autre traitement interprétatif : *Nathalie* de Gilbert Bécaud.

(Première strophe)	(Dernière strophe)
<p>La Place Roug(e) / était vid(e) Devant moi marchait Nathalie Il avait un joli nom, mon guide Nathalie</p> <p>La Place Roug(e) / était blanch(e) La neige faisait un tapis Et je suivais par ce froid dimanche(e) Nathalie</p>	<p>Et quand la chambre fut vide Tous les amis étaient partis Je suis resté seul avec mon guide Nathalie</p> <p>Plus question de phrases sobres Ni de Révolution d'octobre On n'en était plus là Fini le fombeau de Lénine Le chocolat de chez Pouchkine</p>

⁴⁸⁶ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 88-89.

⁴⁸⁷ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 68.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁸⁹ Selon LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. PARIS : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 90.

Ell(e) parlait en ph rases sob br (es) De la Révolution d' o ctob br (e) Je pensais déjà Qu' a rès le h omb be au de Lén in (e) On irai(t) / au C a fé P o uch ki ne Bo ir (e) / un choc o lat	C'est... C'était loin d é jà Que ma vie m e sem bl e vid e Mais je sais qu'un j o ur / à P a ris C'est m o i qui lui serv ir ai de guid e Nath al ie, Nath al ie
--	---

Figure 90 : Mise en évidence de l'insertion consonantique dans le texte des premier et dernier couplets de *Nathalie* de Gilbert Bécaud, d'après l'interprétation enregistrée. Les consonnes occlusives sont encadrées, les syllabes consonantiques sont surlignées, la présence de deux consonnes consécutives en début de syllabes apparaît en rouge. Les syllabes muettes non articulées sont entre parenthèses.

V	CV	CCV	CcV	VC	CVC	CVCC	CCVC	CcVC	TOTAL
10	152	12	9	0	19	2	1	0	205
4,9%	74,1%	5,9%	4,4%	0,0%	9,3%	1,0%	0,5%	0,0%	100,0%
89% de syllabes ouvertes				11% de syllabes fermées					100%

Tableau 26 : Décompte des syllabes de chaque structure, dans les première et dernière strophes de l'interprétation de *Nathalie* par Gilbert Bécaud. Avec V = voyelle, C = consonne et c = semi-consonne.

Consonnes																			Voyelles	
[p]	[b]	[t]	[d]	[k]	[g]	[m]	[n]	[f]	[s]	[ʃ]	[v]	[l]	[z]	[ʒ]	[R]	[j]	[ɥ]	[w]	Voy.	
13	10	23	19	14	3	10	18	7	19	9	11	34	4	11	24	4	3	3	205	
2,9%	2,3%	5,2%	4,3%	3,2%	0,7%	2,3%	4,1%	1,6%	4,3%	2,0%	2,5%	7,7%	0,9%	2,5%	5,4%	0,9%	0,7%	0,7%	46,2%	
25% de consonnes occlusives							27% de consonnes fricatives							2% de semi-consonnes		46% de voyelles				

Tableau 27 : Quantité et proportion de chaque phonème dans l'extrait étudié de l'interprétation de *Nathalie* par Gilbert Bécaud.

Par rapport à celui de la chanson de Jacques Brel, le pourcentage de syllabes fermées (11% au lieu de 37%) passe nettement au-dessous de la moyenne de 20%. La proportion des occlusives et des fricatives est inversée, le taux de la consonne [R] chute de moitié (de plus, avec une prononciation euphémisée). L'augmentation des phonèmes vocaliques (passage à 46%), est marquée en particulier à la rime (douze rimes vocaliques sur les vingt-huit vers étudiés, au lieu de trois sur trente-quatre vers dans les deux strophes analysées d'*Amsterdam*).

Cet écart dans le taux de répartition des consonnes et des voyelles, au niveau abstrait et interprétatif, ne peut être considéré comme un effet du hasard, tant ses divergences se retrouvent de manière systématique chez certains interprètes. Il s'agit d'un véritable trait typologique, qui peut soit caractériser de manière dominante l'ensemble d'un répertoire et d'un style interprétatif, soit jouer sur le contraste et l'opposition au sein d'un même répertoire, voire d'une chanson. Il y a généralement – contrairement à d'autres éléments de la partition – une convergence, une concordance complète, entre les prévalences consonantiques ou vocaliques de la partition et l'interprétation qui, par élision vocalique ou adjonction d'*e* muets, de même que par l'emphase ou l'amoussissement des consonnes, accentue et amplifie les caractéristiques de la composition abstraite.

4.1.4.2 Le jeu des diérèses, synérèses et diphtongaisons

Chaque construction phonétique de syllabe autorisant des traitements différents peut jouer un rôle dans la spécificité interprétative. C'est le cas, par exemple, de la succession de deux voyelles à l'intérieur de la même syllabe : elle offre le choix d'opérer une synérèse, c'est-à-dire de fusionner les deux voyelles en une seule syllabe, dont le premier son devient une semi-consonne, ou celui de la diérèse, c'est-à-dire de conserver les deux voyelles séparées par la prononciation. Cette deuxième option perdure dans la versification classique, bien qu'elle soit presque totalement bannie de la langue courante. Selon Jean Mazaleyrat :

« La diérèse étale, déroule plus largement le mot sur le vers ; la synérèse le fait passer plus vite à la manière de la prose. La diérèse, dans la diction conservatrice et ralentie qu'elle implique, épanouit le mot et le solennise tantôt avec noblesse tantôt avec douceur. La synérèse l'abrège et le durcit. Ce n'est pas par hasard que la diérèse porte traditionnellement sur des mots rares ou savants, la synérèse sur un vocabulaire plus neutre et plus usuel⁴⁹⁰ ».

Les deux sons étant éléments d'une même syllabe, la partition n'impose rien dans ce domaine et le choix est laissé à l'interprète, ce qui crée un espace de variante interprétative. Certes, les chanteurs dont l'énonciation se rapproche de celle de la prose, voire du parlé (Serge Gainsbourg et Vincent Delerm par exemple), pratiquent systématiquement la synérèse, dont l'usage est plus courant, mais d'autres usent du procédé un peu précieux et emphatique de la diérèse pour l'effet de suspens et de focalisation qu'il procure. La diérèse totale est relativement rare : notons, par exemple, le « fi-an-cé » parodique et répété des *Flamandes*, par lequel Jacques Brel n'hésite pas à introduire dans la versification une syllabe surnuméraire. Au-delà de notre corpus de partitions, nous verrons que son usage est toutefois récurrent chez Claude Nougaro et chez Georges Brassens. Plus couramment, nous trouvons une prononciation qui s'en rapproche, par un effet que l'on pourrait assimiler à une forme de diphtongaison. L'hiatus est évité par un passage progressif d'un son à l'autre. Mais la coalescence des deux phonèmes n'est pas totale comme dans la synérèse et une écoute attentive nous permet, comme l'indique l'étymologie de « diphtongue » (*diphthoggos*), de percevoir un « double son » et une évolution du timbre au cours de l'émission. Nous avons fait un relevé des occurrences de diérèses possibles dans certains textes des chanteurs qui font usage de cet effet, ainsi que des occurrences de sons effectivement diphtongués dans l'interprétation de référence de chaque chanson :

		% Diph.	[ɥi]	[jɛ]	[je]	[wa]	[jɛ̃]	[jø]	[jɔ̃]	[jã]	[jo]	[ja]
Diérèse :			[yi]	[iɛ]	[ie]	[ua] [oa]	[iɛ̃]	[iø]	[iɔ̃]	[iã]	[io]	[ia]
Exemples :			<i>Nuit</i>	<i>Ciel</i>	<i>Fiévreux</i>	<i>Toi</i>	<i>Rien</i>	<i>Yeux</i>	<i>Révolution</i>	<i>Patiente</i>	<i>Violon</i>	<i>Diamant</i>
<i>L'Aigle noir</i>	40	9%	9/10	4/5	0/3	8/19	0/1	0/1	0	0	0	0/1
<i>Drouot</i>	29	6%	0/2	0/1	0/5	7/17	0/1	0/2	0	1/1	0	0
<i>Et maintenant</i>	21	10%	4/4	2/2	0/1	4/6	7/7	0/1	0	0	0	0
<i>L'important c'est la rose</i>	18	3%	0	1/1	0	7/17	0	0	0	0	0	0
<i>Ne me quitte pas</i>	21	5%	1/2	2/3	0	6/13	0/2	0/1	0	0	0	0
<i>C'est extra</i>	20	7%	2/5	1/2	0/1	2/4	2/7	0	0	0	1/1	0
<i>La Mémoire et la Mer</i>	42	5%	2/7	2/4	0/1	4/14	2/8	1/2	2/2	0/1	0/2	0/1
<i>Poulailler's song</i>	14	5%	1/1	0/1	1/1	3/4	0	0	4/7	0	0	0

Figure 91 : Relevé des différentes « fausses diphtongues » (successions de deux sons vocaliques dans la même syllabe), dans les textes de certains chanteurs, chez qui l'usage de la diérèse est significatif, et du nombre de

⁴⁹⁰ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1997, p. 54.

réalisations diphtonguées dans l'interprétation de référence de chaque chanson. La première colonne précise le nombre total de diphtongues potentielles dans le texte, et la deuxième le pourcentage de syllabes concernées par rapport à l'ensemble des syllabes de la chanson. Enfin, pour chaque type de succession vocalique, est précisé le nombre d'occurrences diphtonguées dans l'interprétation (avant la barre oblique), sur le nombre total d'occurrences de cette succession dans le texte de la chanson (après la barre oblique).

Ce procédé, assez fréquent pour être signifiant, est évidemment lié au débit et à une lenteur énonciative sur les syllabes concernées. Selon Jean Mazaleyrat, « les diverses possibilités de scansion en diérèse ou en synérèse changent la structure du vers, sa tonalité affective, et jusqu'à l'éclairage des mots⁴⁹¹ ». La diérèse partielle, que nous étudions, sans déstructurer le vers, ni la mélodie – puisqu'il s'agit d'une seule note et d'une seule syllabe –, joue toutefois le même rôle de focalisation que la diérèse dans le poème et initie une tonalité spécifique. À partir du moment où l'on passe du plan de l'obligation à celui de l'option, le choix a valeur sémiologique, au même titre que dans la poésie :

« Dès lors que le sentiment de l'obligation linguistique se perd, et que par conséquent la scansion en diérèse ou synérèse peut apparaître comme objet d'option, la prosodie des voyelles en contact devient non seulement un élément de commodité prosodique, mais encore un élément d'effet⁴⁹² ».

L'effet est aussi marqué dans l'interprétation, d'autant plus que la tendance naturelle est à la synérèse. Le procédé de la « semi-diérèse », que nous avons observé, éloigne l'interprétation du familier et de l'usuel, pour lui conférer une aura distancielle, une forme de solennité poétique ou discursive, selon le contexte, et revêt le mot sur lequel il porte d'une emphase spécifique, qui influe sur la tonalité interprétative : irréalité onirique chez Barbara, sacralisation du mot chez Léo Ferré, dramatisation vocalique chez Gilbert Bécaud ou Jacques Brel, ou tout simplement valeur parodique dans les rares exemples d'Alain Souchon.

Dans les textes des chansons, la proportion de ces successions de deux voyelles dans la même syllabe diffère largement selon l'artiste, ce qui ne peut être le simple fruit du hasard, mais dénote une prédilection plus ou moins forte pour ces sonorités. Barbara, certes sur une même note, sur-articule ces types de voyelles, suspendant l'expression de la seconde : il est difficile de parler d'une diérèse complète, mais il ne s'agit pas non plus d'une synérèse, sur certaines syllabes de mots particulièrement porteurs de sens, surtout à la rime (comme « nuit », « ciel », « noir » dans *L'Aigle noir* ou « mémoire » dans *Drouot*), qui sont anormalement allongées, la semi-voyelle initiale étant précédée d'une ébauche de premier son vocalique. Cependant, contrairement aux diérèses classiques, qui marquent une frontière nette entre les deux phonèmes vocaliques, cette zone de transition est, chez Barbara, inhabituellement allongée, créant un son évolutif qui se déforme sur la durée de la tenue, passant, en un glissement progressif, d'un son à l'autre, par l'intermédiaire de la semi-consonne intercalée (par exemple : « ciel » = [sijɛl]). En étirant disproportionnellement le son, cette option interprétative donne à sa diction un caractère déréalisateur et poétique.

Léo Ferré utilise aussi volontiers ce procédé, qui déploie le son vocalique et confère au mot sur lequel il se pose une volupté sensuelle et poétique, lui donnant une connotation méliorative qui l'éloigne du prosaïsme quotidien. Cet effet se retrouve aussi bien dans *C'est extra* (« nuit », « ciel », « violon », « noir »...), que dans *La Mémoire et la Mer* (« lumière », « suis », « vient », « soir », « vocation », « vient »...).

Un plus grand nombre encore de ces semi-diérèses se remarque aussi dans les chansons de Gilbert Bécaud, peut-être lié en partie à l'accent méridional. Le tableau suivant relève leurs occurrences dans la chanson *Et maintenant* :

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 53.

Relevé des diphtongaisons partielles présentes dans l'interprétation de <i>Et maintenant</i> de Gilbert Bécaud.	
Diphtongues de type [y ɥ i]	Nuit (v.10), ennui (v.31), nuit (v.39), puis (v.42).
Diphtongues de type [i j ɛ̃]	Revient (v.13), rien (v.13), bien (v.28), rien (v.29), bien (v.44), rien (v.51), rien (v.53).
Diphtongues de type [o w a], qui peut aussi être prononcées [u w a]	Quoi (v.15), toi (v.24), soir (v.42), miroir (v.43).
Diphtongues de type [i j ɛ]	Entières (v.23 et 39)

Tableau 28 : Relevé des « diphtongaisons » présentes dans l'interprétation de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud.

Dix-sept syllabes du texte sont touchées par ces fausses diphtongues, ce qui représente 9 % des syllabes totales, soit une proportion importante. Ces syllabes correspondent à des zones d'emphase et constituent véritablement une typicité interprétative. Elles ont un rôle particulièrement important chez Gilbert Bécaud, qui fait de leur sur-articulation un de ses traits singuliers. Leur articulation est allongée dans le temps et nous distinguons bien la succession de deux phonèmes liés par la phase de transition particulièrement longue et progressive de la semi-consonne. Les sonagrammes suivants en illustrent quelques exemples :

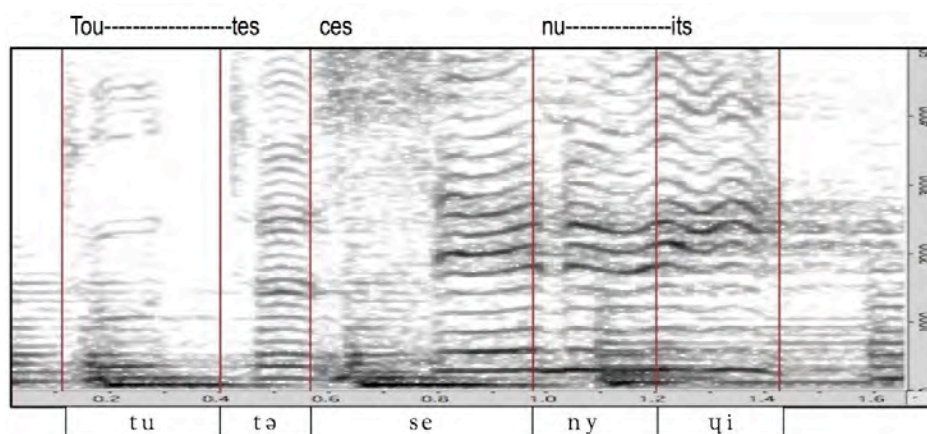


Figure 92 : Extrait du sonagramme de l'interprétation chantée de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud. [CD 069]

Au lieu d'utiliser la synrèse courante, faisant du premier son une semi-consonne, Gilbert Bécaud articule distinctement deux voyelles consécutives : la suite de phonèmes [n ɥ i] devient alors [n y ɥ i]. Le traitement des diphtongues en [j ɛ̃] est encore plus caractéristique, car plus marqué, avec un passage du [j ɛ̃] au [i j ɛ̃] :

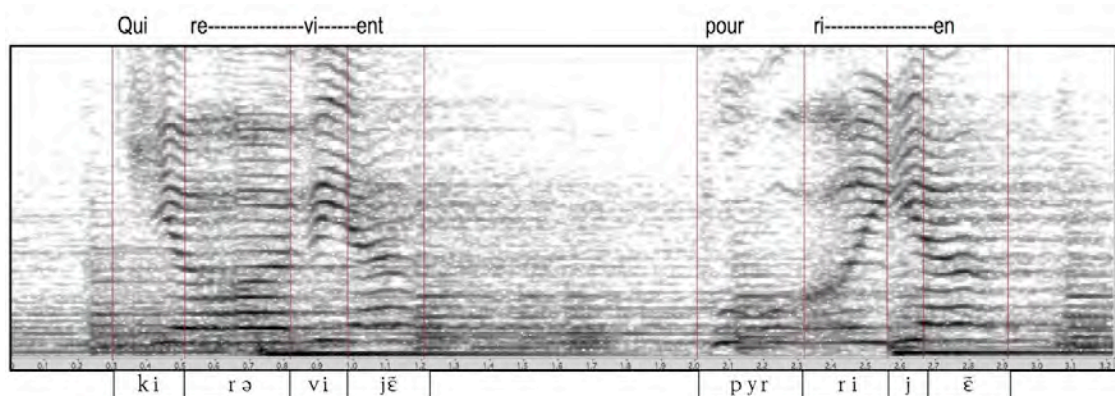


Figure 93 : Extrait du sonagramme de l'interprétation chantée de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud. [CD 070]

Ces « diphtongues » sont doublées, sur le plan intonatif, d'un *portamento* sur le premier son vocalique, permettant un glissement progressif jusqu'à la hauteur de note prescrite. Ce *portamento*, qui accompagne la première voyelle et la phase de transition vers la deuxième, met encore plus en évidence l'effet et renforce son aspect mouvant, évolutif, dans l'entre-deux.

Dans *Et maintenant*, l'étalement de ces diphtongues partielles appuie la dramatisation interprétative sur un texte dans lequel le locuteur exprime à la fois colère, rancune et désespoir. Ces semi-diérèses soutiennent, par leur aspect moins franc, moins univoque que le phonème par synérèse, une tension psychologique exacerbée et une sur-articulation un peu menaçante.

Dans une visée de dramatisation identique, mais dans un contexte émotif différent, qui tourne à la supplication, Jacques Brel utilise la même emphase articulatoire, dans *Ne me quitte pas* (« pluie », « lumière », « roi », « fois », « ciel », « noir »...), sur des mots importants, principalement des mots à la rime, ce qui justifie l'allongement vocalique, pour leur conférer une valeur que leur monosyllabisme ne leur donne pas.

Cette propension à la « diphtongaison », récurrente chez certains chanteurs au point de devenir une caractéristique de leur expression vocale, se retrouve aussi généralement, de manière non systématique, chez les interprètes soucieux d'une intelligibilité maximale du texte, comme Georges Brassens ou Juliette Gréco. D'autres peuvent l'utiliser très ponctuellement avec une contextualisation parodique, comme Alain Souchon dans *Poulailler's song*, imitant la prononciation affectée de la bourgeoisie bien pensante (effet de snobisme sur les deux rimes en [j ɔ̃]: « conversation » et « opinion »).

En conclusion de cette étude de l'influence des microstructures phonétiques du texte sur l'interprétation, nous constatons que l'exploitation esthétique étudiée dans la parole par Pierre Léon ou dans la poésie par Jean Mazaleytrat, se révèle amplifiée dans l'interprétation de la chanson. Un renforcement consonantique appelle davantage une interprétation théâtralisante, proche du parlé, centrée sur le texte, augmentant la tension par le durcissement des sonorités, l'apparition d'un son moins musical et le glissement vers les usages de l'oralité ; une prédominance vocalique induit plutôt une recherche de lyrisme mélodique. D'une manière plus ponctuelle, les syllabes permettant le traitement par diérèse, synérèse ou diphtongaison partielle, ainsi que tout élément autorisant un choix, peuvent aussi porter une option sémiologique avec des visées diverses selon l'interprétation. La répartition et la proportion des consonnes et des voyelles au sein du texte ne sont pas aléatoires et sont donc chargées de valeur sémantique. Elles influencent l'interprétation et l'esthétique de la chanson. La composition phonétique du texte de la chanson a donc un impact important sur l'interprétation et soutient la spécification du style interprétatif de certains chanteurs.

4.2 Les prédéterminations prosodiques et rythmiques

4.2.1 *Les rapports à la prosodie traditionnelle*

Notre corpus étant composé de chansons dites « à texte », la composition abstraite obéit, d'une manière générale, aux règles de la prosodie traditionnelle, qui s'inspire de celle de la langue parlée et privilégie la mise en avant du contenu textuel, par une correspondance majoritaire entre accents toniques et grammaticaux de la langue et accents métriques musicaux. La chanson *Rive gauche* se caractérise par la forte prédominance du texte et s'inscrit dans une tradition littéraire de la chanson française. La musique subordonnée au texte et opérant sa mise en valeur, le compositeur vise le plus souvent une écriture sobre et syllabique, privilégiant une bonne compréhension des paroles.

Cette prosodie traditionnelle a pour première caractéristique la régularité métrique, avec une rythmique simple⁴⁹³, souvent composée de la répétition d'une même valeur de note, ce qui accentue naturellement une syllabe sur deux, ou sur trois si le rythme est ternaire. La seconde caractéristique est que la dernière syllabe du vers tombe sur un temps fort et sur une valeur longue, étant ainsi doublement accentuée.

4.2.1.1 Coïncidence entre accents musicaux et accents textuels dans les vers isométriques

Dans l'ensemble des partitions que nous étudions, *Amsterdam* et *Ne me quitte pas* de Jacques Brel constituent les illustrations les plus nettes de la prosodie traditionnelle, avec, dans une forme strophique, l'usage d'une unique phrase rythmique pour l'intégralité des vers de la chanson, formant une sorte d'*ostinato* :

<p><i>Ne me quitte pas</i></p> <p>(3/4)</p>	Ne me quitte pas
	Il faut oublier
	Tout peut s'oublier
	Qui s'enfuit déjà
	Oublier le temps
	Des malentendus
	Et le temps perdu
<p><i>Amsterdam</i></p> <p>(6/4)</p>	Dans le port d'Amsterdam
	Y'a des marins qui chantent
	Les rêves qui les hantent
	Au large d'Amsterdam
	Dans le port d'Amsterdam
	Y'a des marins qui dorment
	Comme des oriflammes

⁴⁹³ Cf. **Figure 6** : Les différents niveaux de modèles issus du texte et de la musique. p. 74.

À savoir comment [...]	Le long des berges mornes [...]
---------------------------	------------------------------------

Tableau 29 : Mise en évidence de la cellule rythmique unique utilisée pour chaque vers, comme un *ostinato*, dans les partitions des chansons *Ne me quitte pas* et *Amsterdam* de Jacques Brel. Relevé du texte des premiers vers des deux chansons, avec indication des accents toniques du poème et des accents rythmiques de la partition : encadrement pour les premiers temps de mesures, gras pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de mesures à 3/4, double souligné pour les troisièmes temps de mesures à 6/4, surligné pour les accents toniques et grammaticaux du texte.

La cellule rythmique utilisée dans ces deux chansons impose un même modèle accentuel à tous les vers de la chanson, rythme créé pour le premier vers, qui est le vers principal, le vers éponyme. Dans *Ne me quitte pas*, la valeur de base pour la syllabe est la croche. La cellule rythmique privilégie clairement les accents expressifs, sur les premières syllabes de groupes (ne et quitte), tout en respectant la règle de la prosodie de la parole qui consiste à placer l'accent tonique principal sur la dernière syllabe du vers, qui tombe traditionnellement sur un premier temps de mesure doublé d'une valeur longue. Mais l'encadrement régulier de la prosodie classique s'accompagne, comme nous le détaillerons dans la partie suivante, d'un fort taux de variabilité interprétative, qui réintègre l'expressivité dans une structure rythmique qui pourrait virer à la monotonie.

Si la rythmique dominante opère par coïncidence entre les accents, toutefois, elle n'est généralement pas absolue et, même au sein de cette régularité, existent des irrégularités favorisant l'accent oratoire ou expressif. La chanson *Nantes* de Barbara, par exemple, obéit en partie à ces règles tout en présentant quelques particularités qui s'en distinguent, comme en témoigne la structure rythmique des premiers vers de la deuxième strophe de *Nantes*, ainsi que la position des accents musicaux et toniques :



Figure 94 : Vers 5, extrait de la partition de *Nantes* de Barbara.

<p>5 Un <u>ma</u>tin <u>com</u>me ce <u>lui</u>-là</p> <p>6 Il <u>y</u> a <u>juste</u> un <u>an</u> déjà</p> <p>7 La <u>ville</u> <u>avait</u> ce <u>teint</u> bla<u>ffard</u></p> <p>9 Nantes <u>m'</u>était alors in<u>con</u>nue</p> <p>10 Je <u>n'y</u> étais jamais ven<u>ue</u></p> <p>11 Il <u>avait</u> fallu ce mes<u>sage</u></p> <p>12 Pour <u>que</u> je <u>fasse</u> le <u>voyage</u></p>	<p>17 À l'<u>heu</u>re de sa <u>der</u>nière <u>heu</u>re</p> <p>18 <u>Après</u> bien <u>des</u> <u>an</u>nées d'er<u>rance</u></p> <p>19 Il <u>m'</u>revenait en plein <u>cœ</u>ur</p> <p>21 De <u>puis</u> qu'il s'en <u>était</u> allé</p> <p>22 Long<u>temps</u> je l'<u>avais</u> espéré</p> <p>23 Ce <u>vagabond</u>, ce <u>dispa</u>ru</p> <p>24 Voilà qu'il m'<u>était</u> reve<u>nu</u></p>	<p>41 Voilà tu la <u>con</u>naiss l'his<u>toire</u></p> <p>42 Il <u>était</u> <u>re</u>venu un <u>soir</u></p> <p>43 Et <u>ce</u> fut son <u>der</u>nier <u>voyage</u></p> <p>45 Il <u>voulait</u> <u>avant</u> de mour<u>ir</u></p> <p>46 Se <u>ré</u>chauffer à mon sou<u>rire</u></p> <p>47 Mais <u>il</u> mourut à la nuit <u>même</u></p> <p>48 Sans <u>un</u> <u>adieu</u>, sans <u>un</u> je t'<u>aime</u></p>
--	--	---

Tableau 30 : Mise en évidence des correspondances entre accents toniques et grammaticaux du texte et accents métriques de la partition de *Nantes* de Barbara, sur les vers du texte utilisant la même formule rythmique que le vers 5. Légende : encadrement pour les premiers temps de mesures, gras pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de la mesure, surligné pour les accents toniques et grammaticaux du texte.

Le même schéma rythmique (♩| ♩ ♩ ♩ ♩| ♩) est répété aux vers 1 à 5 et 6 à 8 des strophes 2, 3, 4 et 5, avec l'utilisation d'une même valeur de note pour chaque syllabe (croche). La cellule rythmique du vers se compose donc d'une suite de croches et se termine, pour la

syllabe à la rime, par une valeur longue, coïncidant avec un temps fort, premier temps de mesure. La suite de croches permet l'accentuation régulière d'une syllabe sur deux, sur un temps ou une partie de temps comparativement fort par rapport aux syllabes qui l'encadrent. La première syllabe du vers est en levée, sur le dernier demi-temps de la mesure précédente, le premier accent important tombant ainsi sur la deuxième syllabe du vers.

Le tableau ci-dessus présente la position des accents musicaux sur les syllabes des différents vers utilisant ce schéma rythmique. Le premier accent, c'est-à-dire la deuxième syllabe du vers, tombe sur un premier temps de mesure et coïncide, soit avec la dernière syllabe non caduque d'un mot – donc avec l'accent tonique de la langue –, sur les vers 7 (la ville), 17 (à l'heure), 18 (après), 21 (depuis), 22 (longtemps), 24 (voilà), 41 (voilà), soit, plus souvent, sur une première syllabe de mot, aux vers 5 (matin), 9 (m'était), 11 (avait), 23 (vagabond), 42 (était), 45 (voulait), 46 (réchauffer), soit sur un monosyllabe normalement non accentué, comme aux vers 6 (il y a), 10 (je n'y étais), 12 (pour que je), 19 (il me), 43 (et ce fut), 47 (mais il), 48 (sans un). Dans ces deux derniers cas, l'accent musical ne coïncide pas avec l'accent tonique ou grammatical : il est déplacé au début ou au milieu d'un mot ou d'un groupe de mots. Il devient un accent expressif qui renforce l'aspect impulsif et émotif de l'interprétation. Il s'agit donc d'un effet de rhétorique vocale induit par la partition musicale. D'autre part, il n'y a pas systématiquement coïncidence, en cours de vers, entre accents de la langue et accents musicaux, du fait de l'application d'un même schéma rythmique à des vers différents. Par exemple, au onzième vers, l'accent rythmique tombe sur la première syllabe du mot « fallu », alors que l'accent tonique devrait porter sur la deuxième, ce qui constitue encore un accent expressif.

Les quatrième vers des strophes internes de *Nantes* de Barbara n'adoptent pas le même schéma rythmique que les autres vers de la strophe, par la présence d'une syllabe muette articulée à la rime. Le vers est alors scindé en deux par l'introduction d'une valeur longue en cours de vers :



Figure 95 : Vers 8 extrait de la partition de *Nantes* de Barbara.

	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪		
8	Lors <u>que</u> je <u>so</u> r/tis <u>de</u> la <u>ga</u> /re→		
4		4	(1)
20	Son <u>cri</u> <u>déchi</u> /rait <u>le</u> <u>si</u> len/ <u>ce</u> →		
4		4	(1)
32	Ils <u>por</u> taient <u>l'ha</u> /bit du di <u>man</u> /che→		
4		4	(1)
44	Et <u>ce</u> fut <u>son</u> / der <u>ni</u> er <u>riva</u> /ge→		
4		4	(1)

Tableau 31 : Mise en évidence des correspondances entre accents toniques et grammaticaux du texte et accents métriques de la partition de *Nantes* de Barbara, sur les vers du texte utilisant la même formule rythmique que le vers 8. Légende : encadrement pour les premiers temps de mesures, **gras** pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de la mesure, surligné pour les accents toniques et grammaticaux du texte.

Les premiers temps de mesures tombent sur des syllabes ou mots monosyllabiques non porteurs de sens (lorsque et de sur le vers 8). La dernière syllabe réelle du vers (**gare**), ne coïncide pas avec le premier, mais avec le deuxième temps de la mesure, et est renforcée par l'emploi d'une valeur longue (noire). La syllabe muette arrive en désinence sur le troisième temps, mais avec une valeur courte (croche) : il n'y a ainsi aucune pause avant le vers suivant, qui est directement enchaîné avec l'anacrouse sur le second demi-temps de la mesure. Ces vers sont scindés en groupes de quatre syllabes, avec adjonction de la syllabe muette finale – 4, 4 (1) – les hémistiches étant séparés par une césure, marquée par une valeur longue (noire pointée) sur la quatrième syllabe. La position de la syllabe muette finale sur un temps faible dans les vers 8, 20, 32 et 44, confirme qu'elle n'a pas de valeur métrique. Elle est surnuméraire.

Nous avons vu, dans l'étude du vers, que la question est différente dans les strophes initiales et finales de *Nantes*, en pentasyllabes au lieu d'octosyllabes. La syllabe muette à la rime se place sur un temps fort (premier temps de mesure), c'est-à-dire qu'elle joue un rôle métrique et vient compléter le pentasyllabe. Si les accentuations rythmiques sur les accents textuels restent conformes à la prosodie traditionnelle, la scission en petits groupes de syllabes (souvent une ou deux syllabes : 1 1 2 (1) / 1 4 / 1 1 2 (1) / 1 2 2), jalonnés par des valeurs longues (blanches et blanches pointées), ajoute des accents supplémentaires, notamment sur les premières syllabes des vers, et introduit donc un écart par rapport à la norme prosodique, par la suspension de l'énoncé et le ralentissement du débit global.

<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>1 <u>Il</u> / <u>pleut</u> / <u>sur</u> <u>Nan</u> / <u>tes</u> /</p> <p>1 1 2 (1)</p>	<p>54 <u>Il</u> / <u>pleut</u> / <u>sur</u> <u>Nan</u> / <u>tes</u></p> <p>1 1 2 (1)</p>
<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>2 <u>Don</u> / <u>ne</u> moi la <u>main</u> //</p> <p>1 4</p>	<p>55 <u>Et</u> / <u>je</u> me sou<u>viens</u> //</p> <p>1 4</p>
<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>3 <u>Le</u> / <u>ciel</u> / <u>de</u> <u>Nan</u> / <u>tes</u> /</p> <p>1 1 2 (1)</p>	<p>56 <u>Le</u> / <u>ciel</u> / <u>de</u> <u>Nan</u> / <u>tes</u> /</p> <p>1 1 2 (1)</p>
<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>4 <u>Rend</u> / <u>mon</u> <u>cœur</u> / <u>cha</u> <u>grin</u> //</p> <p>1 2 2</p>	<p>57 <u>Rend</u> / <u>mon</u> <u>cœur</u> / <u>cha</u> <u>grin</u> //</p> <p>1 2 2</p>

Tableau 32 : Mise en évidence des regroupements syllabiques et des accents métriques de la partition de *Nantes* de Barbara, dans les strophes enchâssantes. Légende : encadrement pour les premiers temps de mesures, **gras** pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de la mesure. Les / signalent les scissions par une valeur longue, // pour une valeur très longue. Les chiffres au-dessous des vers précisent le découpage de ce vers en groupes de syllabes.

Ce découpage des vers permet donc la multiplication des accents, puisqu'un plus grand nombre de syllabes se trouvent sur des premiers temps de mesures : la majorité des mots porteurs de sens sont accentués en raison de leur position métrique (« pleut, Nantes, ciel, main, rend, cœur, chagrin, souviens »). Les groupes de mots, ou les mots eux-mêmes, peuvent être scindés en deux par ces valeurs longues (« Il/pleut », « Don-/ne », « Le/ciel »), dont les emplacements ne sont pas toujours en coïncidence avec la structure du vers, mais peuvent, au contraire, être en tension avec celle-ci, engendrant, chez l'auditeur, une situation d'attente, une mise en suspens du temps. De plus, la perception de la structure versifiée est parfois atténuée par l'absence de pauses rythmiques plus longues entre les vers, seuls les vers 2 et 4

étant suivis d'une pause plus longue (tenue sur cinq temps, suivie d'un demi-soupir). En découpant le vers en temps (unité de base de la syllabe dans cet extrait), on observe que les temps occupés par les pauses remplies, dans ces strophes, représentent proportionnellement une durée plus longue que les temps occupés par l'articulation des syllabes. Dans le vers 1, par exemple, cinq temps sont occupés par les syllabes (x) et sept par les tenues (o) :

♩.	o	o	♩.	o	♩.	o	o	♩.	o	o
x			x		x			x		
Il			pleut		sur			Nan-		
								tes		

Dans les strophes centrales, des vers sont aussi fractionnés par l'intrusion de valeurs longues. De nouveau, des pauses scindent des mots ou des groupes de mots, comme dans les quatrièmes vers des strophes internes, où l'octosyllabe est séparé en deux hémistiches de quatre syllabes, alors que le poème, au contraire, ignore la césure, ce qui distend la convergence entre les accents textuels et musicaux : « Lorsque je sor/tis de la Ga/re » (strophe 2), « Son cri déch/rait le silen/ce » (strophe 3), « Il portait l'ha/bit du diman/che » (strophe 4), « Et ce fut son / dernier voya/ge » (strophe 5). Ces scissions et cette tension entre syntaxe textuelle et structure musicale se retrouvent intégralement dans l'interprétation. Avec ces vers fractionnés par l'intrusion de valeurs longues, alterne paradoxalement un enchaînement des strophes sans pauses silencieuses à la fin des quatrains.

Ce genre de structure rythmique intègre donc des écarts dans la composition, mais la coïncidence reste toutefois majoritaire entre accents textuels et musicaux, illustration de la prosodie traditionnelle en usage dans le style Rive gauche qui, par la distribution régulière des accents, privilégie la bonne compréhension textuelle (Juliette Gréco, Léo Ferré...). Mais ce rythme, essentiellement régulier, implique, comme nous le constaterons en étudiant l'interprétation dans la partie suivante, si l'on veut éviter la monotonie, qu'on ne le réalise pas avec précision ; il induit, au contraire, une marge de liberté et de subjectivité, l'interprète puisant dans les codes paralinguistiques et le phrasé de la langue parlée, empruntant aux effets de rhétorique vocale, ce qui introduit souvent, paradoxalement, une grande complexité rythmique par la multiplication des retards, anticipations et déplacements d'accents.

4.2.1.2 Régularisation rythmique dans les vers hétérométriques

Pour les vers irréguliers, traités dans la même perspective de primauté du texte, l'écart n'est pas aussi important que pourrait le laisser supposer l'irrégularité de la versification. On pourrait en effet penser, *a priori*, que l'hétérométrie des vers représente un obstacle à la mise en musique et peut nuire à l'aspect répétitif de la chanson, qui joue communément du réemploi de mêmes formules mélodico-rythmiques. L'étude, dans la partition, du traitement rythmique des vers irréguliers, permet de constater que l'écriture rythmique tend souvent à masquer cette irrégularité et à rétablir la coïncidence entre accents musicaux et textuels quel que soit le nombre de syllabes, en faisant subir à la même formule rythmique quelques adaptations minimales.

Ces adaptations rythmiques n'interdisent pas la perception répétitive du rythme, car l'auditeur perçoit, malgré les variantes, le squelette rythmique qui repose sur quelques points d'appuis immuables, en particulier l'accent le plus fort du premier temps de la mesure. Prenons comme exemple *Et maintenant*, de Gilbert Bécaud, chanson comportant des vers

courts et hétérométriques. Le schéma suivant superpose les différents vers de la première strophe, révélant leur proximité rythmique, malgré les irrégularités de la versification :

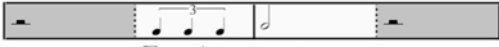
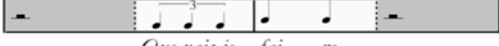

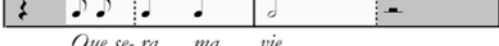
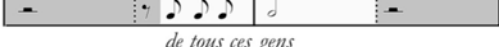
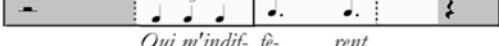
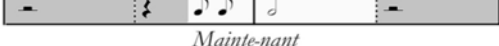
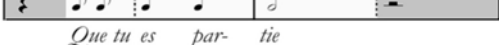
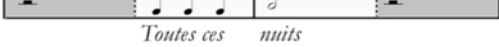
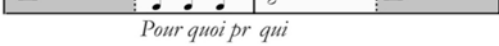
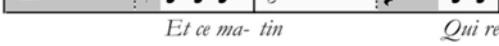
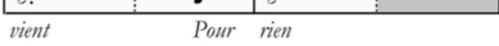
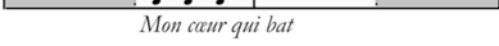
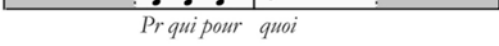
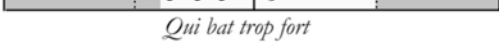
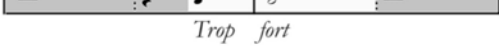
<p>c 1 2 3 4 1 2 3 4</p> <p>v. 1  Et maintenant</p> <p><i>Et mainte- nant</i></p>	Et mainte nant 4
<p>v. 2  Que vais-je fai/re</p> <p><i>Que vais-je fai- re</i></p>	Que vais-je fai /re 4 (1)
<p>v. 3  De tout ce temps</p> <p><i>De tout ce temps</i></p>	De tout ce temps 4
<p>v. 4  Que se-ra / ma / vie</p> <p><i>Que se-ra ma vie</i></p>	Que se- ra / ma / vie 3 1 1
<p>v. 5  De tous ces gens</p> <p><i>de tous ces gens</i></p>	De tous ces gens 4
<p>v. 6  Qui m'indif-fè/rent</p> <p><i>Qui m'indif-fè- rent</i></p>	Qui m'indif- fè /rent 4 (1)
<p>v. 7  Maintenant</p> <p><i>Mainte- nant</i></p>	Mainte nant 3
<p>v. 8  Que tu es / par/tie</p> <p><i>Que tu es par- tie</i></p>	Que tu es / par/ tie 3 1 1
<p>v. 9  Toutes ces nuits</p> <p><i>Toutes ces nuits</i></p>	Toutes ces nuits 4
<p>v. 10  Pour quoi pour qui</p> <p><i>Pour quoi pr qui</i></p>	Pour quoi pour qui 4
<p>v. 11  Et ce matin <i>Qui re-</i></p> <p><i>Et ce ma- tin</i></p>	Et ce ma tin 4
<p>v.12-13  Qui revient / Pour rien</p> <p><i>vient Pour rien</i></p>	Qui re vient / Pour rien 3 2
<p>v. 14  Ce cœur qui bat</p> <p><i>Mon cœur qui bat</i></p>	Ce cœur qui bat 4
<p>v. 15  Pour qui pour quoi</p> <p><i>Pr qui pour quoi</i></p>	Pour qui pour quoi 4
<p>v. 16  Qui bat trop fort</p> <p><i>Qui bat trop fort</i></p>	Qui bat trop fort 4
<p>v. 17  Trop / fort</p> <p><i>Trop fort</i></p>	Trop / fort 1 1

Tableau 33 : Schéma d'analyse rythmique des refrains de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud dans la partition musicale, mettant en évidence les coïncidences entre les formules rythmiques utilisées sur des vers de nature différente. La deuxième colonne du tableau présente le texte de la première strophe, avec la position des accents musicaux, des syllabes qui tombent sur un troisième temps (soulignées) ou sur un premier temps (encadrées) des mesures à 4/4, ainsi que les découpages du vers par l'emploi de valeurs longues (/).

Les diverses valeurs de notes utilisées pour la syllabe créent d'incessantes variations de débit. La valeur de base, le triolet de noires (vers 6, 9, 10, 14, 15), peut être raccourcie,



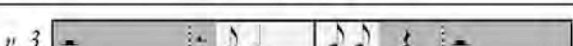
engendrant une accélération du débit, une précipitation (syllabe = croche, aux vers 7, 8, 11, 16), ou, au contraire, allongée, engendrant un ralentissement (syllabe = noire, aux vers 8, 13, 17). Ces valeurs peuvent même varier d'une syllabe à l'autre au sein d'un vers, passant par exemple d'un débit rapide à un débit lent (quatrième vers), imitant une diction impulsive et passionnée au service de l'interprétation.

Dans cette strophe, alternent une majorité de tétramètres (neuf sur dix-sept), et des vers impairs : trisyllabes, dissyllabes ou pentasyllabes. Les vers comportant quatre syllabes peuvent faire l'objet d'une écriture rythmique différente : le cinquième vers, contrairement au premier, porte par exemple un effet de retard immédiatement compensé par une précipitation du débit (utilisation de la croche au lieu du triolet de noires). Ces petites variantes rythmiques ne sont donc pas uniquement motivées par l'hétérométrie du poème. Mais elles ne remettent toutefois pas en cause l'accent principal du vers, sur le premier temps de mesure et ne rompent donc pas avec la prosodie traditionnelle. La position différente de la syllabe muette finale aux deuxième et sixième vers est du même ordre.

D'autres variantes rythmiques sont impliquées par l'irrégularité métrique du vers. On observe, dans le schéma, une organisation par groupes de deux mesures, au centre desquelles prend place le vers, dont le point de convergence, le pivot rythmique, se trouve sur la dernière syllabe non caduque, qui tombe invariablement sur le premier temps de la seconde mesure : c'est le pilier qui soutient toute la structure. Autour, tout est mobile : le vers peut se contracter ou s'étaler, occupant à sa guise l'espace temporel. Les autres syllabes du vers se trouvent ainsi globalement rassemblées dans la deuxième moitié de la première mesure, débordant soit d'un côté soit de l'autre, en fonction par exemple du nombre de syllabes : trois au septième vers et cinq au huitième vers. Les douzième et treizième vers peuvent être ressentis comme un vers unique, qui présente un débordement supérieur à la norme : il débute par une forte précipitation (« qui revient ») et se poursuit par un important ralentissement (« pour rien »).

Les divergences rythmiques, les sensations de notes manquantes ou de notes en trop, sont donc en partie effacées derrière les éléments régulateurs de la conformité prosodique, l'auditeur cherchant inconsciemment à percevoir ces constantes.

Nous avons vu que la métrique régulière et la prosodie traditionnelle s'associent paradoxalement à un taux de variances rythmiques interprétatives relativement important par souci d'expressivité vocale. Les vers hétérométriques, à la prosodie souvent régularisée par la partition, engendrent les mêmes effets. Avant d'étudier en détail ces rapports complexes entre rythme de la partition et de l'interprétation dans la partie suivante, la confrontation entre la régulation de la partition et les variantes de l'interprétation sur la première strophe de *Et maintenant* confirment cette tension entre fonction régulatrice de l'œuvre abstraite, qui tend au rapprochement avec la prosodie traditionnelle, et fonction de dérégulation de l'œuvre enregistrée, qui distend cette coïncidence des accents.

<p>c 1 2 3 4 1 2 3 4</p> <p>n. 1 </p> <p><i>Et main- tenant</i></p>	<p>Et / main / tenant</p> <p>1 1 2</p>
<p>n. 2 </p> <p><i>Que vais-je fai-re</i></p>	<p>Que vais-je faire</p> <p>4(1)</p>
<p>n. 3 </p> <p><i>De tout ce temps</i></p>	<p>De tout / ce temps</p> <p>2 2</p>

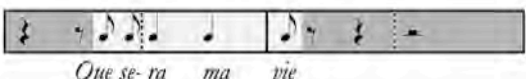

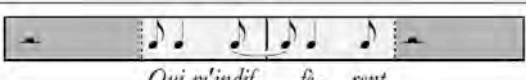
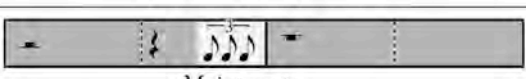
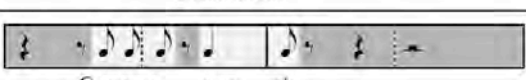
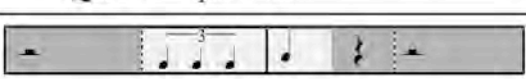
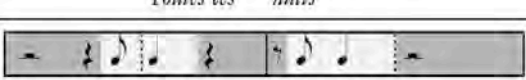
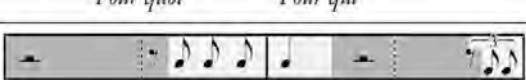
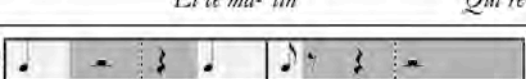
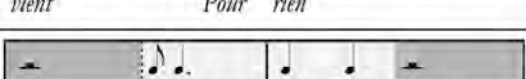

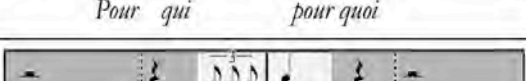
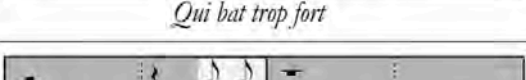
v. 4		Que sera / ma / <u>vie</u> 3 1 1
v. 5		De tous ces <u>gens</u> 4
v. 6		Qui m'in/diffè/rent 2 2 (1)
v. 7		Maintenant 3
v. 8		Que tu es / par/ <u>tie</u> 3 1 1
v. 9		Toutes ces <u>nuits</u> 4
v. 10		Pour <u>quoi</u> / pour qui 2 2
v. 11		Et ce ma <u>tin</u> / 4 Qui re-
v.12-13		Qui re <u>vient</u> // Pour / <u>rien</u> 3 1 1
v. 14		<u>Ce</u> cœur / <u>qui</u> / bat 2 1 1
v. 15		Pour / <u>qui</u> // pour quoi 1 1 2
v. 16		Qui bat trop <u>fort</u> 4
v. 17		Trop fort 2

Tableau 34 : Schéma d'analyse rythmique des refrains de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud dans l'interprétation enregistrée, mettant en évidence les coïncidences entre les formules rythmiques utilisées sur des vers de nature différente. La deuxième colonne du tableau présente le texte de la première strophe, avec la position des accents musicaux, des syllabes qui tombent sur un troisième temps (souligné) ou sur un premier temps (encadré) des mesures à 4/4, ainsi que les découpages du vers par l'emploi de valeurs longues (/).

La comparaison entre les deux graphiques (œuvre abstraite et réalisation sonore) traduit leur fort taux de divergence. Si la partition tend à régulariser les coïncidences entre accents musicaux et accents textuels par une forme de pression de conformité, l'interprétation réintroduit une irrégularité et rompt avec la coïncidence systématique des syllabes à la rime avec un premier temps de mesure. Elle intègre parfois des pauses au sein du vers et privilégie les contre-temps et donc une régularité accentuelle moins affirmée : des pauses silencieuses sont, par exemple, introduites au sein des vers 8, 10 et 15, isolant les deux dernières syllabes.

traitement plus musical : la transmission du message verbal passe au second plan, on ne cherche pas prioritairement à convaincre par le sens du texte, mais surtout à séduire et à fédérer par la musique.

Il existe de plus une irrégularité métrique : si le texte se compose d'une base d'octosyllabes, les vers 5, 16, 20, 22, 31 et 35 sont défectifs, tandis que les vers 8, 19, 22 et 34 ont des syllabes surnuméraires. Pourtant, sur la partition, le texte se trouve inscrit au-dessous de la même portée, l'interprète adaptant alors le rythme proposé. Le rythme musical joue là encore un rôle unificateur et régulateur, qui répare, compense, les irrégularités métriques du poème.

Les refrains de *Foule sentimentale* se distinguent encore plus radicalement de la prosodie traditionnelle que les couplets, par une irrégularité plus marquée :

(car) Foule sen-ti-men-tale On a soif d'i-dé-al
 At-ti-rée par les è-toiles les voiles Que des choses pas com-mer-ciales
 Foule sen-ti-men-tale Il faut voir comme on nous parle. Comme on nous parle

Figure 96 : Partition du refrain de *Foule sentimentale*, partie vocale.

La valeur de base pour la syllabe reste la croche. Cependant, on constate une variété de valeurs de notes plus importante, avec une combinaison de noires, croches et noires pointées. Comme dans les couplets, les vers se terminent en suspens, sur un contre-temps. Le modèle rythmique sous-jacent reste d'ailleurs toujours celui du couplet (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), que l'on retrouve aux vers 3, 4 et 6 du refrain ci-dessus. Les jonctions entre les vers restent clairement mises en évidence par l'écriture rythmique, étant marquées par des silences.

Les rapports entre les règles de la prosodie traditionnelle de la chanson « à texte » et le corpus de partitions étudiées sont donc diversifiés. Certes, la versification isométrique et l'importance primordiale accordée aux paroles s'accompagnent prioritairement d'une concordance entre accents musicaux et textuels dans la composition, pour assurer une bonne intelligibilité sémantique. Mais elle n'est pas aussi absolue que pourrait le laisser supposer une écoute distraite : en effet, elle ne s'interdit pas des irrégularités ponctuelles et des incursions dans des déplacements accentuels liés à une recherche d'expressivité et donc à une accentuation oratoire.

Pour les vers hétérométriques, la tendance est celle d'une régularisation rythmique par la partition. Elle peut se réaliser soit sous l'égide de la prosodie traditionnelle, si la chanson accorde une importance prioritaire au texte, soit sous celle d'un rythme d'origine exogène, privilégiant au contraire les durées diversifiées des notes, le déplacement d'accentuation et la prévalence musicale liée au *swing*.

Mais la fonction majoritairement régulatrice de la partition peut ou non être confirmée par l'interprétation selon les visées du chanteur. La confrontation entre la partition de Gilbert Bécaud et son interprétation de *Et maintenant* nous laisse présager que le niveau rythmique est un haut lieu de tension entre conformité et dérégulation. Nous allons maintenant analyser en

détail les rapports entre les différents traitements compositionnels du rythme dans la partition et la performance.

4.2.2 *Tempo, débit et pauses : confrontation entre partition et interprétation*

L'écriture rythmique des chansons de notre corpus secondaire présente donc un degré de conformité plus ou moins important aux critères de la prosodie traditionnelle selon la priorité des sous-genres qu'elles illustrent ; leurs réalisations vocales peuvent, elles aussi, se conformer plus ou moins à la prescription de la partition, induisant une nouvelle strate d'analyse rythmique (respect ou non de la proportion entre notes longues et courtes dans le vers, ajout ou suppression de silences vocaux, interprétation *swing* de la croche...).

Pour appréhender les relations entre l'écriture rythmique abstraite de la partition musicale et sa réalisation interprétative, à travers les mesures du *tempo*, du débit et des durées des notes, nous nous concentrons sur l'analyse des huit premiers vers (ou un peu plus si les vers sont courts) de onze chansons (une pour chaque chanteur) de notre corpus secondaire. Dans ce corpus, l'écriture syllabique est une constante, à l'exception de quelques méliques en fin de vers chez Diane Dufresne (*Le Parc Belmont*) et chez Georges Brassens (*Le Gorille*). Si le vers peut, sur la partition, se constituer de la répétition d'une seule et unique valeur de note – la croche dans *Drouot*, *Ne me quitte pas* et *Mon ami, mon maître* –, d'une combinaison de valeurs courtes – distribution de triolets de croches et de croches dans *La Mémoire et la Mer*, alternance de croches pointées et doubles-croches dans *Déshabillez-moi* –, ou encore inclure en son sein des valeurs longues qui viennent le scinder et lui ajouter une respiration (introduction de noires ou noires pointées dans *Nathalie*, *Le Gorille*, *Le Monologue shakespearien*), une valeur de référence pour la syllabe est toujours identifiable, et correspond le plus souvent, dans le corpus étudié, à la croche. Si nous mesurons les *tempi* sur les enregistrements des chansons (ceux-ci ne sont que rarement précisés sur la partition), nous pouvons calculer une durée de référence pour la syllabe au cours du vers et en déduire un débit instantané (le débit, en syllabes par seconde, étant l'inverse de la durée). Ces valeurs – purement théoriques, à l'exception du *tempo* –, qui nous serviront ensuite de référence comparative pour l'étude des durées et débits réellement mesurés dans l'interprétation enregistrée, sont reportées dans le tableau suivant :

Chanteur et chanson	<i>Tempo</i> moyen (mesuré dans l'enregistrement)	Valeur (pour la syllabe à l'intérieur du vers, sur la partition)	Durée correspondante pour la syllabe, sur la partition et au <i>tempo</i> relevé	Débit correspondant, d'après les valeurs écrites sur la partition et au <i>tempo</i> relevé
Barbara, <i>Drouot</i> .	♩ = 177	♩	0,17 s.	5,9 syll/s.
Gilbert Bécaud, <i>Nathalie</i> .	♩ = 131	♩	0,23 s.	4,3 syll/s.
Georges Brassens, <i>Le Gorille</i> .	♩ = 126	♩	0,16 s.	6,3 syll/s.
Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> .	♩ = 77	♩	0,39 s.	2,6 syll/s.

Vincent Delerm, <i>Le Monologue shakespearien</i> .	♩ = 133	♩, triolet de ♩	0,23 s., 0,15 s.	5,3 syll/s.
Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> .	♩ = 115	♩	0,26 s.	3,8 syll/s.
Léo Ferré, <i>La Mémoire et la Mer</i> .	♩ = 84	triolet de ♩, ♩	0,24 s., 0,36 s.	3,3 syll/s.
Serge Gainsbourg, <i>69 année érotique</i> .	♩ = 121	♩	0,25 s.	4 syll/s.
Juliette Gréco, <i>Déshabiliez-moi</i> .	♩ = 144	♩. ♩	0,31 s., 0,1 s.	4,9 syll/s.
Serge Lama, <i>Mon ami, mon maître</i> .	♩ = 118	♩	0,25 s.	4 syll/s.
Alain Souchon, <i>J'ai dix ans</i> .	♩ = 187	♩	0,16 s.	6,3 syll/s.

Tableau 36 : Indication de *tempo* et de débit en cours de vers, d'après le *tempo* moyen mesuré dans l'enregistrement et les valeurs de notes observées sur la partition musicale. La valeur précisée en troisième colonne correspond à la valeur de base utilisée couramment pour la syllabe en cours de vers sur la partition musicale (les valeurs longues qui peuvent intervenir en cours de vers pour le scinder sont ignorées dans ce tableau). La quatrième colonne précise la durée théorique en secondes de la valeur figurant en troisième colonne au *tempo* mesuré en deuxième colonne. La dernière colonne indique le débit moyen, en syllabes par seconde, issu des données précédentes (s'il y a deux valeurs en troisième colonne, il s'agit alors d'une moyenne).

Sur les onze chansons, le *tempo* est relativement stable sur la durée de l'extrait. L'accompagnement instrumental tient une place importante dans le maintien de sa régularité, marquant une certaine immuabilité qui contraste avec la liberté de la voix, avec une pulsation parfois soutenue par une rythmique très présente (percussion, batterie ou boîte à rythme), dans *J'ai dix ans*, *Le Parc Belmont* ou *69 année érotique*, par une *walking bass* (Nathalie), ou par la présence constante d'un instrument harmonique, souvent la guitare ou le piano, qui procède par accords ou par arpèges (le piano pour Drouot, *La Mémoire et la Mer* et *Le Monologue shakespearien*, la guitare pour *Le Gorille* et *Mon ami, mon maître*...). Dans ce dernier cas, le *tempo* est cependant moins rigide : nous observons de légers ralentissements expressifs sur Drouot et *La Mémoire et la Mer*. L'arrangement instrumental constitue couramment un élément de stabilité rythmique, sur lequel la voix va greffer une certaine quantité de désordre et d'irrégularité. Cependant, d'une manière exceptionnelle dans ce corpus, l'accompagnement pianistique de *Ne me quitte pas* présente un caractère beaucoup plus fluctuant, avec un certain *rubato*, l'instrument étant perméable à la mouvance interprétative de la voix : il suit le chant et attend fréquemment l'arrivée de la syllabe chantée pour s'y synchroniser, tandis que, dans les autres chansons, c'est au contraire l'interprète qui semble suivre le rythme imposé par l'instrument. Des mises en suspens du *tempo*, avec silence instrumental, sont à noter sur *Déshabiliez-moi* (avec le début de la strophe : « Déshabiliez-moi ») et *Le Monologue shakespearien* (avant le dernier vers de la strophe : « et puis finalement pas »), mais présentent un caractère ponctuel.

Nous avons vu qu'un autre critère d'étude important dans l'approche rythmique de l'interprétation en lien avec la partition est l'étendue des pauses silencieuses. Les mesures des durées et proportions des silences dans la partition et l'enregistrement sont reportées dans le tableau suivant :

Chanteur et chanson	Durée de silence vocal sur la partition (au <i>tempo</i> relevé)	Proportion de silence vocal sur la partition	Durée de silence vocal dans l'interprétation	Proportion de silence vocal dans l'interprétation	Débit de la parole dans l'interprétation (syll. par seconde, sans déduire les silences)
Barbara, <i>Drouot</i> .	0,8 s.	2,6 %	6,2 s.	19,2 %	3,1 syll/s.
Gilbert Bécaud, <i>Nathalie</i> .	7,3 s.	26,7 %	10,5 s.	37,5 %	2 syll/s.
Georges Brassens, <i>Le Gorille</i> .	1,1 s.	7,4 %	2,1 s.	13,9 %	4,5 syll/s.
Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> .	0 s.	0 %	14,7 s.	39,5 %	2,1 syll/s.
Vincent Delerm, <i>Le Monologue shakespearien</i> .	5,3 s.	16,7 %	3,1 s.	10,7 %	3,4 syll/s.
Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> .	7,6 s.	14,3 %	13 s.	24,7 %	1,6 syll/s.
Léo Ferré, <i>La Mémoire et la Mer</i> .	0,2 s.	1 %	1,7 s.	7,6 %	2,6 syll/s.
Serge Gainsbourg, <i>69 année érotique</i> .	2 s.	6,8 %	12,2 s.	41,6 %	1,7 syll/s.
Juliette Gréco, <i>Déshabillez-moi</i> .	1,1 s.	5,1 %	6 s.	22,7 %	1,6 syll/s.
Serge Lama, <i>Mon ami, mon maître</i> .	6,6 s.	28,9 %	10,6 s.	41,1 %	2,4 syll/s.
Alain Souchon, <i>J'ai dix ans</i> .	4,2 s.	23,6 %	4,8 s.	29,5 %	3 syll/s.

Tableau 37 : Durée et proportion des silences présents sur la partition musicale et dans l'interprétation enregistrée, dans l'extrait étudié de chaque chanson. La deuxième colonne présente la durée cumulée en secondes de tous les silences de l'extrait, d'après les valeurs de silence présentes sur la partition musicale et au *tempo* figurant dans le tableau précédent. La troisième colonne précise le pourcentage de la durée réservée aux silences sur la durée totale de l'extrait étudié, d'après la partition (calculé par addition des valeurs de notes et de silences présents sur la partition, au *tempo* mesuré précédemment). Les quatrième et cinquième colonnes indiquent les durées cumulées de silences vocaux mesurées dans l'interprétation enregistrée, ainsi que le pourcentage de temps de silence vocal par rapport à la durée totale de l'extrait enregistré. Enfin, la dernière colonne précise le débit moyen de la parole sur la totalité de l'extrait enregistré, c'est-à-dire le nombre de syllabes chantées par seconde, sans déduire les temps de silence.

Afin d'analyser finement l'organisation rythmique des onze chansons, nous réalisons pour chacune d'elles un graphique, figurant sur les pages suivantes, dans lequel est reportée la durée, mesurée dans l'enregistrement, de chaque syllabe ou silence (représentée par un carré rouge), mise en confrontation avec la durée théorique des mêmes syllabes ou silences sur la partition musicale (représentée par un petit losange gris), calculée à partir du *tempo* moyen mesuré et des valeurs de notes écrites sur la partition commerciale. Dans les descriptions suivantes, nous utilisons ainsi de manière combinée les données de ces graphiques et des deux tableaux précédents.

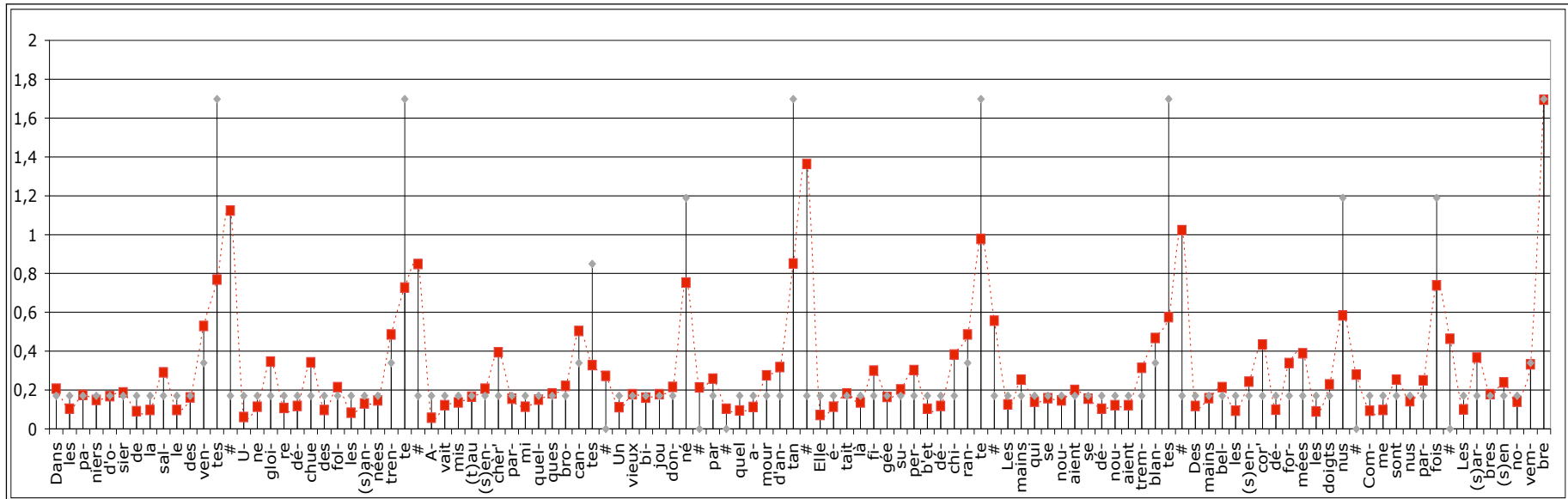


Figure 97 : Graphique représentant la durée (en secondes, en ordonnées) des notes chantées et des silences vocaux (#), mesurée dans l'interprétation enregistrée de référence (carrés rouges) ou déduite des valeurs de notes de la partition musicale (petits losanges gris) et calculées au tempo de 177 noires par minute (tempo moyen mesuré dans l'interprétation enregistrée de référence), sur le début de la chanson *Drouot* de Barbara.

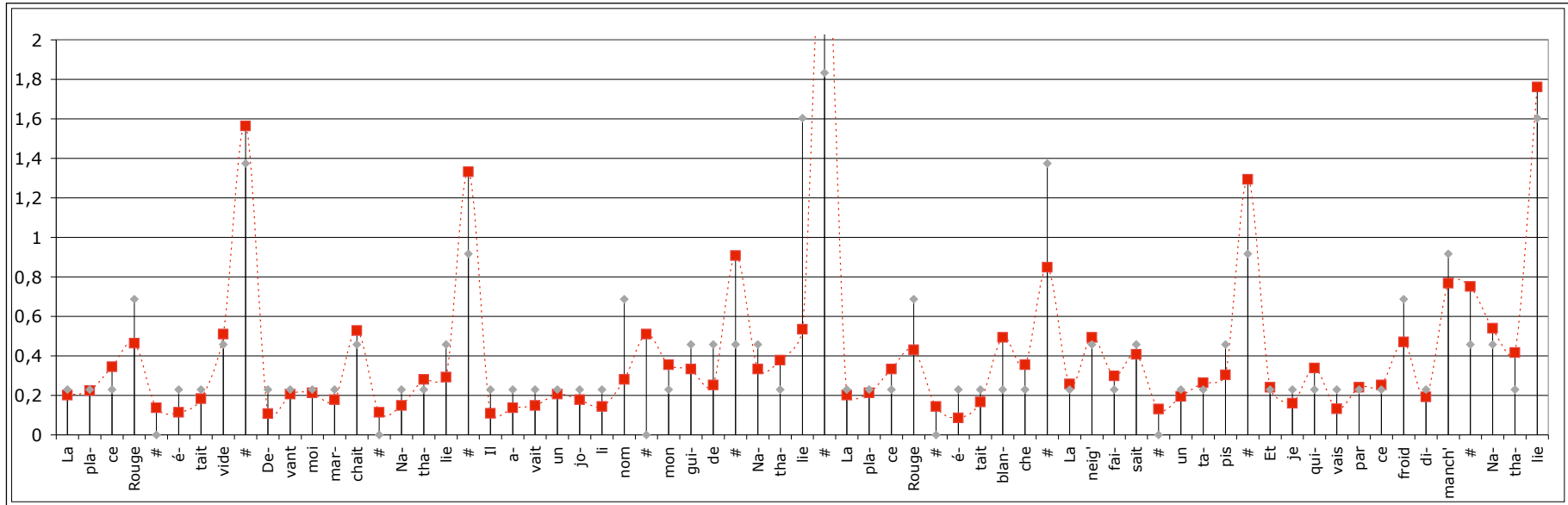


Figure 98 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Nathalie* de Gilbert Bécaud. Le *tempo* moyen mesuré est de 131 noires par minute.

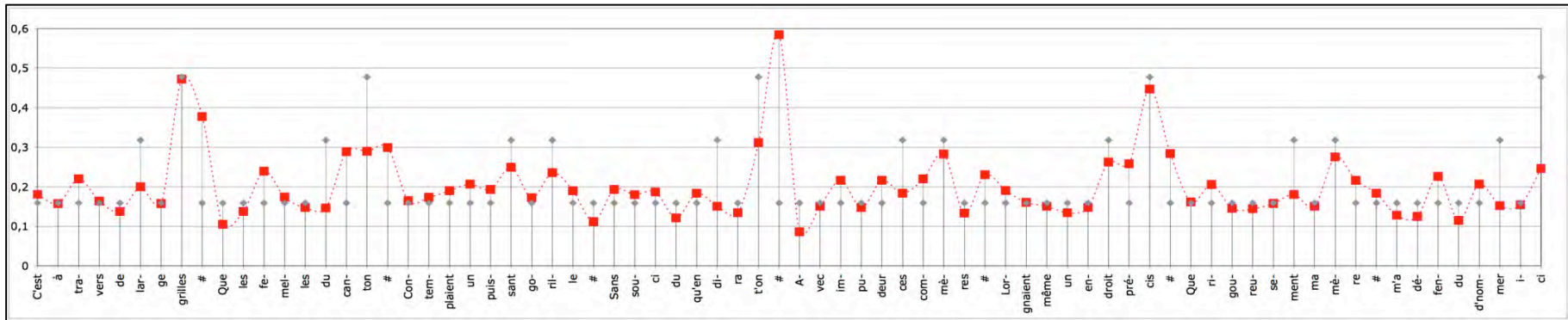


Figure 99 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Le Gorille* de Georges Brassens. Le *tempo* moyen mesuré est de 126 noires pointées par minute.

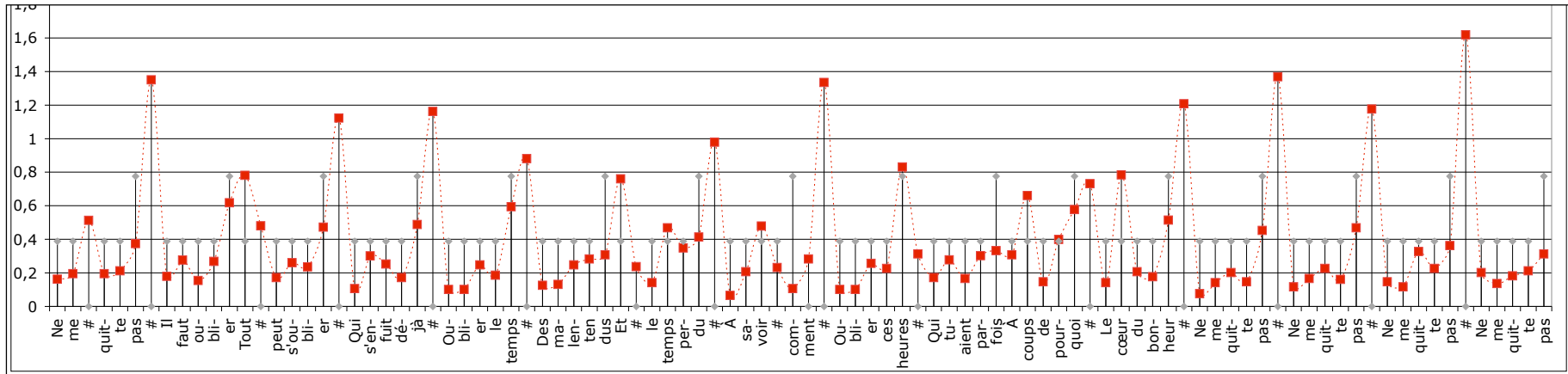


Figure 100 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. Le *tempo* moyen mesuré est de 77 noires par minute.

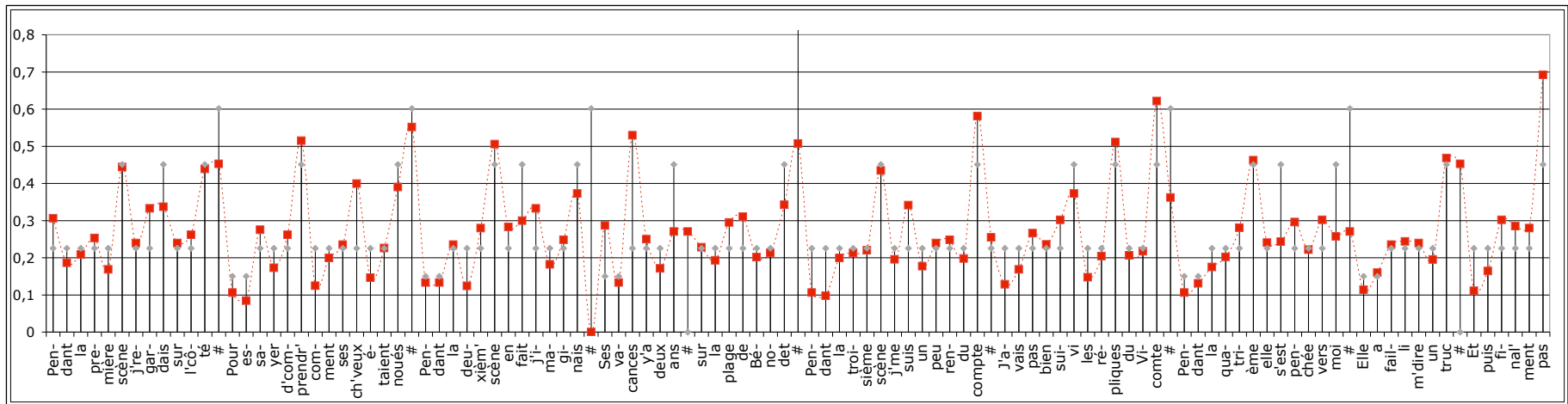


Figure 101 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Le Monologue shakespearien* de Vincent Delerm. Le *tempo* moyen mesuré est de 133 noires par minute.

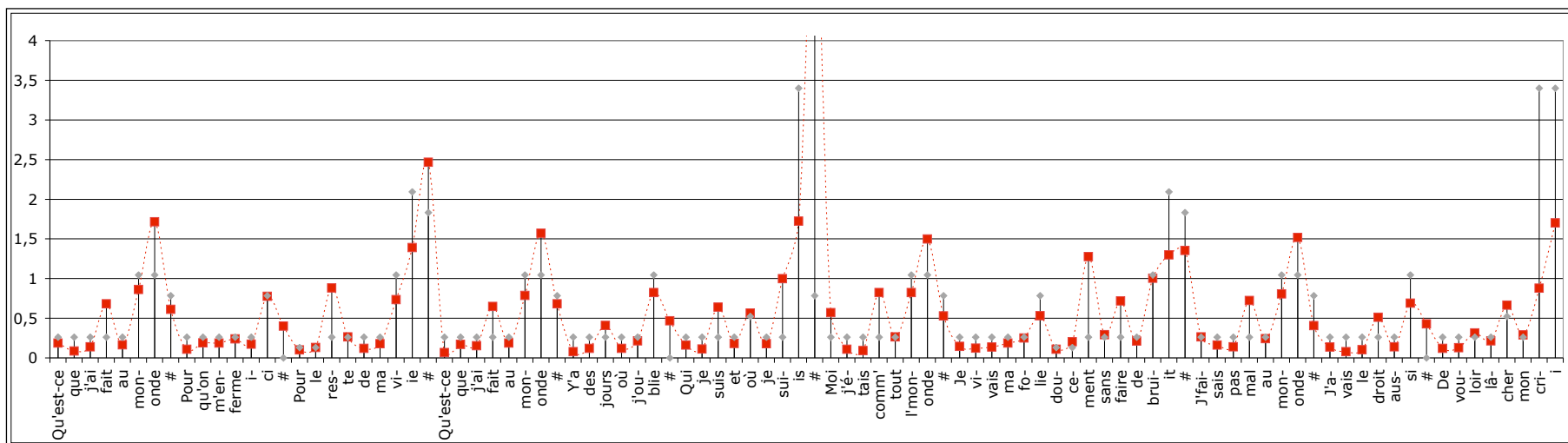


Figure 102 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Le Parc Belmont* de Diane Dufresne. Le *tempo* moyen mesuré est de 115 noires par minute.

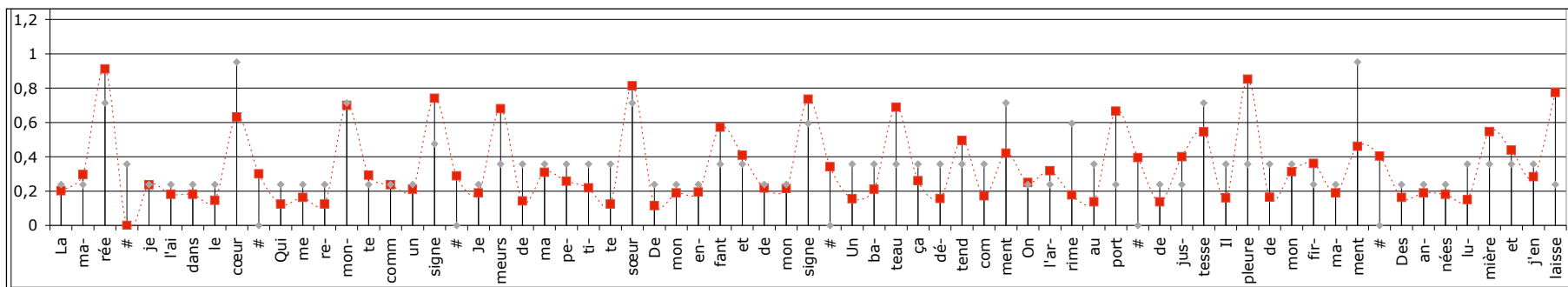


Figure 103 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré. Le *tempo* moyen mesuré est de 84 noires par minute.

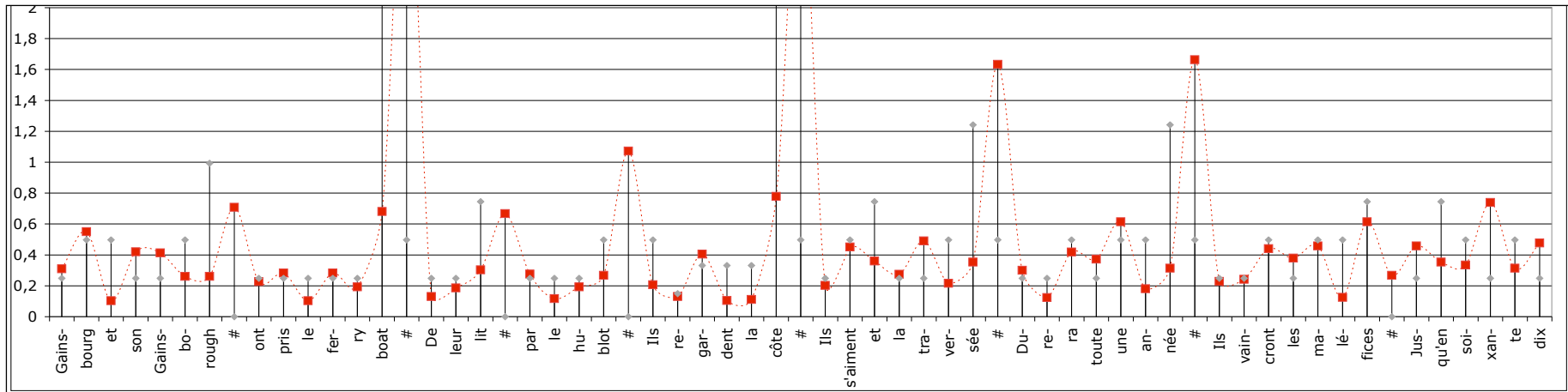


Figure 104 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *69 année érotique* de Serge Gainsbourg. Le *tempo* moyen mesuré est de 121 noires par minute.

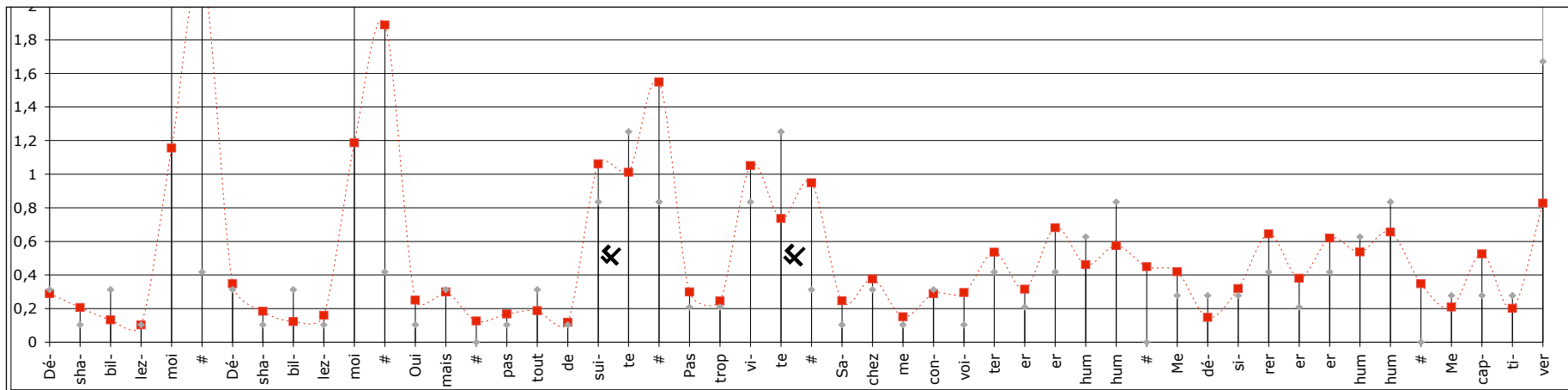


Figure 105 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Désabillez-moi* de Juliette Gréco. Le *tempo* moyen mesuré est de 144 noires par minute.

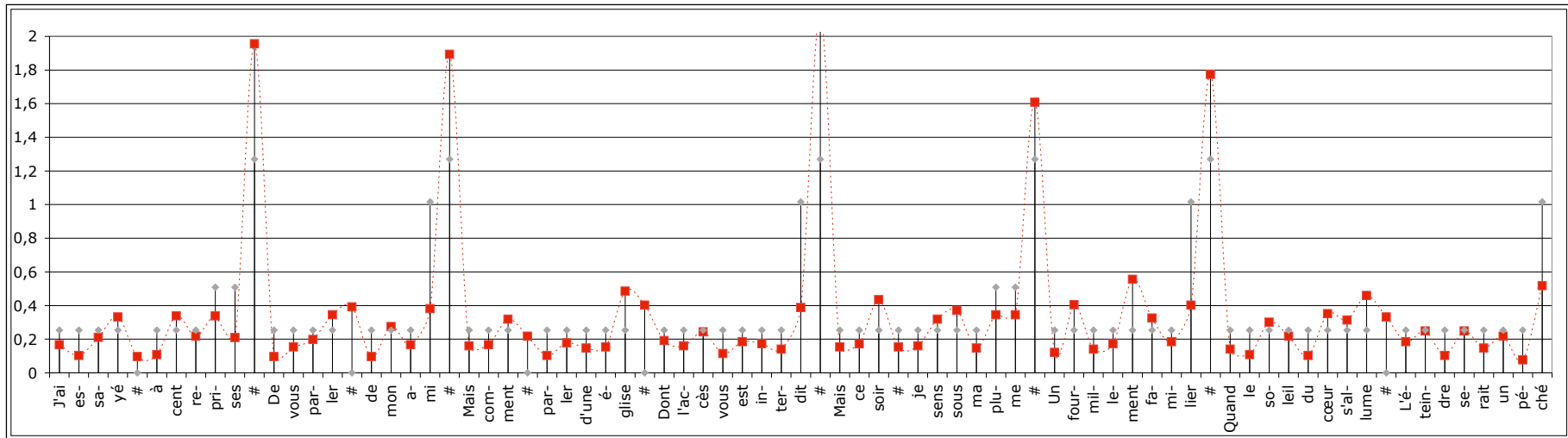


Figure 106 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Mon ami, mon maître* de Serge Lama. Le tempo moyen mesuré est de 118 noires par minute.

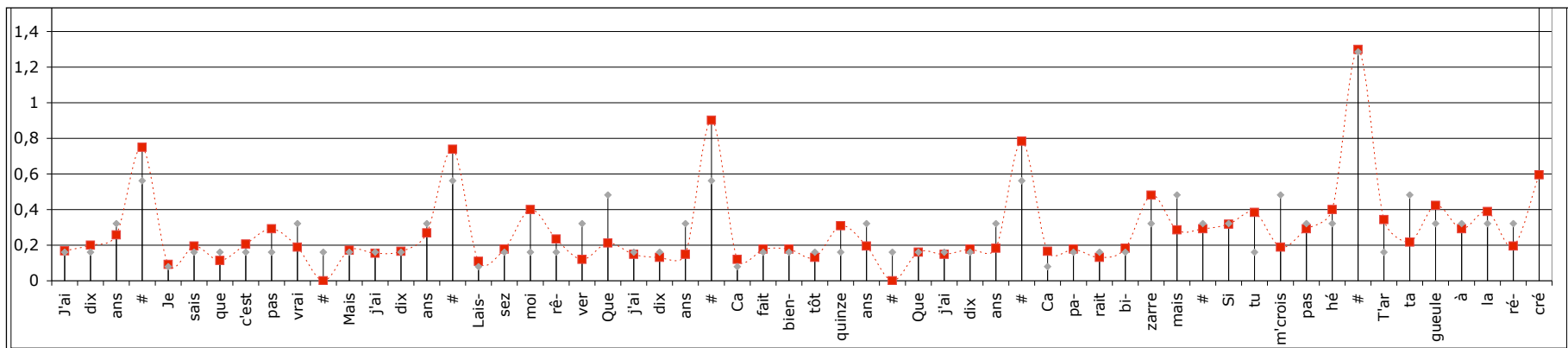


Figure 107 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *J'ai dix ans* d'Alain Souchon. Le tempo moyen mesuré est de 187 noires par minute.

À l'exception du *Monologue shakespearien*, toutes les interprétations enregistrées montrent une augmentation de la durée des silences vocaux par rapport à la partition musicale. Cette augmentation atteint son paroxysme dans *Ne me quitte pas*, où la partition comporte une absence totale de silence, tandis que celui-ci occupe 39,5 % (14,7 secondes) de la durée de l'extrait enregistré, engendrant de ce fait un débit moyen de parole lent, de 2,1 syllabes par seconde, tout en augmentant le débit articulatoire⁴⁹⁴. Comme le souligne Stéphane Hirschi, « la première caractéristique de l'univers des chansons de Brel, c'est que les mots s'y ingénient à encadrer le silence, à l'enrichir de multiples possibilités de suggestions⁴⁹⁵ ». Il s'agit d'une véritable « mise en scène du silence par les mots et les notes⁴⁹⁶ ». Dans cette chanson, l'importante proportion de silence découle en partie de la brièveté des vers (pentasyllabes) qui élève la fréquence des pauses entre les vers, pauses normalement comblées par une note tenue toutefois raccourcie dans l'interprétation et suivie d'un silence souvent long. La majorité des syllabes en cours de vers sont de plus enchaînées très rapidement, avec des durées syllabiques beaucoup plus courtes que ne le préconise l'écriture abstraite, évoquant sémiologiquement la spontanéité, l'irrégularité et l'hésitation de la voix parlée. Le *tempo* général lent (le plus lent parmi les chansons étudiées : 77 noires à la minute), associé à des vers courts et à une accélération interprétative du débit au sein du vers, laisse un large espace temporel – et donc une importante possibilité de choix – à l'interprète, qui n'hésite pas à désunir certaines syllabes du vers en les isolant par l'ajout de silences (par exemple : « Ne me / quitte pas », « À savoir / comment »...), parfois avec un rattachement de la première syllabe au vers précédent (par exemple : « Il faut oublier Tout / peut s'oublier », « Des malentendus Et / le temps perdu »...). L'interprétation inclut aussi des tenues syllabiques exagérément longues en fin ou en cours de vers (par exemple : « Et le temps perdu », « coup », « cœur »). L'extrême répétitivité de l'écriture rythmique abstraite que nous avons étudiée laisse donc place, dans la réalisation vocale, à une grande liberté d'organisation.

La chanson *Mon ami, mon maître*, bien que chantée sur un *tempo* plus stable, présente des caractéristiques similaires, avec une place importante accordée aux silences vocaux dans l'interprétation (10,6 secondes, c'est-à-dire 41,1 % de la durée de l'extrait) – silences, contrairement à la chanson de Jacques Brel, déjà présents sur la partition musicale, avec de longues pauses écrites entre les vers (les silences représentent 28,9 % de la durée des valeurs de la partition), mais renforcées dans l'interprétation par l'absence de notes tenues. Les écarts de durée entre les différentes notes chantées sont ainsi de faible amplitude : de 0,1 à 0,4 seconde environ, à l'exception de cinq syllabes un peu plus longues, objets d'une emphase expressive particulière et d'un lyrisme en lien avec la portée sémantique des mots (« église », « soir », « fourmillement », « s'allume », « péché »). La relative brièveté des vers (heptasyllabes), le *tempo* modéré (118 à la noire) et l'importance des silences, comme précédemment chez Jacques Brel, octroient une large marge temporelle au chanteur pour faire usage de sa liberté interprétative et laisser libre cours à son lyrisme et à ses possibilités expressives et rhétoriques, rompant avec la régularité extrême de l'écriture abstraite (croches sur toute la durée du vers, sauf la rime). Certaines syllabes ou groupes de syllabes empiètent ainsi sur les zones de silence par une anticipation ou un retard, et les vers se trouvent souvent scindés en plusieurs groupes syllabiques (par exemple : « De vous parler / de mon ami // Mais comment / parler d'une église »...).

Contrairement aux deux exemples précédents, la chanson *Drouot* présente des vers longs (alexandrins) et évolue sur un *tempo* rapide de 177 noires par minutes, engendrant des durées

⁴⁹⁴ Cf. 2.1.1.2. Prosodie, rythme et métrique, p. 72 (définition du débit articulatoire et du débit de la parole).

⁴⁹⁵ HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris : Librairie Nizet, coll. « Chanteurs – Poètes », n° 2, 1995, p. 400.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

de syllabes courtes, de 0,17 seconde pour la croche. L'écriture rythmique abstraite est cependant similaire, constituée d'une suite ininterrompue de croches, jusqu'à la syllabe à la rime, sur une valeur longue. Pour ces raisons, les silences vocaux, principalement présents entre les vers, sont peu nombreux et leur proportion est réduite (19,2 % de la durée totale de l'interprétation enregistrée) – proportion toutefois accrue dans la réalisation vocale par le net raccourcissement, par rapport aux valeurs de la partition, des tenues de notes à la rime. Le débit élevé au sein du vers (5,9 syllabes par seconde) implique un enchaînement rapide des syllabes et ne laisse pas place à l'introduction de larges écarts de durées de notes dans l'interprétation. Le rythme du chant n'est toutefois pas monotone et présente de multiples écarts agogiques, d'ampleur minime, mais pourtant signifiants, qui mettent efficacement en avant ou en repli certaines syllabes : les syllabes les moins porteuses de sens, comme les articles, les mots de liaison et les syllabes muettes en cours de vers, font couramment l'objet d'une articulation plus rapide (par exemple, les syllabes « les », « de la », et « salle » sont, dans l'interprétation enregistrée, plus courtes que la durée de référence de la croche). Les mots importants sont au contraire marqués d'une emphase par allongement syllabique (par exemple, au second vers de l'extrait : « gloire », « déchue », « folles »). L'équilibre interprétatif entre notes plus ou moins longues au cours du vers calque les effets rhétoriques de la langue parlée et la mouvance naturelle de débit de la parole. Ce flux de croches, tout en tirant le débit moyen vers celui de la voix parlée pour donner un caractère plus naturel et spontané au chant, porte sans doute également un rôle sémiologique illustratif, en figurant l'écoulement irrémédiable de la destinée.

L'extrait de l'interprétation du *Gorille* de Georges Brassens comporte également une faible proportion de silences vocaux (13,9 % de la durée totale). Contrairement aux chansons étudiées précédemment, l'écriture rythmique de la partition est un peu plus variée : elle inclut une valeur longue (noire) sur la sixième syllabe des octosyllabes (en croches), les deux dernières syllabes du vers étant ainsi isolées. Cependant, la répartition des croches et des noires au sein du vers n'est pas respectée dans l'interprétation et les sixièmes syllabes ne sont pas traitées différemment des autres. Sur le premier octosyllabe, l'organisation des regroupements syllabiques est ainsi changée en 3, 3, et 2 syllabes (au lieu de 6-2), avec un allongement des premières syllabes de « travers » et « large » ; celle du deuxième vers est de 3-4-1, avec allongement des premières syllabes de « femelle » et « canton », les écarts de durée entre les syllabes restant cependant d'une amplitude minime. Les décalages rythmiques, ainsi que l'alternance longue-brève repérable, par exemple, sur « un puissant gorille » et « avec impudeur », laissent percevoir à l'écoute un léger *swing*. La réalisation est donc d'une grande complexité rythmique, avec un usage subtil des accents métriques de la mesure et des proportions temporelles.

Dans la chanson de Vincent Delerm (*Le Monologue shakespearien*) comme dans celle de Georges Brassens, la répartition entre triolets de croches, croches et noires au sein du vers ne semble être qu'une convention d'écriture, sans autorité sur l'interprétation, ces proportions n'étant pas respectées dans la réalisation vocale. L'irrégularité des durées des notes chantées s'inscrit dans la volonté de mimer le désordre rythmique de la parole. L'effet traînant de la voix réduit au minimum les silences vocaux. Le décalage des syllabes par rapport au rythme métrique permet de plus, comme précédemment, d'introduire des syncopes et d'ajouter du *swing*. Le *swing* n'est pas non plus absent de l'interprétation de *J'ai dix ans*, par Alain Souchon. La réalisation vocale présente toutefois un respect global de la partition musicale, à l'exception de quelques inversions des proportions entre longues et brèves, par exemple sur « bizarre mais », « tu m'crois pas » et « T'ar ta gueule ».

L'écriture rythmique abstraite de *La Mémoire et la Mer* se compose d'une distribution de croches et de triolets de croches, dont la répartition ne semble pas, là encore, avoir une autorité quelconque sur l'interprétation. Une valeur plus longue (noire) marque parfois la

syllabe à la rime, mais, le plus souvent, les vers s'enchaînent sans pause rythmique. La partition montre (à une exception près) une absence de silence : le *tempo* réduit de 84 à la noire permet à l'interprète d'en intercaler, tout en les confinant dans une proportion minimale (seulement 7,6 % de la durée totale de l'extrait enregistré), révélant bien la prévalence du texte poétique dont l'énonciation s'étale sur toute la durée de l'extrait, occupant l'espace dans un débit de parole assez lent, d'environ 2,6 syllabes par seconde, permettant la mise en avant de la richesse sonore et évocatrice du texte. Cette lenteur est mise au service d'une grande liberté dans le jeu des durées, avec une variété d'effets rhétoriques, d'allongements emphatiques et de raccourcissements, les deux se compensant finalement sur des périodes d'un ou plusieurs vers, pour se couler dans un *tempo* régulier et immuable imposé par l'accompagnement instrumental à dominance d'arpèges pianistiques. Les vers « Un bateau, ça dépend comment / On l'arrime au port de justesse » sont particulièrement représentatifs de la liberté prise par l'interprète dans l'organisation rythmique et les groupements syllabiques : net allongement des dernières syllabes des mots importants (« bateau », « dépend », « comment », « arrime », « port ») et précipitation des autres syllabes, effet que nous retrouvons ensuite sur le fort allongement de la syllabe « pleure ».

Les interprétations enregistrées de *Nathalie* de Gilbert Bécaud, *Le Parc Belmont* de Diane Dufresne, *69 année érotique* de Serge Gainsbourg et *Déshabillez-moi* de Juliette Gréco, présentent toutes les quatre un débit de parole lent, inférieur ou égal à deux syllabes par seconde, en tenant compte des silences vocaux. Cependant, nous devons opérer des distinctions : les deux interprètes masculins réservent une large place aux silences vocaux (qui occupent respectivement 37,5 % de la durée de l'extrait enregistré de *Nathalie* et 41,6 % de *69 année érotique*), tandis qu'elle est plus restreinte chez les deux femmes (24,7 % du *Parc Belmont* et 22,7 % de *Déshabillez-moi*), révélant par là l'importante proportion de notes tenues chez ces dernières. Dans ces deux chansons, le très faible débit est au service d'une recherche de virtuosité et de diversité vocale, laissant tout l'espace nécessaire au chanteur pour mettre à l'œuvre un jeu théâtral élaboré et une large palette d'effets interprétatifs, exploitant notamment les notes tenues. Les allongements des syllabes « moi », chez Juliette Gréco, permettent, par exemple, de colorer le timbre de la voix afin de laisser percevoir une connotation humoristique et un second degré, tandis que, dans *Le Parc Belmont*, l'allongement des syllabes de « mon-onde » ou « vie-ie » en fin de vers, accentué par le mélysme, renforce l'expressivité dramatique et l'intérêt musical. Ces notes longues figurent sur la partition et sont donc suggérées par l'œuvre abstraite, mais l'interprète s'octroie une large liberté sur leur durée, en l'allongeant ou en la réduisant selon le besoin.

Les interprétations de *69 année érotique* et *Nathalie* diffèrent beaucoup, avec des durées de notes courtes, et donc de longs passages de silence vocal, comblés par les instruments. Elles accordent ainsi un rôle accru à l'accompagnement, révélant une esthétique plus axée sur la musicalité que sur la teneur du sémantisme textuel. Les deux partitions présentent une irrégularité dans la métrique textuelle, avec des vers de trois, sept, huit, neuf syllabes dans la première, et une alternance de vers de sept et de six syllabes dans la seconde. Par conséquent, tout en utilisant la croche comme valeur de base pour la syllabe, elles recèlent une variété rythmique au sein du vers, avec une distribution de valeurs courtes et longues dont la disposition diffère d'un vers à l'autre : par exemple, le premier vers de *69 année érotique* comporte des valeurs longues (noires) sur les deuxième et sixième syllabes, tandis que les vers de *Nathalie* présentent des regroupements en quatre et trois syllabes pour le premier, cinq et trois syllabes pour le deuxième...

Chez Serge Gainsbourg, l'irrégularité des valeurs de notes et la position des syllabes sur des contre-temps étirent la durée d'énonciation du vers et génèrent une sensation de déséquilibre rythmique. L'interprétation ne respecte pas les valeurs longues, qui sont soit annulées par un enchaînement rapide (par exemple, brièveté du « et », écrit pourtant sur une

noire, dans le premier vers : « Gainsbourg et son Gainsborough »), soit remplacées par une note courte suivie d'un silence vocal non écrit (par exemple : « De leur lit / par le hublot / Ils regardent la côte »). Les silences vocaux interprétatifs sont ainsi largement privilégiés par rapport à la partition musicale, où ils n'occupent que 6,8 % de la durée et laissent ainsi une large place à l'arrangement instrumental, dont le caractère rythmique fortement cadencé contraste avec le débit très libre de la voix quasi-parlée.

Gilbert Bécaud respecte volontiers l'équilibre entre notes longues et courtes au sein du vers, réduisant cependant souvent les durées des notes longues en les faisant suivre d'une courte pause silencieuse, comme dans le premier vers : « La place Rouge / était vide ». Une petite pause silencieuse, non écrite sur la partition, est ainsi toujours présente à l'hémistiche. Les durées des syllabes sont parfois, au contraire, légèrement allongées – tout en préservant la pause silencieuse –, puis compensées par une accélération sur les syllabes suivantes : allongement par exemple de la dernière syllabe de « marchait », puis du silence, compensé par une précipitation de la première syllabe de « Nathalie ».

En conclusion, la comparaison entre le débit prescriptif de la partition et celui réalisé dans l'interprétation enregistrée met en évidence le fort taux de variation et la marge de liberté interprétative, même à partir d'un *tempo* stable fixé par l'accompagnement. Mais le degré d'écart s'adapte à l'écriture rythmique abstraite : contradictoirement, une écriture régulière et répétitive induit un taux de variation important dans l'interprétation (que ce soit par des variantes agogiques, chez Georges Brassens, ou d'une plus large amplitude, chez Jacques Brel ou Léo Ferré), alors qu'une plus grande diversité rythmique de la partition s'accommode plus volontiers d'une proximité au niveau interprétatif, qui peut aller presque jusqu'à la conformité, par exemple dans *J'ai dix ans* d'Alain Souchon. Mais ce paradoxe n'est qu'apparent, puisque qu'il est logique que l'interprète d'une chanson au rythme régulier ressente la nécessité d'introduire de l'irrégularité pour échapper à la monotonie.

4.3 Les prédéterminations mélodiques et intonatives

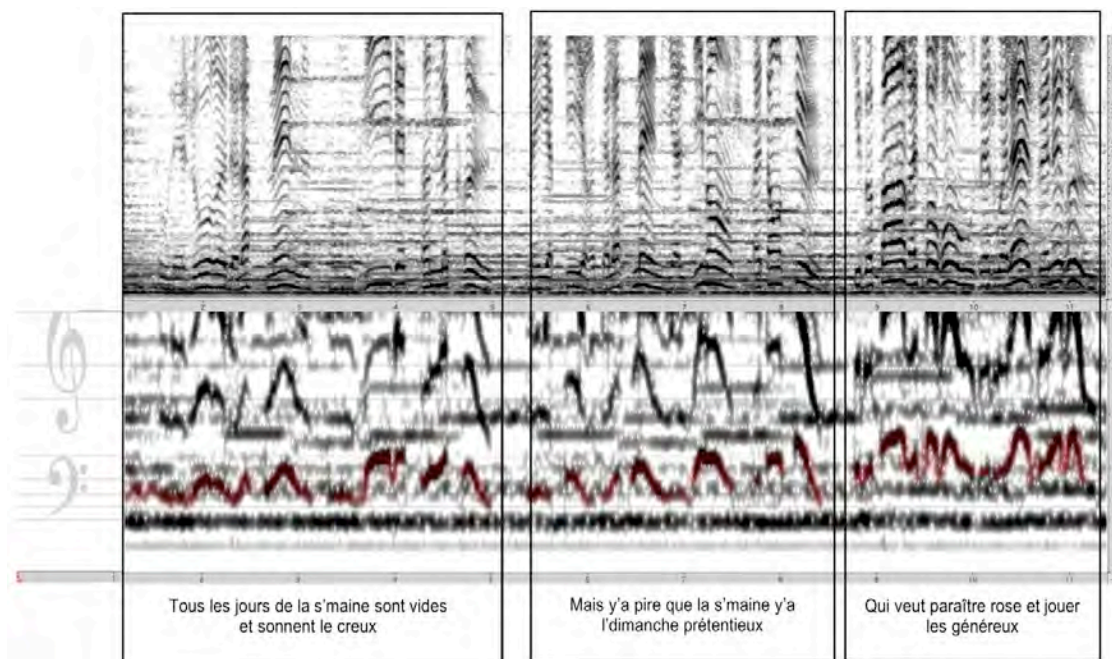
4.3.1 *Étude de la tessiture de la partition et de son impact sur l'interprétation*

Comparons tout d'abord les tessitures des différentes chansons de notre corpus de partitions. Celles-ci sont établies d'après les notes de la partition musicale, en tenant compte cependant des éventuelles transpositions effectuées par les chanteurs dans les interprétations enregistrées, et reportées dans le tableau des deux pages suivantes. Pour les chansons transposées, le petit tableau ci-dessous précise les transpositions :

CHANSON	Partition	Transposition	
<i>L'Aigle noir</i>	Ré 3 - Mi 4	Ré 2 - Mi 3	-12 demi-tons
<i>Drouot</i>	Mi b 3 - La 4	Mi b 2 - La 3	-12 demi-tons
<i>Les Flamandes</i>	Do 2 - Do 3	La 1 - La 2	-3 demi-tons
<i>Ne me quitte pas</i>	Sol # 1 - Mi 3	Sol 1 - Mi b 3	-1 demi-ton
<i>Amsterdam</i>	Mi 2 - Sol 3	Do # 2 - Mi 3	-3 demi-tons
<i>69 année érotique</i>	Ré 2 - Do 3	Mi 1 - Ré 2	-10 demi-tons
<i>Si tu t'imagines</i>	Ré # 3 - Fa 4	Ré # 2 - Fa 3	-12 demi-tons
<i>Je hais les dimanches</i>	Sol 2 - Si b 3	Ré 2 - Fa 3	-5 demi-tons
<i>Déshabillez-moi</i>	La 2 - Do 4	Ré 2 - Fa 3	-7 demi-tons
<i>D'aventure en aventure</i>	Mi 2 - Ré 3	Ré 2 - Do 3	-2 demi-tons
<i>Mon ami, mon maître</i>	Si b 1 - Mi b 3	Sol 1 - Do 3	-3 demi-tons

Figure 108 : Tableau des transpositions dans les chansons du corpus de partitions (transposition relevée dans les interprétations enregistrées, par rapport à la partition écrite de référence). La transposition à l'octave inférieure pour les interprètes masculins n'est pas signalée dans ce tableau, car elle est systématique et « organique ».

La hauteur de la note chantée, et donc la tessiture, grave ou aiguë, de la chanson, ont un impact déterminant sur le timbre de la voix. Nous observons une prédisposition pour les graves chez deux chanteuses féminines, Barbara et Juliette Gréco, qui couramment octavient dans le grave (*L'Aigle noir*, *Drouot*, *Si tu t'imagines*). Elles chantent alors dans une tessiture similaire à celle de voix masculines aiguës, comme le montre la figure précédente : la limite grave des tessitures de *L'Aigle noir*, *Je hais les dimanches* et *Déshabillez-moi* (ré 2) est identique à celle de *L'Affiche rouge* ou de *D'aventure en aventure*, tandis que celle de *Drouot* et *Si tu t'imagines* (mi b 2) est identique à celle de *J'ai dix ans*. Si la limite grave des chansons de Juliette Gréco et Barbara est semblable dans les aigus, Juliette Gréco ne dépasse pas la limite du *fa* 3 – note de l'extrême aigu de la voix masculine, mais toutefois atteinte par Serge Lama (*Je suis malade*) et Alain Souchon (*J'ai dix ans*, *Poulailler's Song*) –, tandis que Barbara atteint le *la* 3, dépassant donc les tessitures masculines. Barbara descend donc dans les graves, mais avec une tessiture à l'aigu plus développée que Juliette Gréco. L'usage du grave dans la voix féminine est caractéristique de la chanson « à texte » : il permet à la chanteuse de chanter presque exclusivement en voix de poitrine, ce qui crée un rapprochement avec la voix parlée, permet d'entretenir une ambiguïté entre les deux et de passer aisément de l'un à l'autre. L'attention de l'auditeur est naturellement portée sur le message transmis. La voix de poitrine favorise également l'usage d'effets paralinguistiques inspirés de la parole et génère un timbre moins pur et plus riche en harmoniques, un matériau vocal plus brut et naturel, plus bruité, propice à la dramatisation⁴⁹⁷.



⁴⁹⁷ Nous aborderons dans un chapitre suivant la question de la sexualisation des voix.

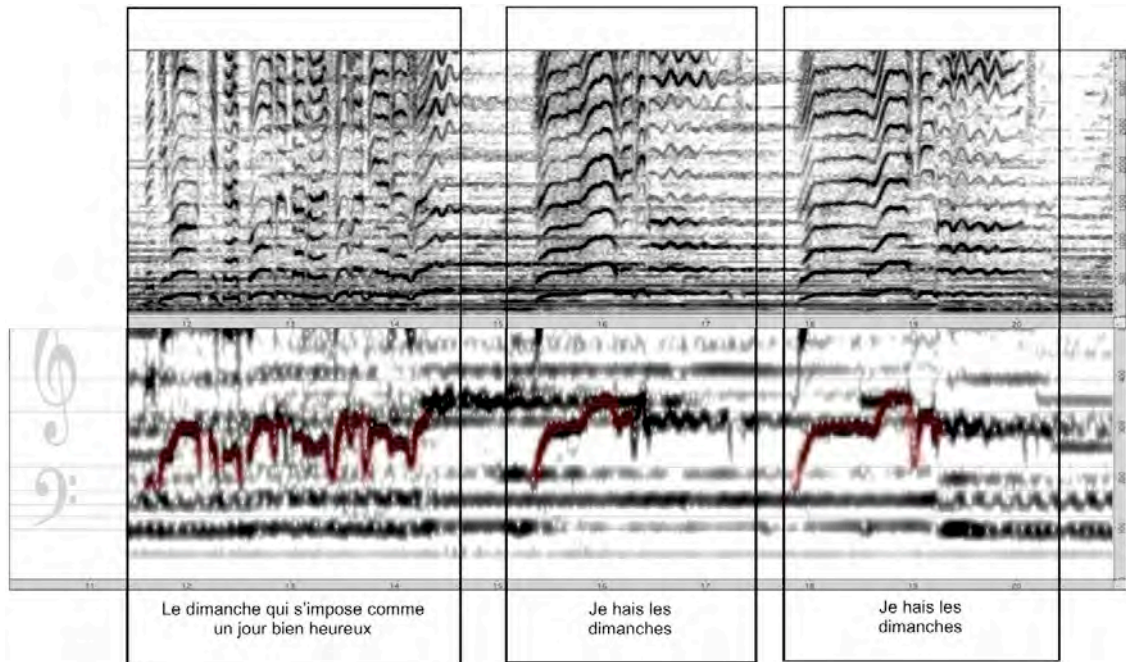
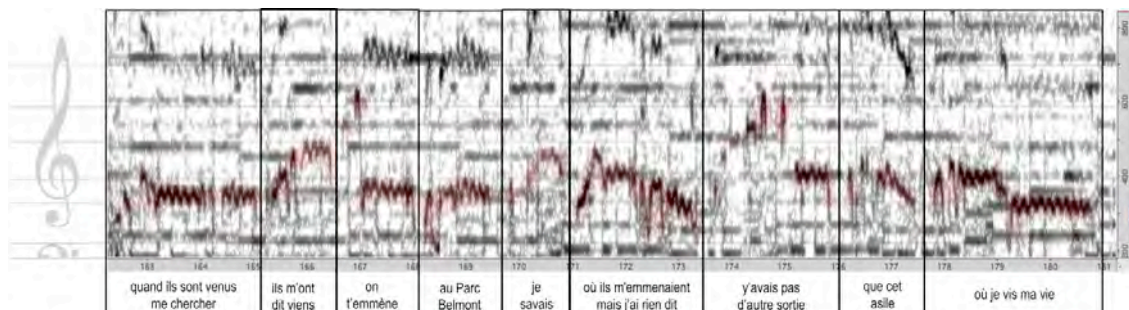


Figure 111 : Extrait du sonogramme de l'enregistrement de *Je hais les dimanches*, de Juliette Gréco. En haut : sonogramme de l'extrait, de 0 à 3500 Hz, mettant en évidence la richesse du timbre. En bas : sonogramme de l'extrait, de 0 à 500 Hz, permettant de visualiser la fréquence fondamentale (en rouge). Superposition des lignes de la portée musicale, mettant en évidence la correspondance entre fréquences et notes de musique. [CD 071]

La figure précédente nous permet d'observer, sur le sonogramme d'un extrait de *Je hais les dimanches*, la richesse harmonique de la voix grave de Juliette Gréco, ainsi que l'évolution de la ligne fondamentale dans les graves. Le timbre est ici poussé, serré dans les graves, exprimant la personnalité forte de l'artiste.

Les chansons de Diane Dufresne présentent au contraire la tessiture la plus aiguë : *sol # 2* à *mi b 4*. Si le grave favorise la dramatisation et la mise en avant du texte, l'aigu privilégie la musicalité et s'inscrit dans une recherche de virtuosité, se distinguant de l'usage quotidien de la voix parlée. Cependant, par la technique du *belting*, Diane Dufresne utilise majoritairement une voix de poitrine (sauf pour les passages les plus aigus), conservant ainsi une voix projetée puissante, très énergique et proche du cri, mettant les possibilités expressives de la voix de poitrine au service d'un jeu interprétatif très théâtral. Elle relève ainsi d'une esthétique différente de celle de Barbara ou de Gréco :



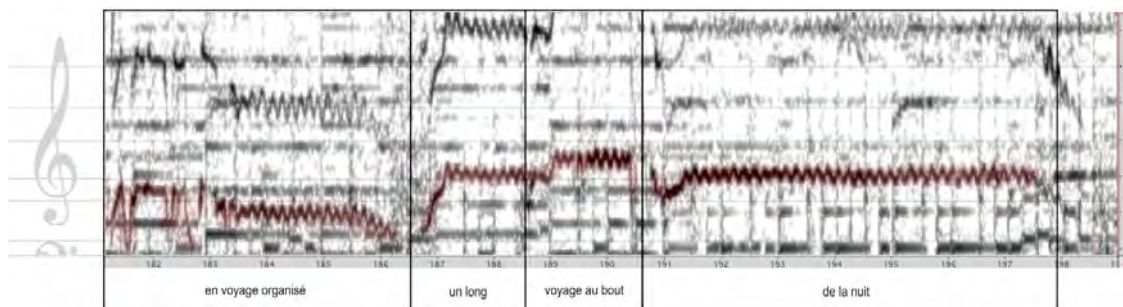
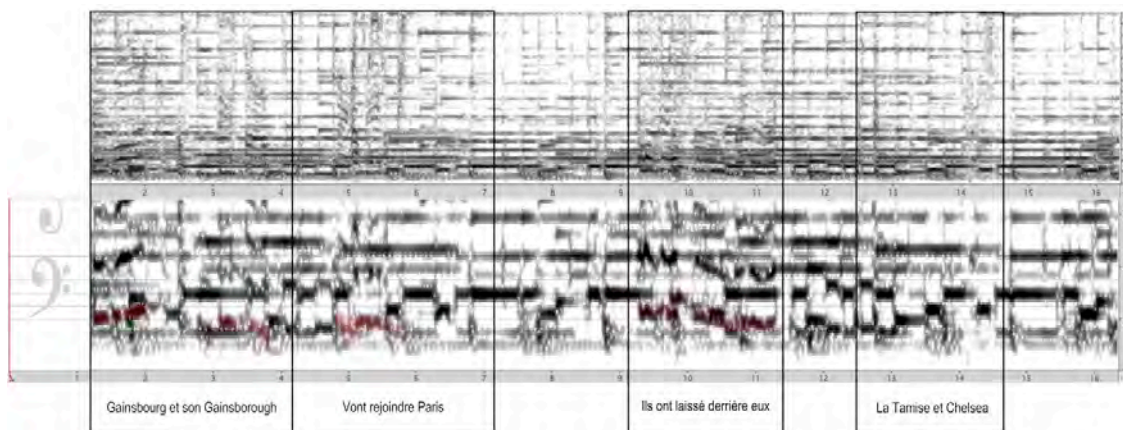


Figure 112 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement du *Parc Belmont* de Diane Dufresne. Sonagramme de l'extrait, de 200 à 840 Hz, permettant de visualiser la fréquence fondamentale (en rouge). Superposition des lignes de la portée musicale, mettant en évidence la correspondance entre fréquences et notes de musique. [CD 072]

La ligne mélodique est nettement plus précise : l'intonation ne fluctue pas en permanence, comme chez Juliette Gréco, ce qui nous distancie du modèle de la langue parlée, et les hauteurs de notes sont tenues, les *glissandi* se plaçant sur les attaques ou à la fin de la tenue. Les *vibratos* sont plus nombreux que chez Juliette Gréco : alors qu'ils apparaissent uniquement en fin de phrase et sur les longues tenues chez la première, ils sont ici présents même sur les notes plus courtes, en cours de vers. Les voyelles sont également beaucoup plus longues que chez Juliette Gréco, et le débit articulatoire plus lent (notons que l'échelle du temps n'est pas la même sur les deux graphiques : 9 secondes par ligne pour Juliette Gréco et 17 secondes par ligne pour Diane Dufresne). Les tessitures aiguës impliquent nettement une mise en avant de la mélodie et une plus grande musicalité, tandis que les tessitures graves rapprochent l'interprétation de la langue parlée, en mettant l'accent sur le texte. Les effets interprétatifs utilisés sont donc très différents dans les deux cas.

Quant aux voix masculines, les différences sont peu importantes concernant leur limite grave. Serge Gainsbourg est cependant, dans notre corpus de partitions, l'interprète qui descend le plus bas dans les graves : *69 année érotique* est transposée de presque deux octaves (vingt-deux demi-tons) par rapport aux notes écrites en clé de *sol*, la voix atteignant ainsi le *mi* 1. Il est aussi celui qui monte le moins à l'aigu : *si* 2 dans *Le Poinçonneur des Lilas*, alors que *69 année érotique* n'atteint que le *ré* 2 (il s'agit dans notre corpus de partitions, de la chanson qui monte le moins haut, avec un ambitus total assez réduit, d'une septième mineure). Chez Serge Gainsbourg, la prédilection pour l'extrême grave participe à la recherche d'un timbre sale et bruyant, atteignant les limites de la voix de poitrine et empiétant parfois sur le registre *Fry*. La hauteur mélodique est, dans les passages les plus graves, mal perceptible et le chant se rapproche d'une voix parlée grave et sourde, associée à une articulation déficiente :



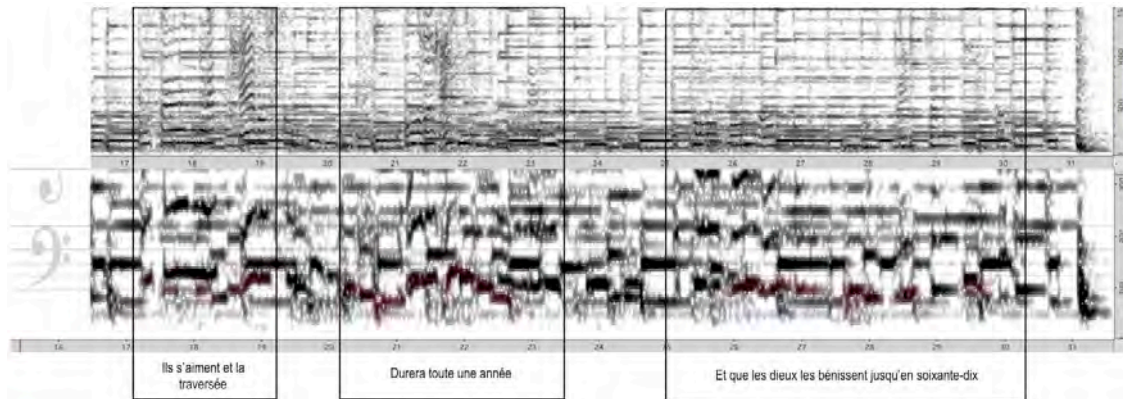


Figure 113 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de *69 année érotique*, de Serge Gainsbourg. En haut : sonagramme de l'extrait, de 0 à 1500 Hz, mettant en évidence l'aspect bruité du timbre et la difficulté à distinguer les harmoniques. En bas : sonagramme de l'extrait, de 0 à 300 Hz, permettant de visualiser la fréquence fondamentale (en rouge), quand elle est visible. Superposition des lignes de la portée musicale, mettant en évidence la correspondance entre fréquences et notes de musique. [CD 073]

Dans cet extrait, la voix est rauque, nasale et très poreuse dans les parties les moins graves, et dans le souffle, non voisée, en fin de phrase, sur les notes les plus basses, trop graves pour être chantées. Le souffle, très présent, contribue à bruite la voix, associé à une proximité de la prise de son qui laisse entendre les bruits de bouche et d'articulation. La voix est difficile à observer sur le sonagramme, car elle présente peu d'harmoniques et se fond dans l'accompagnement. L'intonation est instable et aucune note n'est tenue : il s'agit plus de parole agrémentée de quelques intonations chantées que de voix chantée. L'exploitation du grave, chez Serge Gainsbourg, est ainsi partie intégrante de son esthétique musicale.

Georges Brassens (*Chanson pour l'auvergnat*), Jacques Brel (*Ne me quitte pas*), Vincent Delerm (*Le Monologue shakespearien*), Serge Lama (*Mon ami, mon maître* et *Je suis malade*), descendent tous les quatre jusqu'au *sol* 1. Parmi eux, Georges Brassens et Vincent Delerm montent le moins haut (les limites aiguës des partitions sont *si* 2 et *mi* 3 pour Georges Brassens, *sol* 2 et *do* 3 pour Vincent Delerm). Ces deux artistes, en utilisant principalement une tessiture grave, créent un rapprochement avec la voix parlée conversationnelle. Léo Ferré se positionne dans un registre plus aigu (*si* 1 – *mi* 3), couvrant toute l'étendue de sa voix de poitrine, jusqu'aux notes les plus aiguës atteintes couramment dans ce registre laryngé : il exploite également la proximité avec le parlé, mais non avec un parlé conversationnel quotidien, comme Georges Brassens et Vincent Delerm, mais avec une déclamation emphatique, usant des procédés de la rhétorique du discours, et notamment les jeux sur les contrastes entre déclamation haute et déclamation basse.

Alain Souchon, Serge Lama (*sol* 1 – *sol* 3) et Gilbert Bécaud (*la* 1 – *ré* 3), privilégient l'aigu, même si, nous l'avons vu, les deux derniers peuvent descendre également dans les graves. Alain Souchon présente la tessiture la plus aiguë de notre corpus masculin (*si* 1 – *fa* # 3) : cette caractéristique s'inscrit dans une volonté de mise en avant de la mélodicité, de la musicalité au détriment du texte. Cette voix plus chantée se distingue davantage de la voix parlée, avec un timbre plus uniforme que chez les autres chanteurs de notre corpus (les usages d'effets paralinguistiques ponctuels et de focalisation sur certains mots sont restreints). Cependant, cela n'exclut pas les distorsions vocales et le recours, par exemple, à une voix ironique dans *Poullailler's song*, mais de manière plus constante sur la chanson entière. Dans les passages aigus, le chanteur n'hésite pas à basculer en voix de tête (par exemple, dans *J'ai dix ans*).

Si le placement général dans le grave ou l'aigu est étroitement corrélé au style vocal du chanteur et à son esthétique, l'étendue de l'ambitus est plus contingent à la chanson : chez

Serge Lama, par exemple, l'ambitus de *D'aventure en aventure* est assez réduit – une septième mineure –, tandis que *Je suis malade* présente l'ambitus le plus large de notre corpus, soit deux octaves (*sol 1 - sol 3*). Le plus faible ambitus se trouve chez Gilbert Bécaud, avec *Et maintenant* (sixte mineure : *fa 2 - ré b 3*). Cependant, le relevé des notes chantées extrêmes omet un aspect très signifiant de la mélodie, qui n'est pas révélé dans ce tableau et qui sera abordé dans les pages suivantes : la répartition des hauteurs de notes et les proportions de chacune au sein de cet intervalle.

4.3.2 *Les mélodies inspirées de l'intonation de la langue parlée.*

De nombreux chanteurs de notre corpus exploitent le rapprochement entre voix parlée et voix chantée pour enrichir leur interprétation d'apports paralinguistiques, notamment des intonations de la parole. Si celles-ci imprègnent la microstructure interprétative, elles peuvent être déjà sous-jacentes dans les éléments de la macrostructure, inspirant l'écriture mélodique. Cette inspiration peut donner lieu à une ligne mélodique sobre, de faible ambitus, composée principalement d'intervalles conjoints ou de *recto tono*. Elle se trouve souvent associée, sur le plan rythmique, à la prosodie traditionnelle, qui consiste en une rythmique simple et répétitive faisant coïncider accents textuels et musicaux. Il y a alors convergence entre les différents paramètres de la partition.

Le style de Georges Brassens est une illustration de cette écriture mélodique inspirée de l'intonation de la parole. Si l'ambitus total des chansons est raisonnablement étendu, une étude plus poussée de la présence proportionnelle de chaque note dans la partition nous révèle que les mélodies tournent toutefois autour de quelques notes centrales. Prenons pour exemple *Chanson pour l'auvergnat* :

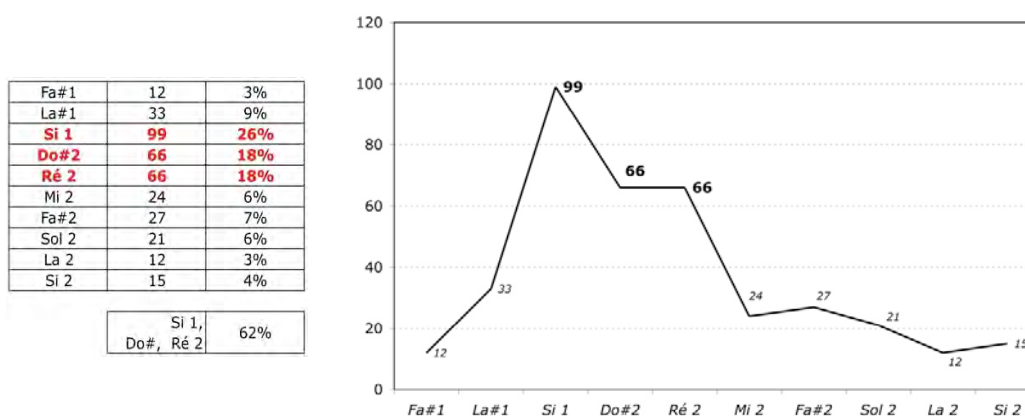


Figure 114 : Compte des occurrences de chaque note dans la partie vocale de la partition de *Chanson pour l'auvergnat*. Mise en évidence de la présence proportionnelle de chaque note et représentation graphique des données.

Nous sommes en tonalité de *si* mineur. Si l'ambitus de la chanson est d'une octave plus une tierce majeure (16 demi-tons), l'essentiel de la mélodie s'inscrit dans un intervalle de tierce mineure : *si 1 - ré 2*. Les trois notes *si 1*, *do # 2* et *ré 2* représentent 62 % des notes de la partition. Les notes les plus utilisées se trouvent donc proches du fondamental usuel de la

parole, avec, comme dans la parole, quelques incartades vers des notes plus éloignées. Observons l'intonation mélodique du premier quatrain :

Figure 115 : Extrait de la partition musicale de *Chanson pour l'auvergnat*. Premier quatrain.

Cette courbe mélodique évolue essentiellement par petits intervalles : 81 % d'intervalles conjoints, 16 % de tierces et 3 % de quarts (nous ne tenons pas compte des intervalles entre les vers).

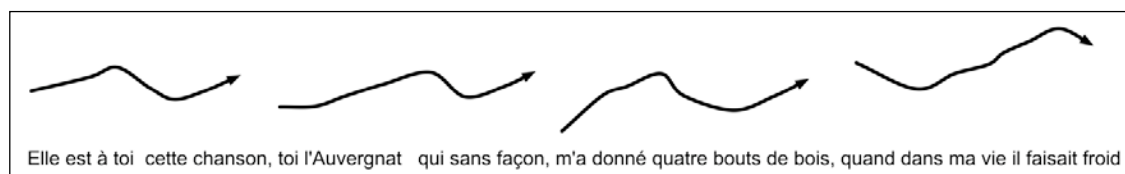


Figure 116 : Courbe intonative issue de la partition musicale, sur le premier quatrain de *Chanson pour l'auvergnat*.

Comparons la courbe intonative qui découle de cette partition et la courbe de fréquence fondamentale d'une voix parlée neutre énonçant le texte. Cette dernière est réalisée à partir d'une voix de synthèse text-to-speech :

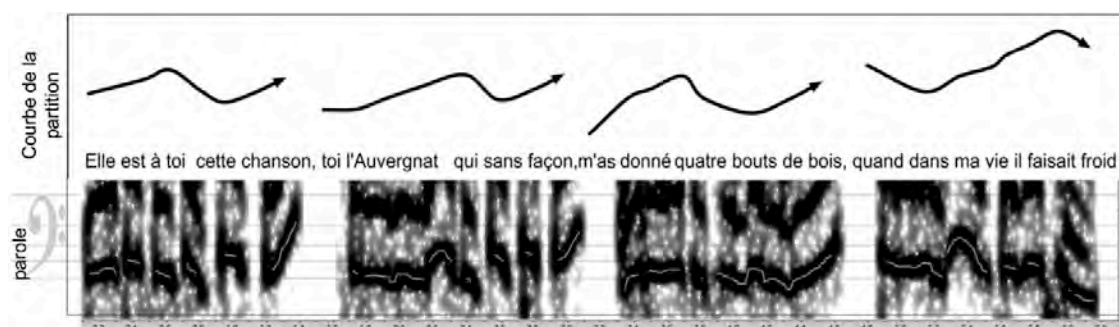


Figure 117 : En haut : Courbe intonative issue de la partition musicale, sur le premier quatrain de *Chanson pour l'auvergnat*. En bas : courbe de fréquence fondamentale d'une voix masculine de synthèse énonçant, en voix parlée, le texte du premier quatrain. [CD 074]

La comparaison entre l'intonation parlée et l'intonation telle qu'elle est écrite sur la partition musicale affiche de nombreuses similitudes. Nous pouvons en déduire que l'écriture mélodique de Georges Brassens s'inspire largement des intonations naturelles de la voix parlée. Cependant, si les mouvements intonatifs globaux sont semblables – à l'exception du dernier vers –, nous notons toutefois des différences dans les accents mélodiques, c'est-à-dire

les mots mis en relief par une élévation de la fréquence fondamentale : sur le quatrième vers, la voix de synthèse parlée place automatiquement l'accent sur « vie » (élévation de la fréquence fondamentale à l'instant 5.4 du sonagramme de la figure 48), alors que la partition musicale effectue une montée régulière par mouvements conjoints diatoniques jusqu'à l'intonation descendante sur le dernier mot, « froid ». La partition opère ici un lissage de l'intonation, un adoucissement. De même, au vers 2, le texte parlé place un accent mélodique sur la dernière syllabe d' « auvergnat », tandis que la mélodie écrite le place sur le mot « qui » suivant.

Ces mélodies, inspirées de l'intonation de la langue parlée, laissent une large marge de liberté à l'interprète, qui peut y introduire des modifications nombreuses sans remettre en cause la structure mélodique profonde. Ces modifications sont rendues possibles par le nombre limité de notes pivots et la faible fréquence harmonique (un accord toutes les deux ou trois mesures, avec en alternance les degrés I et V), propices aux variations. Nous observons ainsi, sur certaines strophes, la variation mélodique suivante :

Figure 118 : Variante mélodique, entre les premier et deuxième quatrains de l'interprétation de *Chanson pour l'auvergnat*. La mélodie du haut est celle écrite sur la partition musicale.

Cette variation a évidemment pour effet de faire coïncider, dans le deuxième quatrain, la syllabe accentuée « quan » de « croquante » avec le premier temps de mesure, la modification mélodique n'étant subordonnée qu'à cette rectification rythmique. Nous devons admettre, en effet, que les variations mélodiques, chez Georges Brassens, restent peu nombreuses, comparativement aux variations rythmiques, qui foisonnent chez cet artiste.

Vincent Delerm présente lui aussi l'association d'une tessiture relativement réduite, d'une octave et une note (*si b 1 – do 3*), et d'une répartition très inégale des notes effectivement utilisées dans la chanson, à un degré encore plus important que chez Georges Brassens :

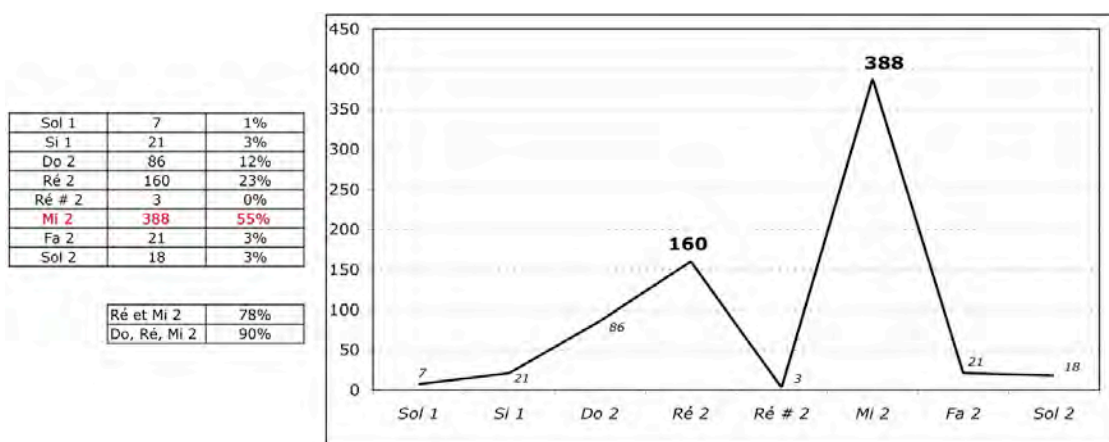


Figure 119 : Compte des occurrences de chaque note dans la partie vocale de la partition du *Monologue shakespearien*. Mise en évidence de la proportion de chaque note et représentation graphique des données.

La tonalité est de *do* majeur. Dans *Le Monologue shakespearien* existe une disproportion extrême dans l'usage des notes : la majeure partie de la mélodie s'inscrit dans un intervalle de seconde majeure (*ré* 2 – *mi* 2). Plus de la moitié (55 %) des notes de la partition sont des *mi* 2. *ré* 2 et *mi* 2 constituent à elles deux soixante-dix-huit pour cent de la mélodie ; nous atteignons quatre-vingt-dix pour cent avec les trois notes *do* 2, *ré* 2 et *mi* 2. Cette extrême sobriété mélodique est liée à l'usage abondant des *recto tono* chez cet artiste, aspect que nous étudierons ultérieurement. La note privilégiée, le *mi* 2, semble correspondre au fondamental usuel de la parole chez Vincent Delerm.

Cette écriture mélodique par mouvements conjoints est souvent associée à des marches mélodiques ascendantes ou descendantes, dont on trouve de nombreux exemples chez Léo Ferré. Cependant, si le tassement de la tessiture dans les graves ou les médiums, avec un ambitus réduit évoquant la parole, rapproche naturellement le chant de la voix parlée, il n'est pas le critère exclusif de l'influence du parlé dans la chanson : en effet, l'applatissage mélodique peut aboutir à une forme de *recto tono* qui implique un rapprochement avec la déclamation oratoire, soit dans le grave, soit dans l'aigu.

4.3.3 *Le recto tono*

*Le recto tono*⁴⁹⁸ – littéralement « sur un ton (*tonus*) régulier (*rectus*) » –, c'est-à-dire, dans notre corpus, l'utilisation d'une même note répétée tout au long d'un vers ou d'une portion de vers, peut revêtir diverses formes et tenir un rôle différent selon les chansons et le style de l'artiste. Considéré donc dès l'origine, dans son acception religieuse, comme relevant plus proprement de la lecture que du chant, il entretient une proximité naturelle avec la voix parlée, alimentant, lorsqu'il est transposé dans le contexte tonal et métrique d'une chanson, une forme d'ambiguïté entre chant et parole. En effet, un des aspects fondamentaux qui caractérise l'écriture du chant dans la gamme tempérée est la perception d'une mélodie composée d'intervalles calibrés et identifiables dont l'unité de base est le demi-ton chromatique : avec le *recto tono*, pendant un passage plus ou moins long, la notion d'intervalle se distend. La perception, qui procède toujours par comparaison, s'affine, change d'échelle, opère un grossissement : l'auditeur perçoit de manière plus intense les infimes variations de hauteur entre les diverses réitérations de cette même note, variations mélodiques interprétatives d'ordre agogique qui puisent directement dans l'intonation de la langue parlée, en lien étroit avec le contenu textuel. L'emploi des codes paralinguistiques de la langue parlée, très stéréotypés et spontanément décryptés par l'auditeur, attire l'attention de ce dernier sur le contenu verbal, en rapprochant l'énonciation du discours. Le *recto tono* joue donc un rôle d'éclairage du contenu textuel par l'exacerbation perceptive des micro-variations intonatives.

Si, dans son sens originel, le *recto tono* désigne une forme particulière de lecture ou de récitation religieuse sur une voix « monocorde, sans inflexion au grave pour les cadences⁴⁹⁹ », dans la chanson, l'énonciation strictement monotonique d'un vers entier reste marginale. En effet, les compositions qui répondent aux critères de la prosodie traditionnelle associent couramment mouvements conjoints et courts passages en *recto tono*. Le plus souvent, ces *recto tono* s'étendent sur la partie initiale du vers pour laisser place, à la fin du vers, à une petite formule cadentielle. C'est, par exemple, le cas chez Georges Brassens :

⁴⁹⁸ Cf. 3.4.1.1.4 L'énonciation et les modalités d'utilisation de la voix, p. 171.

⁴⁹⁹ « Recto tono », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 880.

Figure 120 : Extrait de la partition du *Gorille* de Georges Brassens. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*. Les notes encadrées correspondent aux notes « pivots » de la mélodie.

Dans ce premier exemple, tiré de la partition du *Gorille*, le traitement mélodique opère un regroupement des vers par quatre, organisés deux par deux, sous forme d'antécédent et de conséquent, avec une progression harmonique de la tonique à la dominante sur les deux premiers vers, puis de la dominante à la tonique sur les deux suivants : « (I) C'est à travers de large grilles Que les femelles du canton (V) / (V) Contemplaient un puissant Gorille Sans souci du qu'en dira-t-on (I) ». Ce fragment est initié par un long *recto tono* sur la tonique ré 2, qui s'étend sur plus d'un vers et demi (quatorze syllabes), avec une courte respiration rythmique entre les deux premiers vers. Le deuxième vers se conclut sur une demi-cadence avec une petite formule intonative de trois notes se terminant sur la sensible do # 2 sur le premier temps de la quatrième mesure, qui sert de base au *recto tono* du vers suivant : sept syllabes sur do # 2, précédées, en début de vers, par deux notes d'amorce créant une intonation ascendante. La mélodie du quatrième vers est plus ornée, évoluant par mouvements conjoints autour du do # 2. Nous tournons donc autour de trois notes pivots conjointes (ré 2, do # 2, ré 2), soutenues par une fréquence harmonique faible d'un accord toutes les quatre mesures. Cet aplatissement intonatif dans un registre médium (celui de la parole quotidienne), cet emploi du *recto tono* associé à de petites formules intonatives en début ou fin de vers inspirées par les inflexions naturelles de l'intonation parlée, sont autant de procédés qui engendrent une interprétation chantée imprégnée des codes prosodiques de la parole.

Figure 121 : Courbe intonative des quatre premiers vers du *Gorille* dans l'interprétation de Georges Brassens, superposée aux quatre premières lignes de la portée de clé de fa et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 075]

Georges Brassens, dans son interprétation, modifie légèrement la mélodie écrite, en introduisant deux notes graves en amorce du premier vers et en supprimant l'ornementation au demi-ton supérieur au milieu du quatrième vers. De plus, sur les *recto tono*, la hauteur de la note fluctue dans un intervalle inférieur au demi-ton, laissant paraître à l'écoute une hiérarchie infime d'accents intonatifs donnant vie à l'interprétation : par exemple, au deuxième vers, les

syllabes « Que les » sont plus graves que « femelles », tandis qu'au troisième vers la deuxième syllabe de « puissant » est légèrement plus aiguë que la première. Enfin, ces hauteurs ne sont pas stables sur toute la durée vocalique – bien que courte –, mais opèrent des glissements sur l'attaque ou la tenue du son, sur un ambitus parfois supérieur au ton : notons par exemple, dans le premier vers, les attaques en *glissando* ascendant sur « travers » et « grille », et les *glissandi* descendants à la fin de « travers » et de « large ».

La Non demande en mariage présente, dans une moindre proportion, des caractéristiques similaires, chaque vers débutant sur un *recto tono* qui évolue en une formule intonative à la fin du vers :

Figure 122 : Extrait de la partition de *La Non demande en mariage* de Georges Brassens. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

La fréquence harmonique est faible, avec un accord toutes les deux mesures, c'est-à-dire un accord par vers sur les deux premiers vers : la mélodie égraine ainsi les trois notes de l'accord parfait, *mi* mineur dans son deuxième renversement sur le premier vers et *Si* mineur en position fondamentale sur le deuxième. La première note sert de *teneur* pour la partie en *recto tono*, tandis que la deuxième note de l'accord touche les deux syllabes précédant la finale, avec une coïncidence entre le changement de note et le premier temps de la mesure, créant un appui rythmique sur la sixième syllabe du vers, qui constitue une forme d'accent pénultième. La dernière syllabe du vers n'est pas accentuée par sa position métrique mais par une valeur longue.

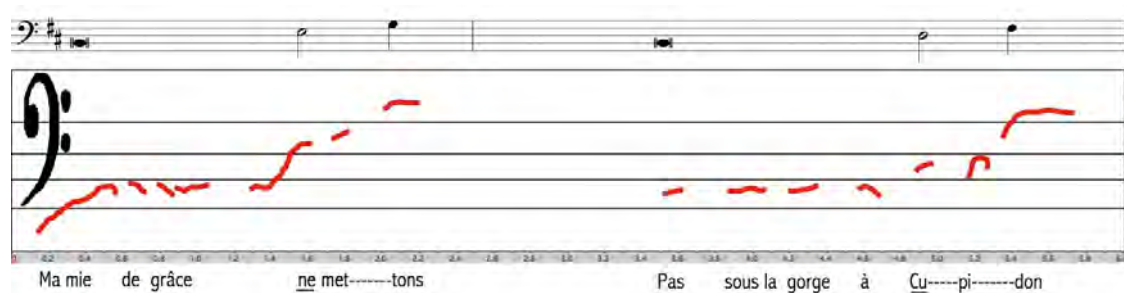


Figure 123 : Courbe intonative des trois premiers vers de la *Non demande en mariage* dans l'interprétation de Georges Brassens, superposée aux quatre premières lignes de la portée de clé de *fa* et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 076]

Si la mélodie de la partition est globalement respectée dans l'interprétation, certaines syllabes – « ma » et « ne » dans le premier vers et la dernière syllabe de « Cupidon » dans le deuxième vers – sont amorcées sur un rapide et ample *glissando* ascendant. La brièveté du passage en *recto tono* laisse moins percevoir de fluctuations intonatives agogiques que dans l'exemple précédent, cependant, dans les cinq premières syllabes du deuxième vers, les mots

« pas » et « gorge », qui font l'objet, sur leur courte durée, d'un léger glissement ascendant de la fréquence fondamentale, sont perçus un peu plus graves que les trois autres. Enfin, les notes les plus courtes sont souvent marquées d'un petit mouvement intonatif ascendant ou descendant, schématisé dans cet exemple par l'inclinaison des accents : « de grâce » et « Pas sous la gorge à ». Leur répartition donne un dynamisme au phrasé.

Les chansons de Léo Ferré font aussi un emploi abondant du *recto tono*, comme, par exemple, *L'Affiche rouge* :

The image shows a musical score for the song 'L'Affiche rouge' by Léo Ferré. It consists of five staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Chord markings are placed above the staves: Gm, Dm, EbM7, Cm, Dm7, Bb, Cm7, Cm6, and BbM7. The lyrics are: 'Vous a-viez vos por-traits sur les murs de nos vil-les Noirs de barbe et de nuit hir-su-tes me-na-çants L'af-fi-che qui sem-blait u-ne ta-che de sang Par-ce qu'à pro-non-cer vos noms sont dif-fi-ci-les Y cher-chait un ef-fet de peur sur les pas-sants'.

Figure 124 : Extrait de la partition de *L'Affiche rouge* de Léo Ferré. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Le *recto tono* est utilisé comme situation mélodique initiale du vers, la note *teneur* n'étant abandonnée que sur la syllabe antépénultième, qui opère une broderie en mouvements conjoints conduisant à la note finale du vers, placée sur un premier temps de mesure, avec un changement d'accord. Seul le cinquième vers présente un changement de note au milieu du vers, générant une forme d'accent pénultième, renforçant la sensation conclusive en fin de strophe. Si le vers se termine sur une syllabe muette – c'est le cas des vers 1 et 4 –, celle-ci est placée sur un deuxième temps de mesure et chantée sur la note servant de *teneur* au vers suivant. Le *recto tono* est associé à une marche mélodique de la *teneur*, descendant, par mouvements conjoints diatoniques, du *si b 2* au *mi b 2* (se concluant sur le *ré 2*, note finale de la strophe). La fréquence harmonique est faible, avec un accord par vers sur les deux premiers vers, puis se resserre en un accord par mesure environ sur les vers suivants, introduisant un changement harmonique à l'hémistiche, sur la sixième syllabe.

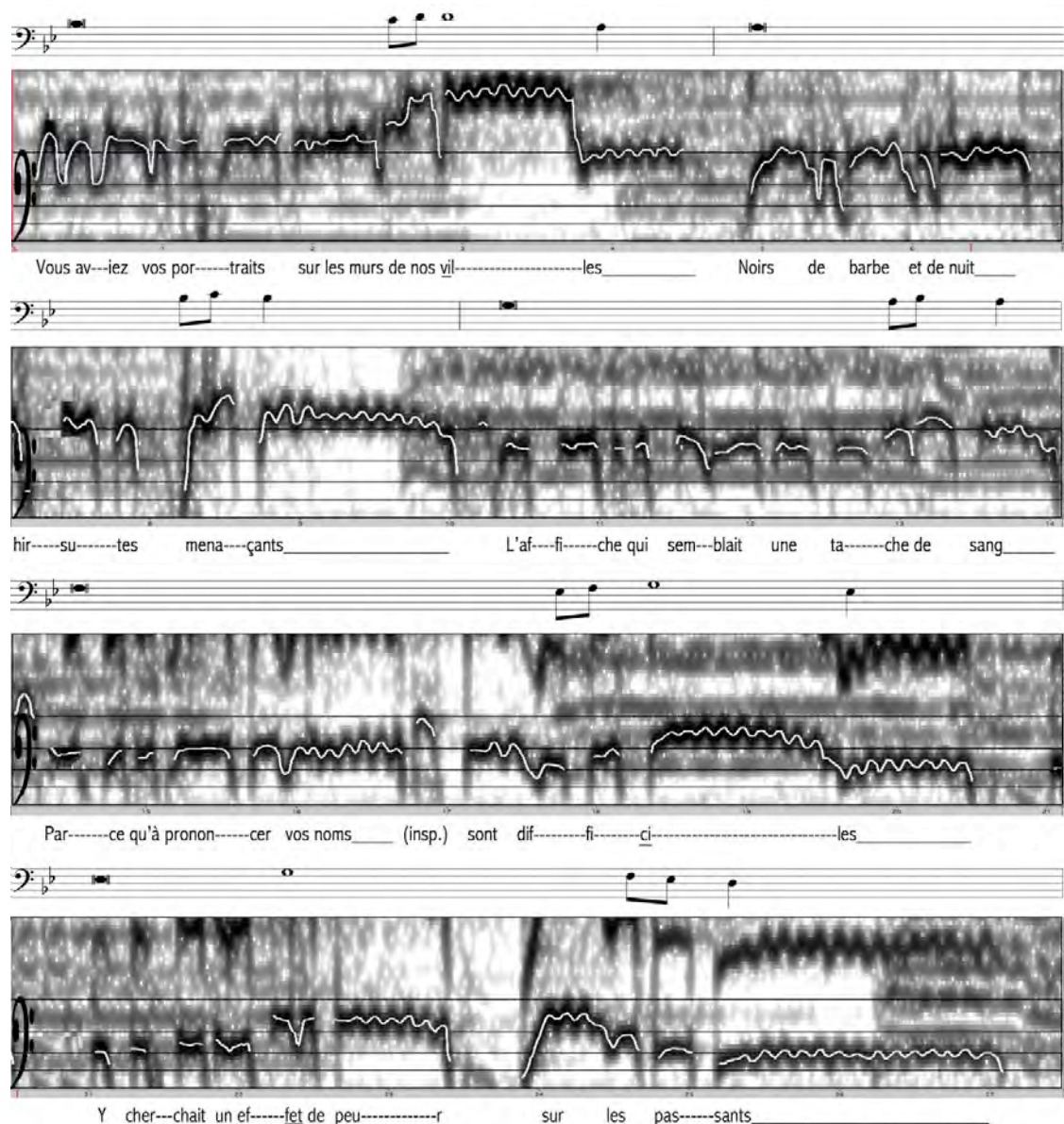


Figure 125 : Courbe intonative des cinq derniers vers de la première strophe de l'*Affiche rouge* dans l'interprétation de Léo Ferré, superposée au sonagramme et aux cinq lignes de la portée de clé de *Fa*, et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Comme dans les figures précédentes, le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 077]

L'usage du *recto tono* à des hauteurs de notes différentes pour chaque vers, évoluant de l'aigu au grave, introduit une proximité avec les procédés de gradation intonatives de la rhétorique du discours, évoquant, sur les premiers vers, une déclamation haute en registre de poitrine, qui impose une voix puissante et projetée, et, sur les derniers vers, une déclamation basse et dramatique. Tout comme l'orateur, Léo Ferré utilise toute l'étendue de sa voix de poitrine, suscitant successivement le *pathos* par l'exaltation de l'aigu et la solennité du grave. Les notes longues sont souvent pourvues d'un fort *tremolo* qui, lui aussi, alimente la similitude avec une forme de déclamation expressive.

Les micro-fluctuations intonatives agogiques au sein des passages en *recto tono* sont plus sensibles dans les médiums et graves que dans le premier vers à l'aigu, où la voix de poitrine est moins flexible, provoquant un aplatissement plus prononcé de l'intonation. Les vers

suyvants font entendre une micro-hiérarchie accentuelle portée par de petites variantes de hauteur et de rythme et une instabilité de la fréquence fondamentale, qui évolue en *glissando* au cours de la syllabe. Par exemple, au deuxième vers, sur « noirs de barbes et de nuit », les syllabes « de » et « et » sont légèrement plus graves que les autres, tandis que l'allongement de la syllabe « noirs », doublé d'un ample *glissando* ascendant, crée une emphase expressive sur le mot. Au troisième vers, les deux syllabes de « semblait » suivent aussi respectivement une intonation descendante puis montante.

Dans un registre thématique différent, *La Mémoire et la Mer* fait usage de procédés semblables, avec un emploi intensif du *recto tono* élargi à plusieurs vers consécutifs, associé, comme dans l'exemple précédent, à un mouvement de marche mélodique descendant, par degrés conjoints, du *mi* 2 au *si* 1 :

Figure 126 : Extrait de la partition de *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré.
Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Dans cet extrait de la partition vocale des deux derniers quatrains de la première strophe, les octosyllabes sont traités par groupes de deux, enchaînés sur la même note et sans pause rythmique (« Je suis le fantôme Jersey celui qui vient les soirs de frime / Te lancer la brume en baisers et te ramasser dans ses rimes /... »). Les vers impairs sont intégralement chantés sur une même note, tandis que les vers pairs s'achèvent sur une note finale différente qui sert de base au *recto tono* des deux vers suivants, précédée d'une petite ornementation mélodique entamée sur la syllabe antépénultième (deuxième et quatrième vers), sur la cinquième syllabe du vers (sixième vers), ou sur la pénultième (huitième vers). Comme dans les exemples précédents, la fréquence harmonique est lente, avec au début un changement d'accord toutes les deux mesures, sur la finale des vers pairs, puis un accord par mesure, sur la syllabe finale de chaque vers.

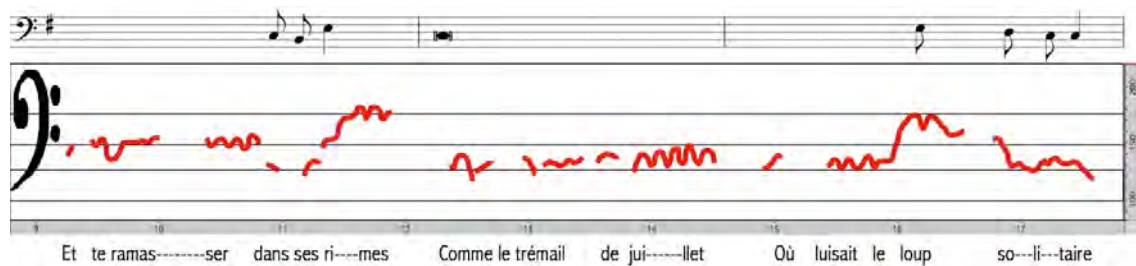


Figure 127 : Courbe intonative d'un extrait de la première strophe de *La Mémoire et la Mer* dans l'interprétation de Léo Ferré, superposée au sonagramme et aux cinq lignes de la portée de clé de *Fa*, et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Comme dans les figures précédentes, le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 078]

Cet extrait reste dans un registre grave, qui implique une voix basse, de faible intensité et bruitée, avec du souffle audible, empiétant parfois dans le *Fry*, car proche de la limite grave du registre de poitrine. C'est la voix de l'intime. De nouveau l'aspect fluctuant de la fréquence fondamentale ne respecte pas la platitude du *recto tono*, mais présente non seulement un *vibrato* expressif sur les notes les plus longues, mais encore des légers écarts de hauteur et des glissements intonatifs, garants d'un phrasé vivant.

Alors que le *recto tono* dans le médium peut entretenir une proximité avec le parlé naturel, et qu'il peut, dans le grave, installer un sentiment d'intimité ou de solennité, à l'aigu, en revanche, en évoquant la déclamation haute et en imposant une voix puissante et timbrée, il est propice au lyrisme et à l'exaltation de l'expressivité. Par conséquent, des chansons ne faisant pas un usage continu du *recto tono* l'emploient ponctuellement sur leur sommet mélodique et dramatique, comme *acmé* ou *climax* expressif. Par exemple, dans la chanson *Amsterdam* de Jacques Brel, la forme en *crescendo* dramatique aboutit, sur les dernières mesures de la chanson, à un long *recto tono* de sept vers sur la dominante *do # 3*, à l'aigu de la voix de poitrine masculine.

Figure 128 : Extrait de la partition d'*Amsterdam* de Jacques Brel (tenant compte de la transposition à la tierce mineure inférieure observée dans l'interprétation enregistrée). Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Cet extrait comporte la note la plus aiguë de la chanson, le *mi 3*, sur la deuxième syllabe de « *vertu* », alors que le *do # 3*, note *teneur* du *recto tono* final, était la note la plus aiguë présente dans le reste de la chanson (à l'exception d'un *ré # 3* utilisé très ponctuellement comme *appoggiature* à la mesure 9). Le long *recto tono* sur *do # 3*, qui s'étend sur six vers et demi (40 syllabes), restant immuablement fixe malgré les progressions harmoniques et les cadences, constitue une forme de plafond intonatif qui marque le point culminant du *crescendo*.

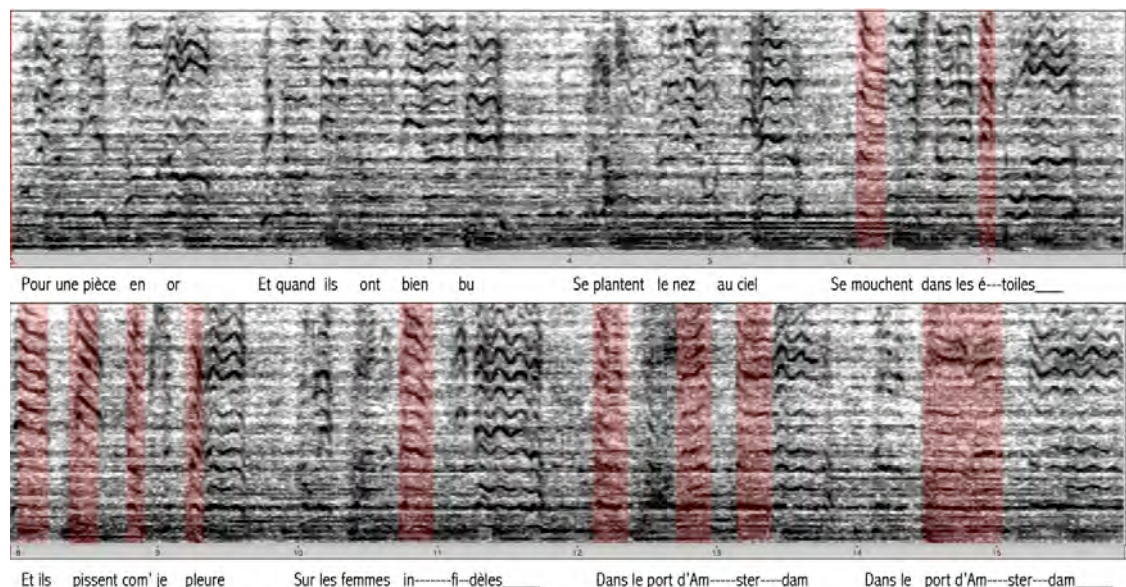


Figure 129 : Sonagramme de l'interprétation enregistrée des huit derniers vers d'*Amsterdam*, par Jacques Brel), chantés sur un *recto tono* sur *do* # 3. Mise en évidence de l'irrégularité de la fréquence fondamentale (les principaux *glissandi* apparaissent en rouge). [CD 079]

La position dans l'extrême aigu du registre de poitrine participe du *crescendo* dynamique en imposant une voix très puissante et poussée, proche du cri, avec une pression sous-glottique importante, menant la tension dramatique à son apogée. L'implication et l'investissement physique de l'interprète sont maximaux, avec une forte intensité expressive et une voix bruitée – qui lutte pour tenir tête au *crescendo* instrumental –, associées à un martèlement généré par l'accentuation emphatique des syllabes sur les temps forts de la mesure. Ces effets rompent la monotonie et altèrent la perception du *recto tono*, tout autant que la grande irrégularité de la ligne mélodique – avec un emploi ponctuel du *tremolo*, en particulier sur les syllabes finales des vers, et de nombreux *glissandi* visibles sur le sonagramme –, qui fait percevoir les hauteurs de notes comme nullement homogènes et égales.

Le *recto tono* à l'aigu comme climax de l'œuvre est également utilisé, dans une moindre mesure, dans *Drouot* de Barbara :



Figure 130 : Extrait de la partition de *Drouot* de Barbara. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

L'emploi d'un *recto tono* à l'aigu coïncide avec le sommet dramatique de la chanson, son point de bascule, dont le rôle structurel charnière est accentué par la modulation tonale et la rupture de *tempo* qui précède l'extrait (*rall.*). Comme dans *Amsterdam*, l'extrait contient la note la plus aiguë de la chanson : le *si b* 3 (sur la syllabe muette finale de « mémoire »). Cependant, dans un registre de voix féminine, le *recto tono* de six syllabes sur *sol* 3 n'est pas prétexte à une émission très projetée et proche du crié, mais est effectué d'une voix retenue, comme suspendue, laissant toutefois percevoir un effet de plafond intonatif.

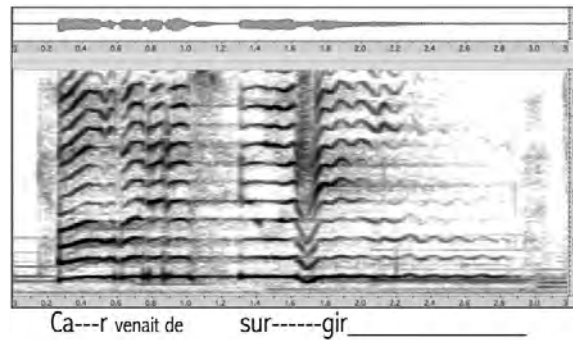


Figure 131 : Sonagramme d'un vers en *recto tono* sur *sol* 3, extrait de l'interprétation de *Drouot* par Barbara. [CD 080]

Ce traitement du *recto tono* dans l'interprétation représente un hapax dans notre corpus de partition : en effet, contrairement aux exemples précédents, Barbara, sur un passage en *recto tono* assez circonscrit, ne s'inscrit pas dans la démarche de recherche d'irrégularité et de proximité avec le parlé, mais exploite au contraire l'écriture monotonique pour la sensation de fixité qu'elle engendre, avec une interprétation fidèle à l'intonation écrite : les hauteurs de notes sont stables sur la durée des tenues, ce qui est bien visible sur l'extrait de sonagramme, en particulier sur les deux syllabes de « surgir ». Les syllabes sont toutefois souvent attaquées sur un large *glissando* ascendant. Le *recto tono* dans une voix retenue et sur une nuance douce, s'inscrivant dans une œuvre très mélodique, génère une sensation de mise en suspens illustrative de l'émergence soudaine du souvenir, qui apparaît comme figé par le temps, et souligne le caractère critique de l'instant.

Enfin, utilisé dans les registres médium ou grave, le *recto tono* peut rapprocher la voix chantée de la langue parlée conversationnelle. C'est le cas chez Serge Gainsbourg et Vincent Delerm. Dans *Le Poinçonneur des Lilas*, Serge Gainsbourg utilise un ambitus réduit, sur des notes dans le médium-grave, souvent inférieures au *do* 1, donc en dessous de la fréquence moyenne de la voix parlée, avec, ponctuellement, des passages en *recto tono* dans le grave :



Figure 132 : Extrait de la partition du *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Le *recto tono* de treize syllabes sur *si* 1 permet au chanteur de donner un caractère plus authentique à son personnage, en collant au plus près au récit parlé. Il peut ainsi user, comme au théâtre, des procédés de la langue parlée pour exacerber l'accent populaire et les intonations du personnage incarné.

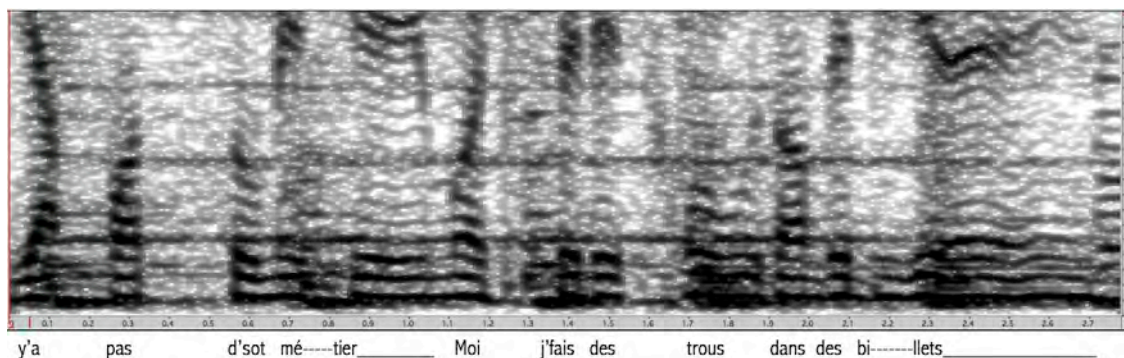


Figure 133 : Sonagramme d'un extrait de *recto tono* sur *Si 1*, issu de l'interprétation du *Poinçonneur des Lilas* par Serge Gainsbourg. [CD 081]

Le sonagramme révèle, par la brièveté des voyelles, l'intonation mouvante et l'absence de *vibrato*, la grande proximité avec le parlé. Le *recto tono* dans le grave favorise l'aspect bruité de la voix, voilée dans cet extrait, mais très timbrée et tendue. Nous percevons nettement, à l'écoute, les variations intonatives inspirées de la parole, qui créent en surimpression sur le *recto tono* une micro-mélodie.

Dans la chanson *Je suis venu te dire que je m'en vais*, le *recto tono* dans le grave, se terminant par des formules intonatives descendantes en fin de vers, implique également un timbre bruité, avec des passages en *Fry* sur les fins de phrase :



Figure 134 : Extrait de la partition de *Je suis venu te dire que je m'en vais* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Dans l'interprétation, le son impur, dans le souffle, associé à l'articulation négligée et l'approximation intonative (en particulier sur les notes finales graves, qui sont chantées faux), rendent la frontière entre parole et chant plus opaque et la perception mélodique plus floue. Les implications interprétatives du *recto tono* dans le grave renforcent l'attitude désinvolte du protagoniste de la chanson. Si, dans *Amsterdam*, le *recto tono* à l'aigu engendre une implication physique maximale du chanteur et une exaltation expressive, *a contrario*, le *recto tono* de Serge Gainsbourg est support de la nonchalance vocale, souvent associée à la subversion textuelle.

Vincent Delerm utilise le *recto tono* dans une perspective un peu différente : on y trouve, comme chez Serge Gainsbourg, un caractère désabusé, une désinvolture et un désinvestissement vocal, mais, cette fois, tournés vers l'autodérision et la satire d'une classe sociale, celle des « bourgeois bohêmes ». Dans un registre médium, avec une tessiture proche de celle de la voix parlée, le *recto tono* permet de créer l'ambiguïté entre le chant et la parole conversationnelle et de greffer sur le chant des intonations parlées : notamment, l'effet très typique de *portamento* ascendant sur chaque note, qui ne pourrait être effectué si nous nous trouvions dans l'extrême grave ou l'aigu. Le *recto tono* est associé à une mélodie stagnante, peu développée, comme dans les deux exemples suivants :

Figure 135 : Extrait de la partition du *Monologue shakespearien* de Vincent Delerm.
Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Figure 136 : Extrait de la partition de *Tes parents* de Vincent Delerm.
Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

La fondamentale usuelle de la parole se situant communément autour de *do* 2 et *ré* 2 dans la voix de ténor, ces deux exemples en sont proches, avec des *recto tono* sur *do* 2, *ré* b 2, *ré* 2, *mi* b 2 et *mi* 2.

Figure 137 : Courbe intonative d'un extrait en *recto tono* sur *mi* 2 issu du *Monologue shakespearien*, dans l'interprétation de Vincent Delerm, superposée au sonagramme et aux cinq lignes de la portée de clé de *fa*, et surmontée d'un extrait de la partition musicale. [CD 082]

La figure précédente révèle un non-respect du *recto tono* dans l'interprétation, avec une intonation instable qui fluctue sur un large ambitus, du *la* 1 au *mi* 2 environ, avec une absence de *vibrato* de nombreux mouvements de *glissando*.

Les exemples étudiés mettent en évidence des usages récurrents et diversifiés du *recto tono*, employé dans des contextes musicaux différents, de manière ponctuelle ou généralisée, dans un registre aigu, *medium* ou grave. Dans une grande majorité des cas, le *recto tono* n'est pas strictement respecté dans l'interprétation chantée et fait l'objet d'un traitement libre, qui rapproche le chant de la déclamation en l'imprégnant des micro-variations intonatives de la parole. Il entretient, dans un registre *medium*, une proximité avec le parlé quotidien, créant une impression de spontanéité et de naturel, qui peut jouer un rôle parodique et décalé ; dans un

registre grave, il peut donner au chant un caractère solennel ou intime ; à l'aigu, il évoque la déclamation haute et offre un tremplin à l'exaltation expressive.

Si, dans la récitation religieuse, le *recto tono* est utilisé pour neutraliser des fluctuations intonatives naturelles de la parole afin de la dépouiller de sa portée émotive et pathétique et de tirer la lecture vers une énonciation monocorde et horizontale, dans le contexte chansonnier, l'emploi ponctuel de l'écriture *recto tono* à l'intérieur d'une composition mélodique a des implications interprétatives bien différentes. L'effet recherché est certes la mise en avant du texte, de l'histoire racontée, par l'usage d'une forme de récitatif qui s'appuie sur la sobriété mélodique, mais la règle n'est nullement au strict respect de l'intonation écrite, qui engendrerait une immobilité monotone et nuirait grandement à la musicalité de l'œuvre. La stagnation harmonique et l'exclusion de tout élément de virtuosité, loin de neutraliser l'émotion, fournissent au contraire au chanteur un confort vocal et une stabilité lui octroyant une large liberté et l'incitant à la multiplication de micro-variations mélodiques d'ordre agogique. Bien que s'inscrivant dans un cadre métrique, les passages *recto tono* sont souvent associés à des accélérations et des ralentissements rythmiques agogiques, suivant les ponctuations naturelles du vers.

Un parallélisme peut donc être établi entre les conséquences interprétatives d'une mélodie monotone et celles, déjà étudiées, de la répétition d'une même valeur rythmique ; deux cas où l'extrême régularité compositionnelle impose une implication démarcatrice de la part de l'interprète et devient un paradoxal ferment d'irrégularité. Cette forme d'écriture nécessite donc un investissement important de l'interprète qui a pour fonction de combler par son art la zone de non-dit laissée par la partition et, en quelque sorte, de finaliser l'œuvre. Son traitement vient donc totalement à l'encontre de celui qui lui est attribué dans l'usage liturgique. Au lieu d'introduire de la régularité et de la distanciation par rapport à l'émotivité et au contextuel, il initie paradoxalement une intrusion du désordre dans la mélodie par les multiples variations, agogiques certes, mais bien perceptibles, présente une plage de liberté particulièrement exploitée par les interprètes et peut ainsi offrir un support privilégié à l'expressivité du *pathos*.

4.3.4 *Les compositions mélodiques plus développées*

Après l'état le plus élémentaire du développement mélodique – le *recto tono* – et ses conséquences paradoxales sur la mouvance interprétative, observons maintenant des chansons dont l'intonation se déploie sur un plus large ambitus. Celles-ci mettent généralement plus l'accent sur la musicalité mélodique que sur le texte, avec une distanciation plus marquée de la langue parlée. Elles demandent à l'interprète de plus grandes aptitudes vocales par l'emploi d'intervalles disjoints et peuvent être le cadre de démonstrations de virtuosité. L'intégration d'effets paralinguistiques empruntés à la parole s'y trouve donc, par nécessité, limitée.

La chanson *Je suis malade* présente, par exemple, une écriture mélodique particulièrement développée, utilise un large ambitus et de nombreux intervalles disjoints faisant passer rapidement de la limite grave à la limite aiguë de la tessiture masculine. Les graphiques suivants permettent de constater la variété de l'écriture mélodique, qui contraste avec celles décrites dans les parties précédentes :

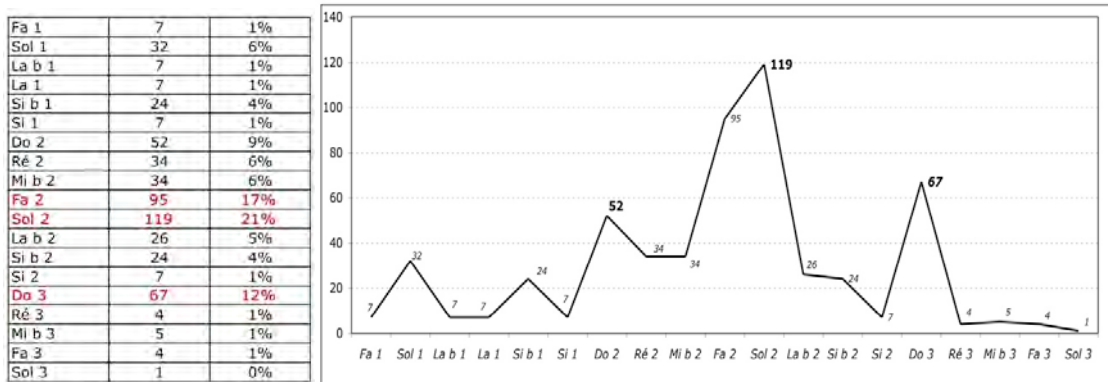


Figure 138 : Proportion de chaque note dans *Je suis malade*.

Les proportions relevées dans le tableau révèlent une écriture mélodie centrée sur *fa* et *sol 2*, mais se déployant jusqu'à une octave au-dessus et au-dessous, et utilisant tous les degrés de la gamme. La courbe intonative d'un extrait de l'interprétation de cette chanson permet de mettre en relation les caractéristiques abstraites de l'écriture mélodique et son exploitation dans la réalisation vocale :

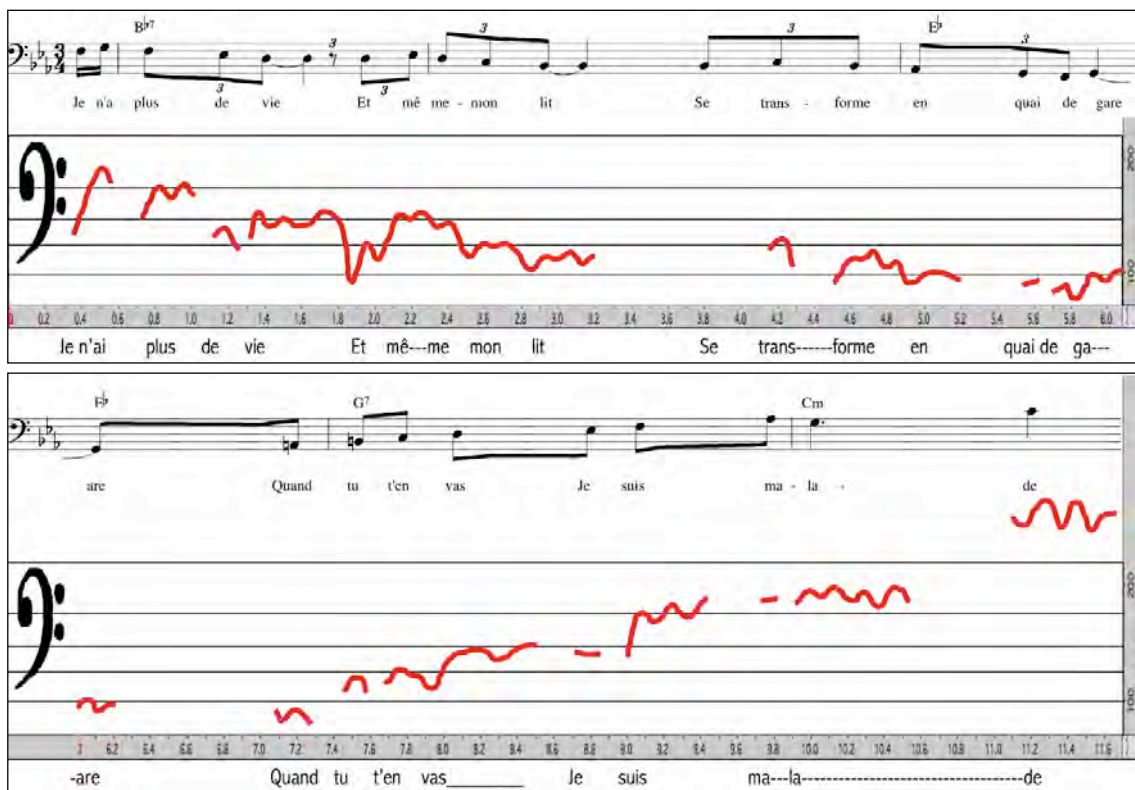


Figure 139 : Courbe intonative d'un extrait de l'interprétation de *Je suis malade* par Serge Lama, avec superposition des lignes de la portée de clé de Fa, surmontée de la partition mélodique. [CD 083]

Tout en évoluant essentiellement par mouvements conjoints, ces cinq vers couvrent un large *ambitus*, de *fa* 1 à *do* 3, avec une descente à l'extrême grave, puis une montée à proximité de la limite aiguë de la voix de poitrine masculine. La mélodie demande une agilité vocale et engendre un contraste de timbre entre le grave et l'aigu. L'éveil du *pathos*, en renforcement du sémantisme textuel, passe plus par l'émotion musicale née de l'investissement vocal que par une théâtralisation de l'énoncé, et devient argument pour convaincre l'interlocutrice virtuelle,

à laquelle le locuteur s'adresse par le pronom « tu ». La courbe intonative de l'interprétation montre un respect global de la mélodie écrite, même si une grande liberté est prise sur le plan rythmique. Le mode de profération se distingue nettement de la voix parlée et exploite le lyrisme, avec un *vibrato* très présent et des tenues de notes. La suite de la strophe comporte davantage d'intervalles disjoints, quartes et quintes. La mouvance de la mélodie écrite, sans aucun *recto tono*, suscite un plus grand respect de la part de l'interprète. Il se trouve dans une situation vocalement moins confortable et donc moins propice à la surimpression de fluctuations intonatives issues de la parole. La simplification des micro-structures instaure une sensation de « calibrage » des hauteurs. Le chanteur confie prioritairement son efficacité interprétative à la virtuosité mélodique.

L'exemple de l'interprétation de *J'ai rencontré l'homme de ma vie* par Diane Dufresne est encore plus éloquent. La mélodie évolue sur un intervalle large d'une octave plus une quinte diminuée (*sol* # 2 à *ré* 4), avec une proportion importante d'intervalles disjoints (quinte, sixte, neuvième...). L'extrait suivant, représentatif de la chanson par l'importance de l'ambitus, montre un respect strict des hauteurs mélodiques :

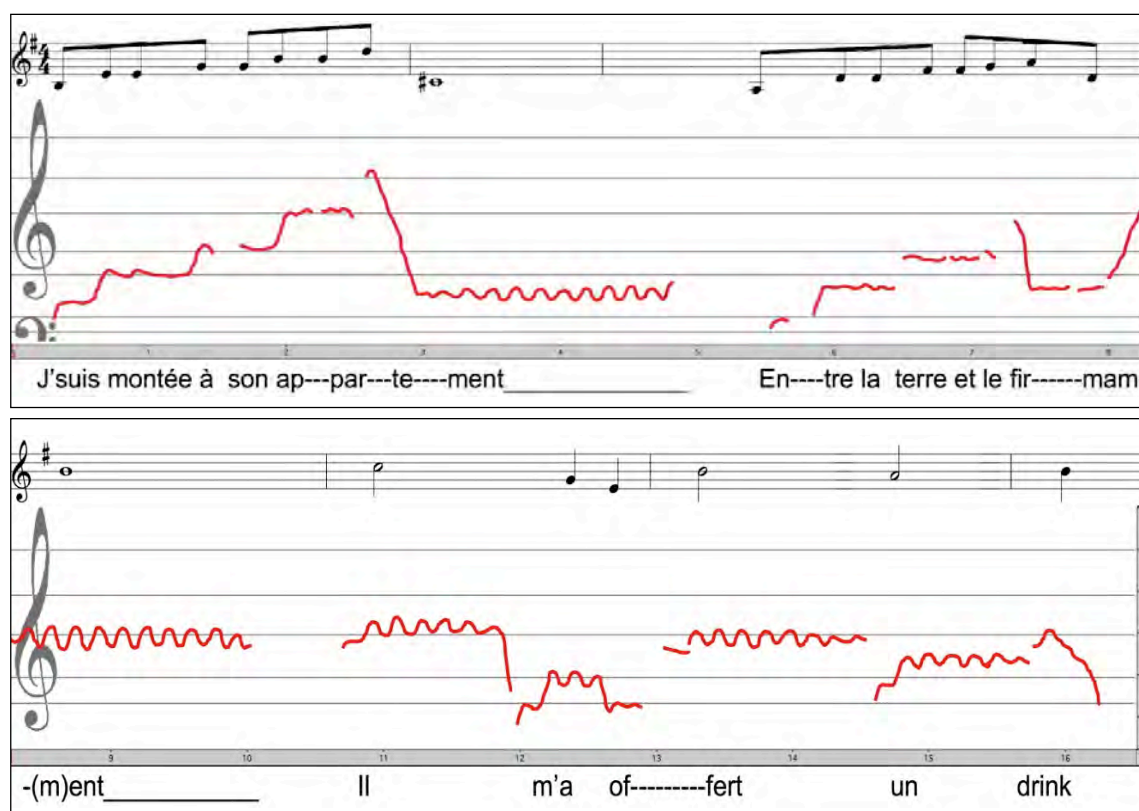


Figure 140 : Courbe intonative d'un extrait de l'interprétation de *J'ai rencontré l'homme de ma vie* par Diane Dufresne, avec superposition des lignes de la portée de clé de *sol* (et de *fa*), surmontée de la partition mélodique. [CD 084]

Cet extrait, avec un large ambitus de *la* 2 au *do* 4, présente des intervalles importants – neuvième et quinte. La courbe de fréquence fondamentale révèle une grande précision de la note, dont les tenues sont stables sur la durée. L'extrait est aussi le cadre d'effets interprétatifs mettant l'accent sur la prédominance mélodique et la virtuosité vocale : les notes sont soit attaquées sur une hauteur précise, soit amorcées par un long *glissando*, dont la pente est homogène sur toute sa durée, comme sur la dernière syllabe d'« appartement ». La majorité des notes font l'objet d'un *vibrato* ample et régulier.

L'œuvre abstraite avec une mélodie plus élaborée induit donc un traitement interprétatif plus lyrique, un respect plus marqué de la hauteur des notes, un écart moindre par rapport à la partition. La diversité des hauteurs confère à la chanson un degré de changement qui de lui-même neutralise la monotonie et ne suscite donc pas le besoin de dérégulation initié par le *recto tono* ou les mélodies de faible ambitus. Ce qui n'exclut pas une forme d'emphase interprétative, mais qui porte davantage sur des effets de virtuosité vocale que sur l'inclusion de procédés paralinguistiques.

4.4 Conclusion du chapitre

De la confrontation entre l'œuvre compositionnelle et sa mise en son, émergent la complexité des liens qui les unissent et l'importance fondamentale de la lecture interprétative, de la saisie et de l'appropriation de l'œuvre abstraite, dans le dévoilement de la richesse de potentialités de la chanson, masquée sous la relative simplicité générique.

Des éléments macro-structurels aux éléments micro-structurels, même les plus ténus, tous sont instigateurs de spécificités interprétatives par les différentes options de traitement qu'ils autorisent. Soit le rapport se fait par convergence, par concordance, certains éléments induisant une interprétation en adéquation avec ces propositions tendanciennes : c'est le cas, par exemple, du refrain séparé, de la distinction entre récit et discours, de l'utilisation des caractéristiques de la langue orale. Soit, au contraire, certains éléments suscitent un traitement antagoniste, c'est-à-dire qui va à l'encontre de la proposition abstraite : il s'agit, par exemple, du *recto tono*, qui génère, plutôt que la répétition à l'identique, des micro-variantes intonatives, de la régularité métrique qui induit, pour éviter la monotonie, une irrégularité de débit, ou de l'anaphore textuelle (hors refrain séparé), qui cristallise la différenciation interprétative. Paradoxalement, la répétition est souvent inductrice de variations, et la simplicité mélodique, de liberté interprétative.

La complexité de l'échange s'explique aussi par la réciprocité, l'interdépendance, entre le modèle abstrait et le modèle stylistique de l'interprète. De la longue analyse des rapports entre les deux, nous pouvons conclure les liens tout à fait spécifiques qu'ils entretiennent dans la chanson : s'ils se font logiquement par déduction, de la partition vers l'interprétation, ils procèdent aussi par induction, le style interprétatif influant, nous l'avons vu, sur les caractéristiques compositionnelles – influence directe lorsque le chanteur est aussi auteur-compositeur, ou indirecte lorsqu'il est seulement interprète. La partition présente des éléments aptes à exalter les spécificités interprétatives du chanteur auquel elle est destinée, et lui offre un réseau de potentialités déjà sous-jacent. Elle n'est pas neutre et les caractéristiques abstraites diffèrent selon l'interprète auquel elle s'adapte. La composition est, certes, prémodélisation de l'interprétation, mais aussi, dans une certaine mesure, le style interprétatif est prémodélisation de la partition. Il n'est donc pas paradoxal de considérer que, même au niveau de la partition, le modèle interprétatif joue un rôle fondamental dans la chanson, ce qui représente à ce degré une spécificité générique : en effet, il ne s'agit pas pour l'œuvre abstraite d'une simple insertion dans un courant musical particulier, ni évidemment du seul ajustement à la tessiture vocale de l'artiste, mais d'une adaptation beaucoup plus fine à une expressivité individuelle et singulière. Le modèle stylistique d'interprétation du chanteur est certes outil de décryptage de l'œuvre abstraite, mais, sauf pour les reprises, il est aussi, en amont, initiateur de certaines caractéristiques compositionnelles. À ce titre, l'échange interprétation/composition confère à notre objet d'étude une portée supplémentaire, l'œuvre abstraite se trouvant, pour ainsi dire, elle-même subordonnée au style interprétatif du chanteur.

Chapitre 5.

Multiplicité et singularité des paramètres interprétatifs : analyse éclatée

Sommaire

5.1	Les spécificités timbrales : image spéculaire d'une singularité corporelle	345
5.1.1	Caractéristiques timbrales : entendre le corps	346
5.1.2	Qualités spécifiques de registre et sexualisation de la voix	379
5.2	Effets phonologiques : la conjonction d'un corps et d'une langue	401
5.2.1	Les trois phases morphologiques du son : attaque, tenue, extinction	401
5.2.2	L'articulation entre les notes : <i>staccato</i> , <i>legato</i> et <i>portamento</i>	424
5.2.3	Prononciations spécifiques et accents régionaux et sociaux	429
5.2.4	Respirations sonores, bruits de bouche, d'articulation	445
5.3	La variabilité des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale	451
5.3.1	<i>Vibrato</i> et <i>tremolo</i> : une signature interprétative	451
5.3.2	Les autres effets interprétatifs : trille, appoggiature, retard et anticipation...	472
5.3.3	Les défauts de justesse, le « chanter faux »	476
5.4	Conclusion du chapitre	479

Résumé du chapitre

Après l'étude des rapports – tendus ou distendus – de la prémodélisation de l'œuvre virtuelle et du réel sonore de l'enregistrement, nous abordons par une étude éclatée une strate interprétative encore plus fondamentale, qui s'émancipe du support contextuel de la chanson : le modèle stylistique identitaire que l'interprète élabore en tension entre spécificités corporelles, irréductibilité physique et construction esthétique, entre inclusion d'éléments communs et traitement singulier de ces éléments.

Il s'agit d'analyser les paramètres caractérisants, et donc inducteurs d'écart à la norme, dans la double optique de l'approche du « grain de la voix » de Roland Barthes : à la fois comme traduction d'une singularité corporelle et comme « friction » avec une langue. Nous étudierons donc successivement les particularités timbrales et registrales de la voix, conjonctions de l'émanation d'un corps unique, insubstituable, dont elle présente une forme de synecdoque, et leur intégration dans un modèle esthétique : impureté, raucité, voix pathologique, voix dans le souffle et jeux de sexualisation des registres ; puis la confrontation de ces paramètres avec les aspects phonologiques de la langue à travers l'analyse des trois phases morphologiques du son (attaque, tenue, extinction), et la diversité extrême des traitements qu'elles initient, la disparité des techniques d'articulation entre les sons (*staccato*, *legato*, *portamento*), enfin les particularités des prononciations, des accents régionaux ou sociaux, et l'insertion des bruits liés à l'émission sonore (respiration, bruits de bouche, d'articulation).

Nous accorderons une attention particulière à l'étude des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale, effets pouvant revêtir une importance telle qu'ils deviennent une véritable signature interprétative (analyse des spécificités acoustiques des différents *vibratos*, jeux de retard et d'anticipation, trilles, appoggiatures et, même, défauts de justesse).

L'étude éclatée de ces paramètres interprétatifs, illustrée par l'analyse acoustique de nombreux exemples et par leur exploitation musicologique, se veut la mise en évidence d'une singularité irréductible de chaque interprétation au sein même de l'utilisation partagée de procédés interprétatifs. Des typicités timbrales ou registrales aux aspects phonologiques et aux jeux fréquentiels, l'interprétation dans la chanson combine avec une infinie diversité le consubstantiel, la spécificité corporelle qu'elle assume, voire cultive jusqu'à l'acceptation de la faille et la construction esthétique, tissant les deux en un réseau plus étroit que dans toute autre catégorie générique et opérant une véritable fusion-confusion entre l'inné et l'acquis, le naturel et la stylisation.

L'étude de l'interprétation ne peut faire l'économie de l'approche de l'œuvre abstraite ni des prédéterminations interprétatives que nous avons étudiées. Les liens entre partition et interprétation sont étroits, interactionnels et réciproques, la chanson par bien des aspects influant sur l'interprétation et le style interprétatif influant souvent sur la composition. L'interprète exerce sa liberté par la sélection de l'œuvre – qu'il soit auteur, compositeur ou interprète – et par la manière dont il se l'approprié, aussi bien au niveau macrostructurel que microstructurel, pour créer une synergie interprétative efficace.

Aux modèles de l'œuvre et du genre, aussi importants soient-ils, se superpose donc une autre strate plus fondamentale et qui s'émancipe du support contextuel de la chanson ; il s'agit du modèle stylistique identitaire, consubstantiel de la voix et de son utilisation par chaque interprète. Une chanson peut avoir plusieurs interprètes – la prémodélisation existe mais n'est pas univoque – une voix, elle, est unique. Nous abordons maintenant les paramètres particularisants, la singularité interprétative des chanteurs, en insistant sur leur diversité, déjà évidente au niveau de l'étude éclatée des différents éléments, et qui le sera encore plus lors de l'étude des combinatoires au sein du phrasé.

La liberté vocale, caractérisant le genre de la chanson, autorise une exacerbation des particularismes du timbre, de l'articulation, de la prononciation, en un mot, du caractère exceptionnel et unique de la rencontre entre le corps du chanteur et la langue qu'il utilise, selon l'approche de Roland Barthes. Les caractéristiques timbrales – raucité vocale, voix dans le souffle, registres... –, la diversité des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale – *vibrato*, *portamento*... – et la multiplicité des éléments paralinguistiques – accentuation, intonation, prononciation... – confèrent à chaque chanteur une singularité qui prend racine dans sa spécificité corporelle et est relayée par ses choix esthétiques.

L'étude de la caractérisation interprétative que nous allons mener pose en préliminaire la problématique de « l'écart par rapport à la norme ». Il est bien évident que notre projet n'est pas de recenser tous les procédés interprétatifs de chacun des chanteurs de notre corpus, mais bien de mettre en avant les éléments de singularité et de les analyser, donc de sélectionner les écarts, les éléments divergents par rapport à une interprétation « normée », « neutre ». Mais la notion de neutralité ne saurait qu'être ambiguë et contradictoire pour les phénomènes vocaux dont nous avons précisé le caractère individuel lié aux spécificités corporelles.

Gérard Genette pose ce problème fondamental de l'écart à la norme dans son « Introduction » aux *Figures du discours* de Pierre Fontanier : « Mais écart par rapport à quelle norme⁵⁰⁰ ? ». La figure de style se repérant justement par un écart à la norme stylistique, son existence même dépend de l'évaluation de cette notion de norme, souvent définie de manière approximative par « l'usage courant », la simplicité. Genette s'efforce de « chercher un autre critère de la figure, une autre norme à laquelle elle fasse écart d'une manière plus spécifique et plus pertinente⁵⁰¹ ». Selon lui, elle se caractérise par son « essence substitutive », c'est-à-dire que ce qui est significatif est ce qui n'est pas obligé ; « la parole *obligée* n'oblige pas, la parole

⁵⁰⁰ GENETTE, Gérard, « introduction », dans : FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [réédition]. Paris : Flammarion, 2009, p. 9.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

qui n'a pas été élue parmi d'autres paroles possibles, cette parole ne dit rien⁵⁰² » – ce qui est vrai pour la parole, l'est aussi pour le paramètre interprétatif.

Confronté à la même question, Ivan Fónagy utilise la notion de « geste écart », de « distorsion », par rapport à l'articulation neutre

« qui figure comme point de repère, en tant que point zéro selon les termes de Roland Barthes (Degré zéro, 1953). Le geste vocalique est donc l'écart entre l'articulation idéale et celle qui sous-tend le son concret : le geste vocal est donc un *geste-écart* virtuel⁵⁰³ ».

Mais il insiste d'autre part sur le fait que « chaque écart de l'articulation neutre change nécessairement le timbre habituel – une position particulière des lèvres, des mâchoires, se reflète au plan acoustique⁵⁰⁴ » et que « le phonème permet un certain jeu, assure une marge confortable au choix du son concret⁵⁰⁵ ».

Qu'en est-il alors de cette relative neutralité ? Comme le souligne Roland Barthes, « il n'y a pas de voix neutre », puisque « la voix humaine est [...] le lieu privilégié de la différence⁵⁰⁶ ». La neutralité ne serait donc qu'une norme virtuelle implicite. D'ailleurs cette « neutralité » peut elle-même être singularité : « la non-distorsion n'est pas nécessairement moins suggestive que la distorsion⁵⁰⁷ » écrit Ivan Fónagy.

L'analyse des phénomènes timbraux et interprétatifs que nous allons mener se fonde bien entendu sur un choix préliminaire de ces phénomènes et pose donc le problème de la sélection que nous opérerons en gardant à l'esprit la complexité des notions que nous venons de présenter : les particularités vocales et les procédés interprétatifs seront plus abordés par comparaison entre les interprètes les uns par rapport aux autres, les spécificités étant souvent l'expression de contrastes plus ou moins explicites entre différents chanteurs plutôt que d'une rupture par rapport à une norme prédéterminée et factice. La notion de « caractère substitutif » mise en avant par Gérard Genette pour souligner l'existence d'un phénomène remarquable se présente dans la chanson à un double niveau : l'expression de contrastes et de divergences entre les différents chanteurs d'une part et d'autre part la sélection de procédés interprétatifs spécifiques, qui implique un choix esthétique préliminaire opéré par l'artiste au sein d'un vaste creuset de possibilités alternatives et donc d'un fort potentiel de substituabilité.

Notre démarche partira d'une écoute attentive pour sélectionner les caractères et attributs spécifiques ; nous en analyserons ensuite les différentes composantes, en particulier par la représentation sonographique, pour mettre en évidence à la fois les points de convergence entre certains interprètes, mais aussi, au sein de ces convergences, les différences, les singularités, parfois aussi ténues que fondamentales pour l'identité interprétative. Puis nous étudierons l'exploitation musicologique de ces phénomènes, avant d'en traiter la sémiologie de manière plus détaillée dans la dernière partie.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰³ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 153.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰⁶ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Points, coll. « Essais », 1982, p. 247.

⁵⁰⁷ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique, op. cit.*, p. 19.

5.1 Les spécificités timbrales : image spéculaire d'une singularité corporelle

La confrontation entre la sonorité des paroles et la substantialité de la voix est rendue particulièrement intéressante par les caractéristiques génériques de la chanson, qui autorise les voix naturelles, spontanées, et les spécificités timbrales – voix rauque, gutturale, cassée, voilée – mais aussi de diction – sur-articulation, coup de glotte, distorsion phonétique, articulation négligée. La chanson accorde d'autre part une place privilégiée à la voix de poitrine (parfois même étendue à l'aigu de la tessiture féminine par la technique du *belting*), registre utilisé dans la parole, qui, au-delà de son caractère naturel et spontané, représente, selon Michel Poizat : « la voix du corps, la voix qui descend chercher ses résonances au plus profond du corps, la voix charnelle⁵⁰⁸ », s'opposant à la voix de tête. Plus l'interprétation est spécifique, plus le corps est présent, faisant surgir ce que Roland Barthes regrettait de ne pas percevoir dans l'art exclusif du « souffle » du chant lyrique : « chez F.D. je crois n'entendre que les poumons, jamais la langue, la glotte, les dents, les parois, le nez⁵⁰⁹ ». Et c'est de cette présence corporelle que naît l'au-delà du sens, la signifiante, qui fait basculer l'auditeur de l'émotion connue et « codée » à l'espace hasardeux de la jouissance : « C'est dans le masque que la signifiante éclate, fait surgir, non l'âme, mais la jouissance⁵¹⁰ ».

Mais, pour Roland Barthes, en imposant « une performance parfaite, sans faille, sans hasard, à laquelle il n'y a rien à redire, mais qui n'exalte pas, n'emporte pas⁵¹¹ », l'enregistrement discographique éloigne du corps du chanteur. Or, la spécificité de l'enregistrement de la chanson populaire refuse cette « virtuosité un peu glacée », puisque, nous allons le voir, elle accepte, jusqu'à les mettre en avant, l'aléatoire de l'interprétation, la faille, voire la défaillance vocale. En un mot, elle intègre cette part de « gaucherie », qui, selon Roland Barthes, est l'empreinte corporelle de l'artiste, dont il perçoit l'exemple dans le graphisme de Cy Twombly : « Comment faire un trait qui ne soit pas bête ? Il ne suffit pas de l'onduler un peu pour le rendre vivant : il faut – on l'a dit – le gauchir : il y a toujours un peu de gaucherie dans l'intelligence⁵¹² ». C'est dans cette imperfection du geste, que l'on peut assimiler aux fluctuations de l'expression vocale, cette intrusion du désordre intime, que se lit la présence corporelle, au cœur de l'art contemporain aussi bien visuel que musical : « ce qui est consommé (puisqu'il s'agit d'une société de consommation), c'est un corps, une "individualité" (c'est-à-dire : ce qui ne peut être davantage divisé). Autrement dit, dans l'œuvre de l'artiste, c'est son corps qui est acheté : échange dans lequel on ne peut que reconnaître le contrat de prostitution⁵¹³ ». Métaphore dont on retrouve curieusement l'écho chez Léo Ferré, dans l'entretien radiophonique réalisé en 1969 par Jean-René Cristiani, avec Jacques Brel et Georges Brassens : « Je fais le même métier [qu'une prostituée] parce que je

⁵⁰⁸ POIZAT, Michel, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Métailié, 1991, p. 169.

⁵⁰⁹ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » (1972), dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1992, p. 240.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ BARTHES, Roland, « Aimer Schumann » (1979), dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Op. cit.*, p. 260.

⁵¹² BARTHES, Roland, « Cy Twombly », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Op. cit.*, p. 160.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 157.

vends quelque chose de mon corps [...]. Les gens payent [...] ; ils attendent quelque chose : c'est vous avec votre corps ! Et vous vendez quoi ? votre voix⁵¹⁴ ». Comme le souligne Gérard Le Vot :

« La voix du chanteur moderne, du point de vue émotionnel, avec son timbre et sa souplesse, est la meilleure alliée de la sensibilité. Dans une société multiculturelle et marchande comme la nôtre, où l'originalité prend le pas sur la tradition, elle est alors la marque irréductible de la personne qu'elle incarne et même sexualise. Par là même, elle est don de soi, exhibition et, pour l'auditeur, consommation directe⁵¹⁵ ».

La voix est donc synecdoque du corps à double titre : certes la voix est dans le corps, mais le corps est aussi dans la voix. Elle est un raccourci quintessenciel du corps qui l'a produite ; elle est « chair de l'audible⁵¹⁶ » et à ce titre, affirme son caractère singulier. C'est donc par leurs spécificités que nous aborderons les interprètes, c'est-à-dire par leur différence sur les caractéristiques les plus marquantes de leur individualité vocale. Nous étudierons ces éléments de manière éclatée, par un inventaire des procédés interprétatifs et de leurs exemples les plus significatifs. Nous puiserons dans notre corpus avec la double perspective de sélectionner les caractéristiques, tout en cernant ce qu'elles ont d'unique chez chaque chanteur.

5.1.1 *Caractéristiques timbrales : entendre le corps*

Le timbre de chaque chanteur dans sa singularité s'enracine dans sa spécificité corporelle. Acoustiquement et physiologiquement, le « timbre individualité⁵¹⁷ », qui est la signature vocale propre à chaque individu, est défini par la forme des différents résonateurs du conduit vocal, qui vont modeler le son. Même si ces critères physiologiques innés, qui présentent une part de déterminisme inaliénable dans la définition du timbre de la voix, se doublent d'une capacité de variabilité qui permet une modulation prosodique liée d'ailleurs au contenu verbal de la langue, le timbre à lui seul est affirmation d'un corps différent de tous les autres corps et à ce titre nous donne à entendre le corps de l'autre.

5.1.1.1 Impureté et raucité vocales : *growl* et voix gutturales

Les timbres impurs, voilés, gutturaux, sourds, rauques, empreints de souffle, foisonnent dans le répertoire de la chanson. Banni dans le chant savant, tout ce qui pourrait *a priori* être apparenté à un défaut vocal, une entrave à la musicalité, limitant parfois drastiquement l'agilité de la voix, la tessiture et les possibilités de virtuosité, est pourtant particulièrement prisé dans ce genre qui cultive « l'anormalité » comme affirmation d'une identité et où, dans l'extrême diversité qui le caractérise, aucune irrégularité, aucun particularisme, ne semble être proscrit s'il est assumé. Il n'y a pas de norme dans l'écart à la norme : la liberté est complète

⁵¹⁴ CRISTIANI, François-René et LELOIR, Jean-Pierre, *Brel, Brassens, Ferré : trois hommes dans un salon*. Paris : Fayard, 2003, p. 60.

⁵¹⁵ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale*, supplément au n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 92.

⁵¹⁶ DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*. Montréal : L'Hexagone, 1987, p. 96.

⁵¹⁷ Cf. 3.3.2.1. Le timbre et sa complexité définitoire, p. 148.

et l'impureté vocale rassemble des réalités diverses, tant par leur forme acoustique que par leur mode de production. Certaines particularités sont innées, subies, physiologiques ; d'autres acquises et l'aboutissement délibéré d'un travail vocal. Dans tous les cas, elles sont sublimées, stylisées, s'intégrant à des visées esthétiques et faisant l'objet d'une exploitation particulière et consciente. Sur le plan acoustique, chaque chanteur possède bien sûr son timbre propre et unique ; cependant, nous pouvons observer des similarités et effectuer des regroupements. Nous analyserons dans cette partie, d'une part, les voix présentant une impureté comme caractère timbral constant et consubstantiel, d'autre part, les effets ponctuels d'altération du timbre, qui, s'ils sont récurrents dans le répertoire d'un chanteur, participent de la définition de son style interprétatif, étudiant donc successivement le timbre causal et le timbre qualitatif, ou couleur sonore⁵¹⁸.

5.1.1.1.1 *Le timbre individualité : voix présentant un caractère constamment impur et bruité*

L'altération de la voix (voix cassée, voilée, dysphonique), la présence d'impuretés (voix rauque ou gutturale), tout ce qui éloigne en somme le timbre vocal du son purement harmonique et le charge de personnalité, est un indice privilégié de la corporalité ; tout ce qui introduit une forme de désordre dans la vocalité fait référence au corps. Et la voix rauque intronise le désordre, puisque, selon Pierre Léon⁵¹⁹, elle « provient d'une irrégularité des vibrations. Cette apériodicité de la voix produit des bruits ».

C'est grâce à leur timbre très bruité que certains chanteurs ont établi leur notoriété. Parmi les interprètes de notre corpus, nous étudierons cinq exemples, dont le timbre présente l'impureté comme caractéristique constante et consubstantielle : Charles Aznavour, Salvatore Adamo et Renaud pour leur timbre sourd ou voilé, associé à un registre *medium* aigu, Serge Gainsbourg et Glenmor pour leur timbre rauque, associé à un registre grave.

Charles Aznavour, initialement critiqué pour sa voix un peu « enrouée⁵²⁰ », son timbre voilé, a su exploiter ce qui aurait pu passer pour un handicap comme qualité distinctive emblématique, au service de l'expressivité et du *pathos*. Sur un accompagnement très discret, la chanson *Trousse Chemise* nous permet de mettre en évidence les aspérités vocales de cette voix bruitée :

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 74.

⁵²⁰ « Avoir la prétention avec un tel physique et une telle voix de se présenter devant un public est une pure folie », selon un critique (DILLAZ, Serge, *Vivre et chanter en France. Tome I, 1945-1980*. Paris, Brézolles : Fayard, Chorus, 2005, p. 62).

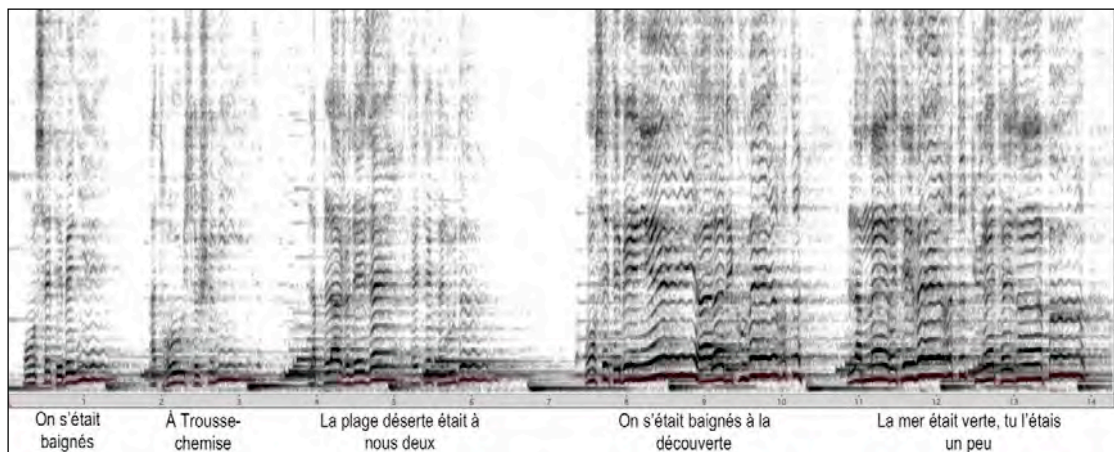


Figure 141 : Sonagramme d'un extrait de *Trousse Chemise*, interprété par Charles Aznavour⁵²¹. Mise en évidence d'un timbre bruité, voilé. Pour faciliter la lecture, la fréquence fondamentale de la voix est surlignée en rouge. [CD 085]

Le timbre riche en harmoniques comporte également une proportion de bruit importante, révélée par les zones grisées entre les harmoniques. Contrairement à la voix dans le souffle, qui ajoute du bruit mais laisse entrevoir peu d'harmoniques, nous avons ici une voix bien timbrée à laquelle se superpose du bruit. Un programme développé par l'Ircam nous permet d'isoler et de mettre en avant dans le son ses composantes harmoniques, bruitées, et ses transitoires d'attaque : nous l'utilisons ici pour bien mettre en évidence ces trois types de composantes qui se combinent et leur influence respective dans le rendu sonore de la voix sur un court extrait :

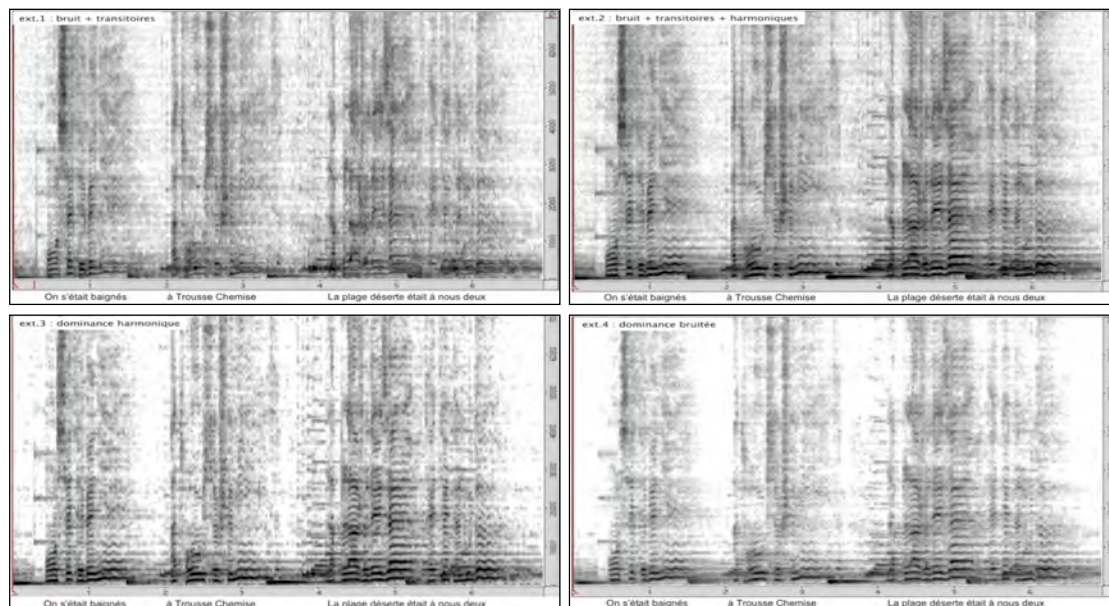


Figure 142 : Sonagramme d'un extrait de *Trousse Chemise*, interprété par Charles Aznavour⁵²². Mise en évidence des composantes harmoniques et des composantes bruitées du son. Ext. 1 : uniquement le bruit et les transitoires d'attaque. Ext. 2 : son d'origine (bruit, harmoniques, transitoires). Ext. 3 : mise en avant des composantes harmoniques. Ext. 4 : mise en avant des composantes bruitées.

⁵²¹ AZNAVOUR, Charles, *20 chansons d'or* [compilation], EMI, 2003.

⁵²² *Ibid.*

Dans le premier sonagramme, nous avons procédé à l'extraction des composantes bruitées ainsi que des transitoires (ces derniers correspondant globalement aux bruits de bouche et d'articulation). Nous pouvons ainsi mettre en évidence leur importante proportion par rapport au deuxième sonagramme, qui présente le son d'origine. Dans le troisième sonagramme, nous avons isolé les composantes harmoniques et, dans le quatrième, les seules composantes bruitées du timbre, sans les transitoires. L'audition du son représenté par les deux dernières visualisations laisse entendre, pour la première, un timbre certes plus clair, plus lisse, mais aussi plus distant, moins incarné, et la voix, ainsi « purifiée », perd en grande partie son efficacité expressive. La dernière, au contraire, respecte toutes les aspérités de la voix et nous restitue une présence corporelle exacerbée. Le timbre, amputé de ses composantes bruitées, l'est aussi de sa spécificité, et bascule dans une neutralité peu propice à l'expression du *pathos*, alors que l'impureté vocale joue un rôle fondamental dans la singularité timbrale et dans ses capacités à susciter l'émotion.

Renaud impose de même une voix sourde et bruitée, dont il accentue les caractéristiques par un phrasé proche du parlé, réduisant l'aspect mélodique, comme marqueur social d'une forme de dissidence de la jeunesse :

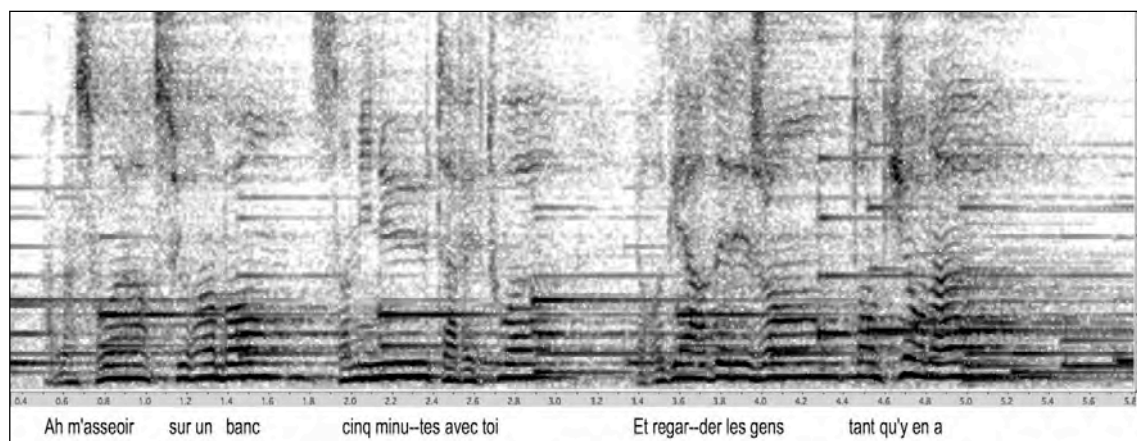


Figure 143 : Extrait de *Mistral gagnant* (1985), chanté par Renaud⁵²³. L'aspect grisé du sonagramme, l'absence de netteté des harmoniques, traduisent l'aspect bruité de la voix. [CD 086]

Le timbre est plus bruité que celui de Charles Aznavour, car beaucoup moins riche en harmoniques : alors que, sur le même phonème [a], le sonagramme précédent d'Aznavour nous laisse observer très distinctement plus de dix-sept harmoniques, nous en distinguons, avec les mêmes paramétrages, moins d'une dizaine dans cet extrait de Renaud, les suivants se fondant dans les composantes bruitées (grisaille sur le sonagramme, sur lesquelles nous pouvons voir les zones formantiques des voyelles). Le timbre est beaucoup plus sourd, la voix moins timbrée, plus voilée.

D'autres artistes usent de ce timbre voilé associé à un registre *medium* aigu, et présentent de nombreux partiels inharmoniques dans les zones aiguës du spectre. C'est le cas, par exemple, de Salvatore Adamo, dont le timbre constamment bruité laisse percevoir un léger érailement plus affirmé dans les aigus qu'il utilise toutefois abondamment.

⁵²³ RENAUD, *L'Essentiel* [compilation], EMI, 2003 (enr. 1985).

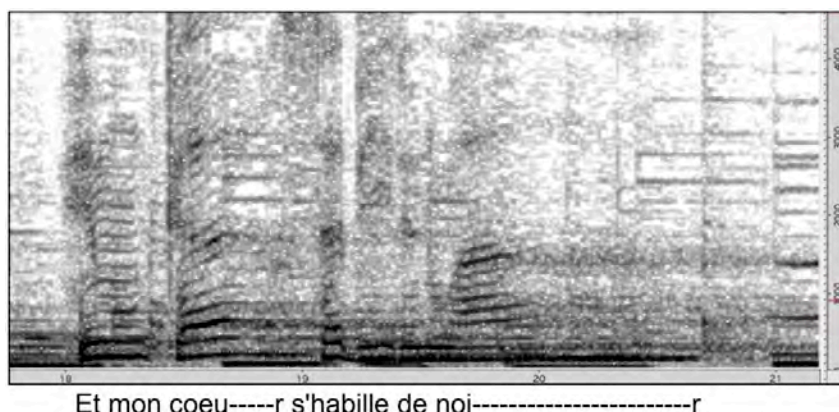


Figure 144 : Extrait de *Tombe la neige*, chanté par Salvatore Adamo⁵²⁴. [CD 087]

L'éraïllement, qui crée une certaine raucité, et une importante présence de bruit de souffle s'associent et masquent les harmoniques aigus du spectre, presque totalement absents de certains sons vocaliques (par exemple, la tenue de « noir »).

Mais la culture du son bruité peut prendre une autre forme : Glenmor par exemple exploite le registre grave pour accentuer la qualité bruitée de la voix. Un son très grave, granuleux, exacerbe la présence physique. D'ailleurs le registre grave favorise naturellement l'impureté et la singularité vocales ; par sa richesse harmonique, il contribue, ainsi que le souligne Roland Barthes, à l'émergence du « grain de la voix » et la dominance du *géno-chant* sur le *phéno-chant* :

« Quelque chose est là [...], quelque chose qui est directement le corps du chanteur [...], comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante. Cette voix n'est pas personnelle : elle n'exprime rien du chanteur, de son âme ; elle n'est pas originale (tous les chanteurs russes ont en gros la même voix), et en même temps elle est individuelle : elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de « personnalité », mais qui est tout de même un corps séparé ; et surtout cette voix charrie *directement* le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif : voici jeté devant nous, comme un paquet, le Père, sa stature phallique⁵²⁵ ».

Le timbre ne présente plus un aspect voilé (reposant sur les zones bruitées à l'aigu), mais une raucité⁵²⁶ accrue, bien visible sur le sonagramme d'un extrait à voix nue de la chanson *Pardonnez-nous* :

⁵²⁴ Album : ADAMO, Salvatore, *Triple best of* [compilation], Emi, Emi Belgium, 2009.

⁵²⁵ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » [1972], dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil, 1982, p. 238.

⁵²⁶ Cf. 3.4.1.2.2 La raucité, p. 183.

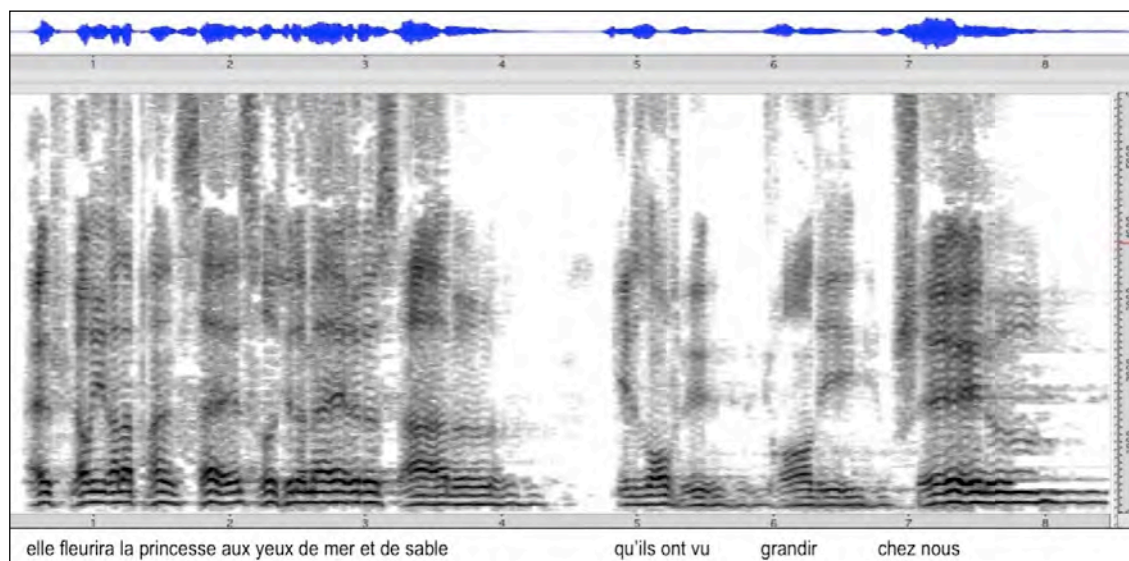


Figure 145 : Sonagramme d'un extrait *Pardonnez-nous* de Glenmor⁵²⁷. Passage sans accompagnement et avec une faible réverbération. Mise en évidence de l'aspect bruité de la voix. [CD 088]

Les caractéristiques acoustiques bruitées du timbre de Glenmor apparaissent de manière flagrante. Nous distinguons en effet des zones fortement grisées qui se superposent à l'émission des voyelles, et de nombreux harmoniques, témoins d'un timbre riche. L'intonation reste très chantante, avec un allongement des voyelles, un respect des hauteurs de notes, qui sont relativement stables, sans présence exagérée de *portamento*, et une voix bien timbrée. L'accompagnement minimaliste ponctue la voix, qui évoque la déclamation et se détache souvent sur le silence, parfois avec une forte réverbération, lui conférant une portée un peu invocatoire et prophétique. Une mise en avant du timbre, à l'aspect grave et chargé, granuleux et profond, est, dans ce répertoire régionaliste de chansons indépendantistes bretonnes, marque d'authenticité et de tradition. Comme le remarque Roland Barthes chez le chanteur russe, il y a aussi quelque chose d'universel dans cette voix : elle charrie le symbole et présente un timbre relativement constant et immuable, avec peu de fluctuations interprétatives, une sobriété des effets et de tout ce qui relève de la rhétorique vocale et donc du phéno-chant, de la représentation abstraite des sentiments. Sa plénitude – le timbre vocal remplit l'espace fréquentiel – et son ancrage dans le grave imposent un caractère d'autorité inébranlable et de sécurité qui appuie le propos et contribue à conquérir l'adhésion du public.

Mais la raucité dans le registre grave peut s'exprimer de manière très différente, par exemple chez Serge Gainsbourg. C'est tout d'abord comme auteur-compositeur qu'il s'est illustré et ses premiers disques, qui ne furent pas des succès à l'époque de leur sortie, révèlent une interprétation assez hétérogène entre des chansons vocalisées et parodiques – avec des tonalités qui évoquent Charles Trenet (*L'Amour à la papa*, *La Recette de l'amour fou...*) et d'autres avec un timbre grave qui joue un rôle modalisateur induisant une lecture au second degré (*Viva villa*, *Les Amours perdus*). Mais c'est avec l'affirmation de son style interprétatif que viendront ses grands succès d'interprète. L'aspect bruité ne s'inscrit plus dans la recherche d'un timbre riche et profond, mais au contraire dans un éloignement de la musicalité, un attrait pour l'impureté et le désordre sonore, instruments de provocation. La voix est d'ailleurs souvent en arrière, en partie couverte par les arrangements instrumentaux très chargés, qui participent de cette esthétique du désordre auditif et de l'impureté (ce qui complexifie l'exploitation des sonagrammes). L'extrait suivant, d'*Aux armes et cætera*, premier disque qui connut un véritable succès, en est une bonne illustration :

⁵²⁷ GLENMOR, *Ouvrez les portes de la nuit*, An Distro, 1998 (réédition CD).

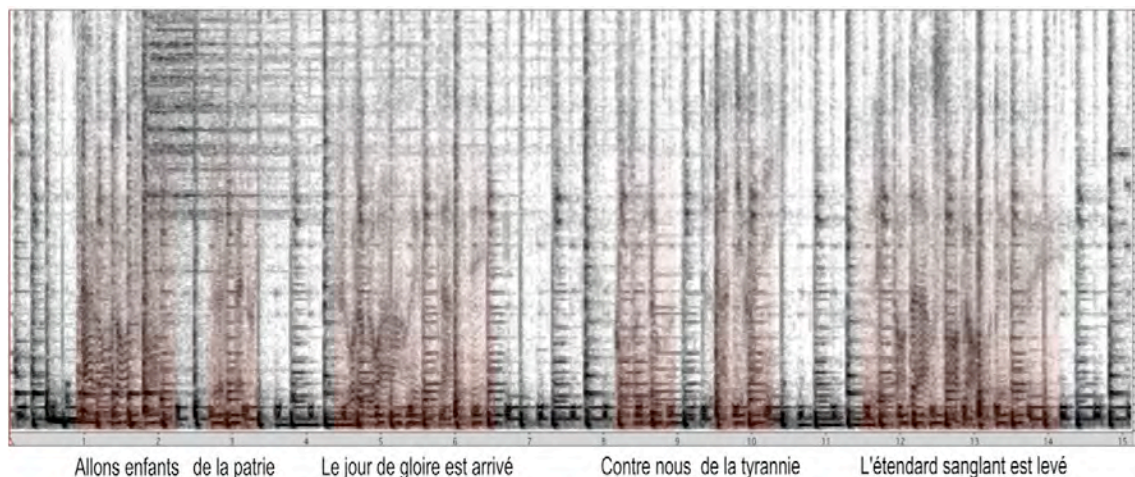


Figure 146 : Sonagramme d'un extrait de *Aux armes et cætera*, chanté par Serge Gainsbourg⁵²⁸. Les calques rouges mettent en évidence l'emplacement temporel de la voix, peu visible par son aspect bruité et l'accompagnement instrumental très fourni. [CD 089]

L'énonciation est proche d'une voix parlée dans l'extrême grave, voix susurrée et à peine articulée, avec des passages en *Fry* et une proximité de la prise de son qui favorise bruits de bouche et d'articulation. Ces caractéristiques liées au timbre sont associées à un éloignement du chant qui passe par une instabilité de la fréquence fondamentale, une mise en avant des consonnes et une absence de tenue. La voix est peu visible sur le sonagramme car elle comporte peu d'harmoniques et une importante proportion de bruit qui se confond avec les partiels de l'accompagnement percussif. Certains passages, les plus susurrés, comme « contre nous de la tyrannie », ne laissent même voir quasiment aucun harmonique et présentent donc un faible voisement. Cette impureté vocale cultivée s'associe évidemment au niveau du phrasé à d'autres caractéristiques interprétatives que nous étudierons dans les phénomènes combinatoires et s'inscrit dans une démarche sémiologique spécifique.

5.1.1.1.2 *La couleur sonore : étude d'usages ponctuels et récurrents d'impureté et de raucité vocales*

Si certains chanteurs présentent, dans la part stable et constante de leur timbre ou dans la portion fixe et immuable de leur style interprétatif, un aspect invariablement bruité et impur, d'autres utilisent ponctuellement cette qualité au cours de leurs interprétations. Ce qui est élément consubstantiel au timbre ou à l'interprétation chez les premiers, devient, chez les seconds, couleur sonore⁵²⁹ au service d'une esthétique musicale ou d'une rhétorique vocale. S'ils sont récurrents chez un chanteur, ces jeux timbraux participent alors de la caractérisation de son style interprétatif singulier, en rejoignant le creuset des potentialités vocales et des habitudes personnelles dans lequel il puise. Ils peuvent aussi relever d'un modèle générique particulier, auquel souhaite s'identifier l'artiste, comme l'influence *Rock*, *Folk* ou *Pop*.

Il s'agit, par exemple, de l'utilisation d'une qualité vocale que l'on retrouve ponctuellement chez différents chanteurs de notre corpus : une voix gutturale évoquant une sorte de « grognement », qui relève directement ou se rapproche de la technique particulière du *Growl*⁵³⁰. Dans la chanson d'inspiration *Rock*, nous trouvons, par exemple, cet effet chez

⁵²⁸ GAINSBORG, Serge, *Best of, Comme un boomerang* [compilation], Universal Music, Mercury, 2011.

⁵²⁹ Cf. 3.3.2.1. Le timbre et sa complexité définitoire, p. 148.

⁵³⁰ Cf. 3.4.1.2.2 La raucité, p. 183.

Gérard Blanchard et Eddy Mitchell. Ce courant générique utilise le *growl* sur des passages longs, alors qu'il n'est présent que ponctuellement, sur une ou deux syllabes, dans les autres genres. Dans *Rock Amadour*, Gérard Blanchard use de manière presque permanente d'une voix gutturale et « saturée », comme l'illustrent les deux extraits suivants :

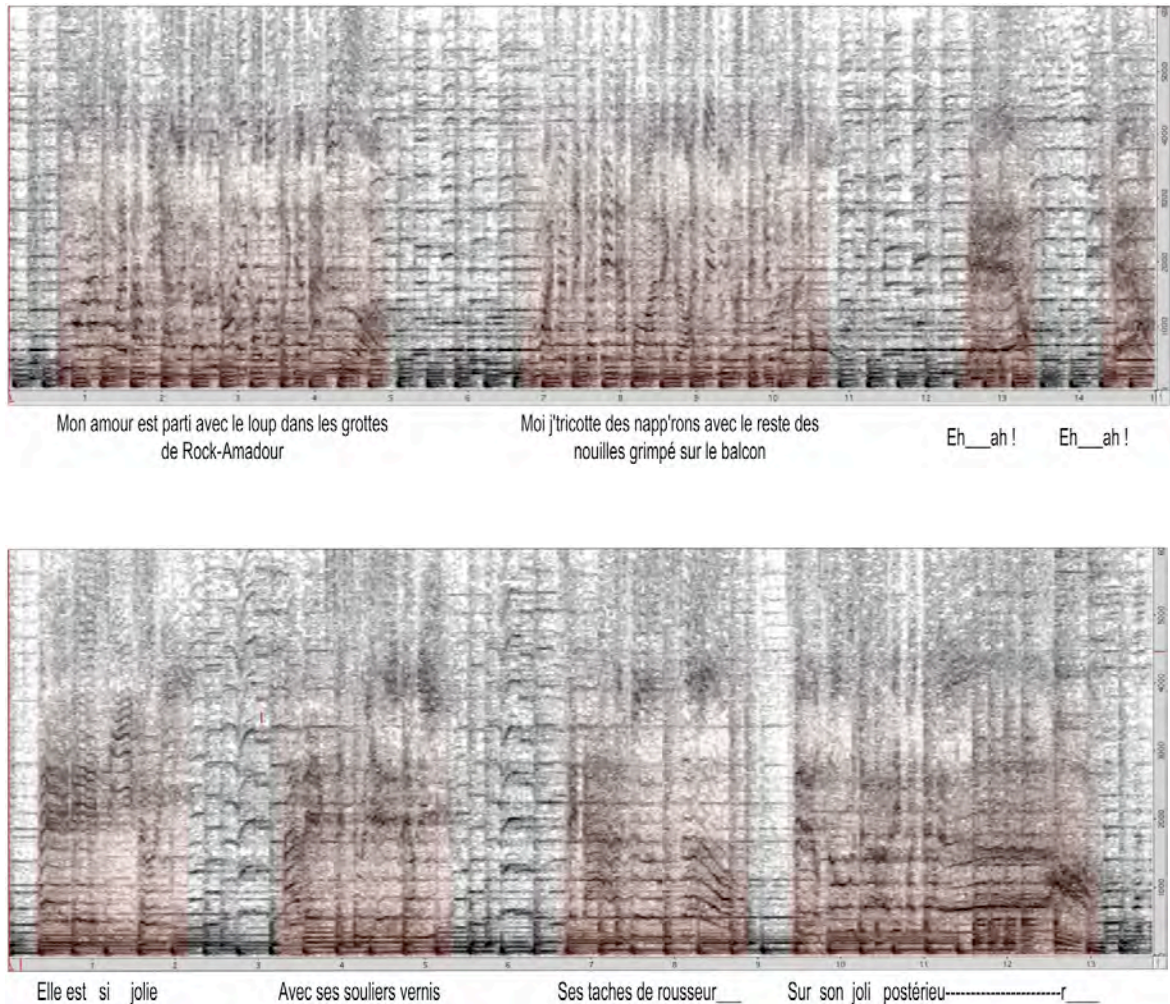


Figure 147 : Extraits de *Rock Amadour*, interprétés par Gérard Blanchard⁵³¹.
Mise en évidence de la voix gutturale. [CD 090]

Dans cette chanson, l'utilisation de la voix gutturale est clairement associée à une esthétique *Rock*, d'ailleurs un peu parodique, la chanson faisant explicitement référence à ce genre musical, avec un accompagnement instrumental très chargé. Sur les passages vocaux, mis en évidence en rouge, l'aspect très bruité du timbre vocal est révélé par des secteurs fortement grisés dans les zones des formants vocaliques. Dans *Marylou*, l'accompagnement plus discret permet de mieux visualiser la voix et d'analyser avec précision l'origine de l'effet ressenti à l'écoute :

⁵³¹ BLANCHARD, Gérard, *Rock amadour, Marylou*, Universal Music, Barclay, 1981.

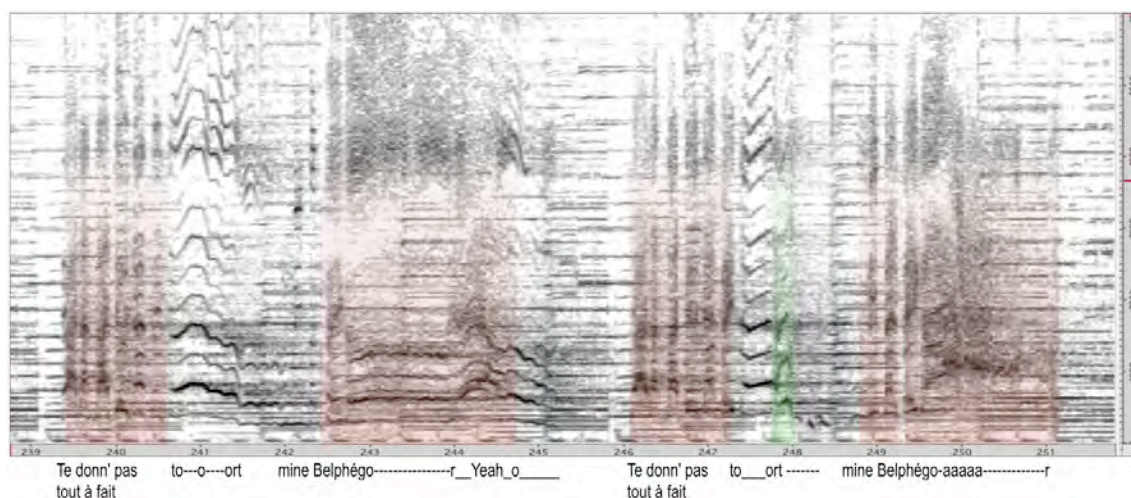


Figure 148 : extrait de *Marylou*, interprété par Gérard Blanchard⁵³².
Mise en évidence de la voix gutturale (en rouge) et d'un passage en voix de tête (en vert). [CD 091]

Nous notons encore un assombrissement du sonagramme sur les passages (en rouge) utilisant la voix gutturale. À l'inverse, les passages utilisant une voix « normale » – mais qui semble fatiguée par l'usage intensif du *growl* – ne présentent pas cette caractéristique (par exemple, sur « tort »). Sur la dernière syllabe du second « Belphégor », nous observons une tenue avec un timbre très guttural, une déformation du phonème [o] en [a], qui rappelle la voix caverneuse, ou *Grunt*, utilisée dans le chant métal. Les harmoniques disparaissent. L'intelligibilité du texte est limitée, voire impossible sans la réitération initiée par le refrain. Le sonagramme met bien en évidence le contraste entre les syllabes gutturales totalement bruitées – les voyelles, curieusement dévocalisées, dont le son se résout en un grognement entre le cri grasseyé et le sanglot – et les passages voisés. Nous retrouvons ce jeu de contraste dans le saut de tessiture du brusque passage très bref en voix de tête souligné par la colonne verte et qui caractérise des interprétations de Gérard Blanchard poussant souvent sa voix aux limites du possible.

Eddy Mitchell utilise également la voix *growl*, mais de manière plus ponctuelle, essentiellement dans les chansons qui font directement référence, dans leur contenu textuel, à l'esthétique *Rock*, la voix gutturale devenant une sorte d'illustration stéréotypée de ce genre musical :

⁵³² BLANCHARD, Gérard, *Rock amadour, Marylou*, Universal Music, Barclay, 1981.

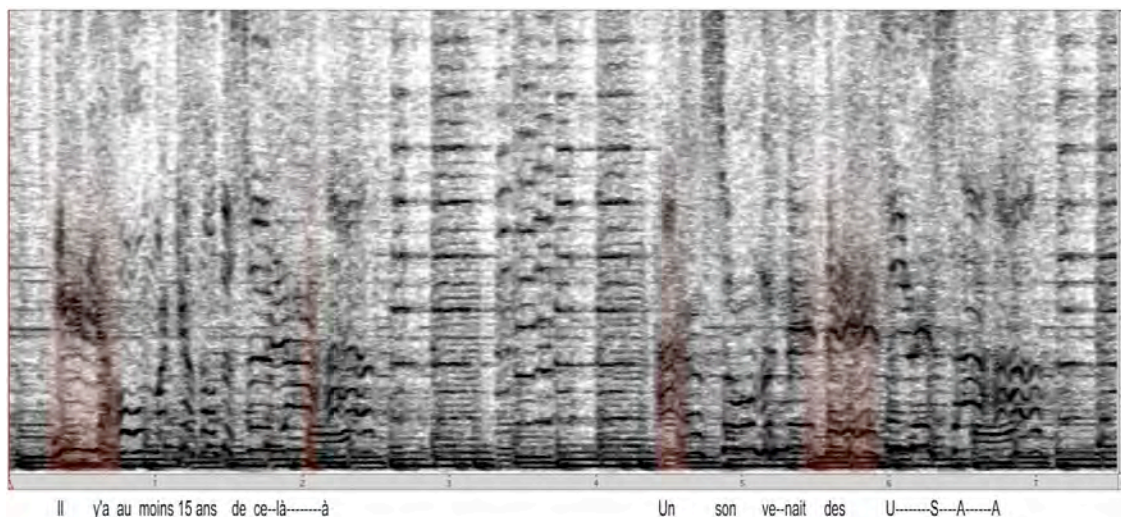


Figure 149 : Extrait du sonagramme de *L'Épopée du Rock*, interprété par Eddy Mitchell⁵³³.
Mise en évidence de l'utilisation de la voix gutturale ou *growl*. [CD 092]

L'exemple ci-dessus présente une utilisation récurrente de la voix gutturale dans la chanson *L'Épopée du Rock*. Le surlignement en rouge met en évidence les passages en *growl*, qui se repèrent visuellement par un assombrissement du sonagramme autour des zones formantiques et en dehors des harmoniques, marque d'un son bruité. Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans d'autres chansons d'Eddy Mitchell faisant directement référence au *Rock* (*C'est un rocker*⁵³⁴) et plus ponctuellement dans d'autres interprétations.

Les interprètes de la chanson *Pop* usent aussi de la voix *growl*, souvent sur les dernières réitérations des éléments répétitifs, par exemple sur les derniers refrains, créant une surenchère, un nouvel élan dynamique. Elle correspond alors à un paroxysme dramatique et musical. Nous prenons pour exemple deux chanteurs de notre corpus, illustrant l'esthétique *Pop* : Daniel Balavoine et Véronique Sanson.

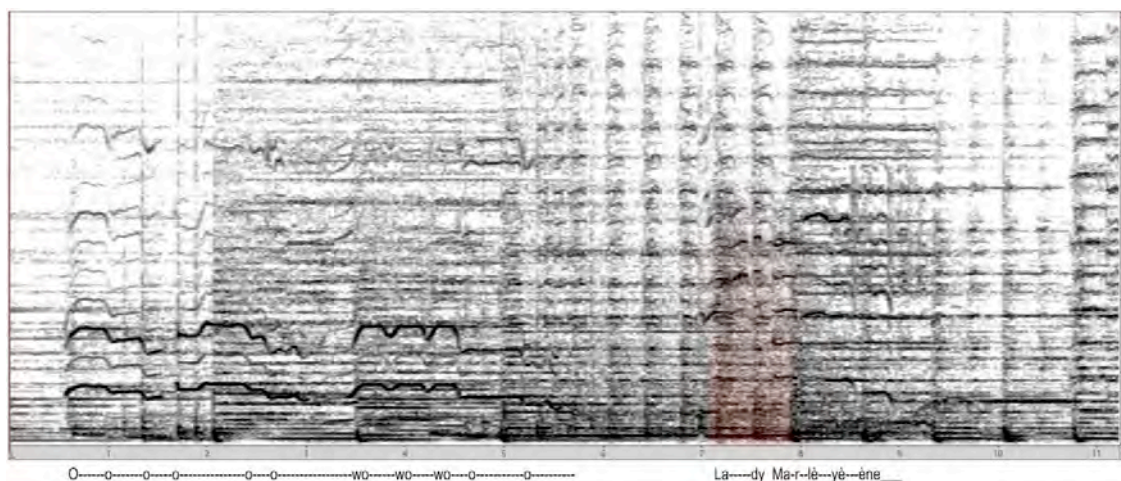


Figure 150 : Extrait de *Lady Marlène*, interprété par Daniel Balavoine⁵³⁵.
Mise en évidence de la voix gutturale. [CD 093]

⁵³³ MITCHELL, Eddy, *Tout Eddy 1965-1970*, Universal Music, Polydor, 1987.

⁵³⁴ MITCHELL, Eddy, *Rocking in Nashville*, Universal Music, Polydor, 1997.

⁵³⁵ BALAVOINE, Daniel, *Les 50 plus belles chansons* [compilation], Universal Music, Barclay, 2008.

Dans cet extrait, tiré de la fin de l'interprétation enregistrée de *Lady Marlène*, chantée par Daniel Balavoine, nous observons une utilisation de la voix gutturale pour amorcer la dernière réitération du refrain à la *coda* (qui est répété deux fois à la fin de la chanson). Il s'agit du moment culminant de cette chanson, de son *climax*, tant sur le plan énergétique qu'expressif. L'accompagnement instrumental est très présent, *fortissimo*, et la voix du chanteur est puissante et haut perchée, proche du cri. Nous distinguons, sur le sonagramme, des lignes horizontales rapprochées sur le passage en voix gutturale, dont on peut penser qu'il s'agit de sous-harmoniques. Cependant, l'accompagnement très présent sur cet extrait ne nous permet pas de l'affirmer avec certitude.

Dans l'extrait suivant de *Ma drôle de vie* de Véronique Sanson, nous remarquons aussi à l'écoute un très court passage en voix gutturale, en *growl*, sur la première syllabe de « t'aidera » et nous observons sur le sonagramme un aspect particulièrement bruité sur cette syllabe :

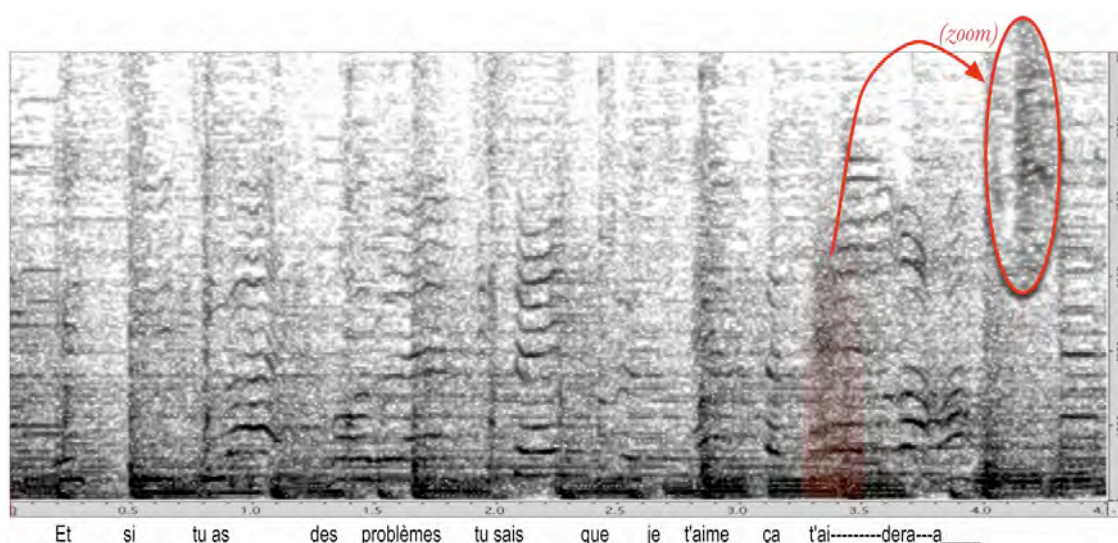


Figure 151 : Extrait de *Ma drôle de vie*, interprété par Véronique Sanson⁵³⁶. Mise en évidence d'un effet de voix gutturale. [CD 094]

Un zoom et une augmentation de la taille de la fenêtre d'analyse nous permettent de distinguer cette fois nettement, dans le cadre rouge, l'apparition de sous-harmoniques (lignes parallèles très rapprochées, intercalées entre les réelles harmoniques de la voix).

Enfin, il serait faux de penser que la chanson plus traditionnelle soit exempte de cet effet. Nous le trouvons couramment, souvent en lien avec l'expression d'émotions telles que la colère ou le dépit, dont il marque souvent le paroxysme, chez de très nombreux artistes, comme dans cet exemple, chez Édith Piaf :

⁵³⁶ SANSON, Véronique, *Live at the Olympia*, Warner France, 1993.

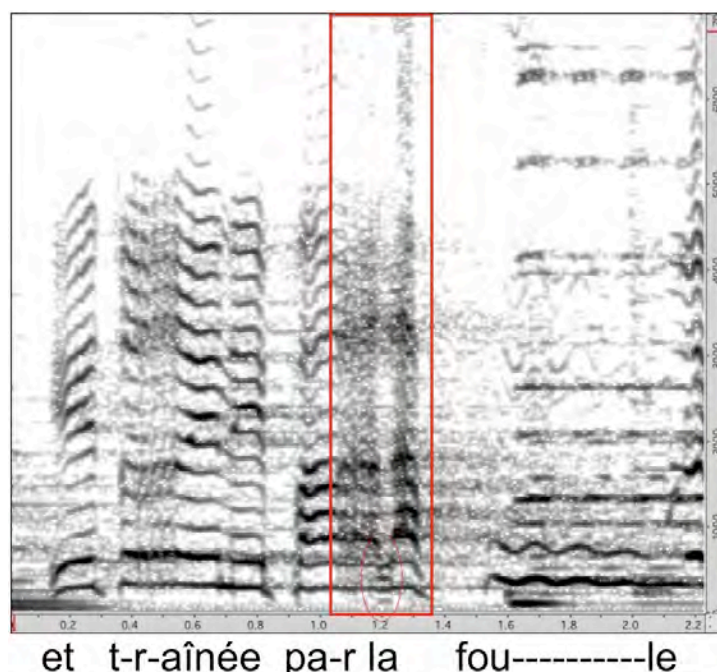


Figure 152 : Extrait du sonagramme de *La Foule*, interprété par Édith Piaf⁵³⁷.
Mise en évidence d'un passage en voix gutturale. [CD 095]

Dans cet extrait de la fin de la chanson *La Foule*, nous observons un court passage d'une syllabe et demie en voix gutturale, sur « (pa)r la ». L'aspect très discret de l'accompagnement, qui reste en suspens, permet d'observer nettement les incidences sur le timbre de cet effet bien perceptible à l'écoute. Le passage en *growl* débute sur le « r », un [R] guttural, grasseyé mais dévibré, très différent du [r] de « traîné », qui est roulé ou apical et pour lequel nous observons sur le sonagramme les quatre vibrations successives (aspect périodique, saccadé). Le passage en *growl* se caractérise par un timbre beaucoup plus bruité que le reste de l'extrait, avec de nombreux partiels inharmoniques et beaucoup moins d'harmoniques. Très ponctuellement sur « la », apparaissent des sous-harmoniques, plus spécifiques des voix éraillées ou cassées. Comme souvent dans le répertoire de la chanson littéraire, c'est le « r » qui permet d'amorcer le passage en *growl* : ce phonème uvulaire, qui peut facilement être articulé de manière gutturale, semble particulièrement propice à ce type d'effet. L'interprète rehausse ainsi d'un degré l'aspect entraînant et répétitif de cette réitération du refrain, créant un nouvel élan dynamique.

Dans l'exemple suivant, tiré d'une interprétation de concert de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud, la progression dramatique de la chanson conduit vers un son de plus en plus violent et bruité, laissant finalement exploser la colère, contenue au début. Gilbert Bécaud termine la chanson avec une voix très gutturale, associée à un accompagnement instrumental paroxysmique et un martèlement de *clusters* pianistiques :

⁵³⁷ PIAF, Édith, *Les 100 plus belles chansons* [compilation], EMI France, 2007.

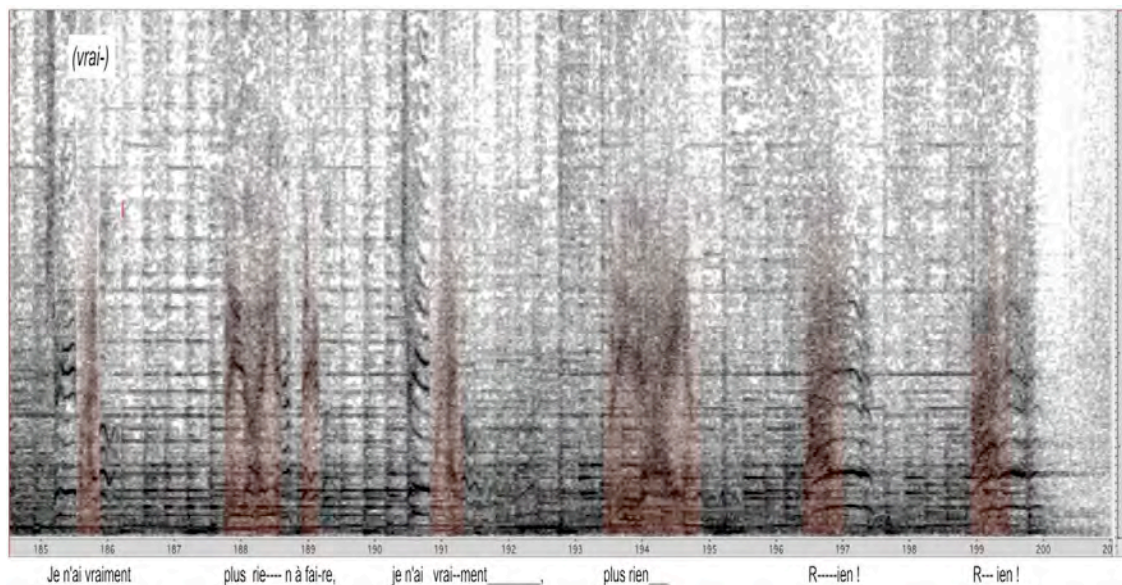


Figure 153 : Extrait tiré de la fin d'une interprétation publique de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud⁵³⁸. Mise en évidence des passages gutturaux, proches du *growl*. [CD 096]

Le timbre, extrêmement bruité sur les extraits en rouge, présente un effet de voix gutturale forcée, une saturation vocale qui exprime la colère. Même si l'accompagnement instrumental est très fourni (comme souvent, le *crescendo* instrumental suit le *crescendo* vocal), nous distinguons clairement des zones grisées, sur lesquelles nous percevons le déplacement des formants vocaux (particulièrement visibles sur « plus rien »). Ces incursions en *growl* (ou dans une technique similaire), se démarquent nettement de courts passages sur lesquels nous voyons les harmoniques de la voix (« je n'ai »...). À la fin, les deux derniers « Rien ! » sont amorcés avec un timbre guttural qui évolue ensuite en voix criée. L'usage de la voix gutturale se trouve ici encore stimulé par l'allitération en /r/.

Précédemment dans la chanson, nous rencontrons déjà quelques effets de voix bruitée, certes plus courts et discrets, mais plus faciles à observer car avec un accompagnement moins présent :

⁵³⁸ BÉCAUD, Gilbert, enregistrement vidéo de 1962.

Source Youtube : http://www.youtube.com/watch?v=p1H_dMrDUNo (visité le 2 mai 2011).

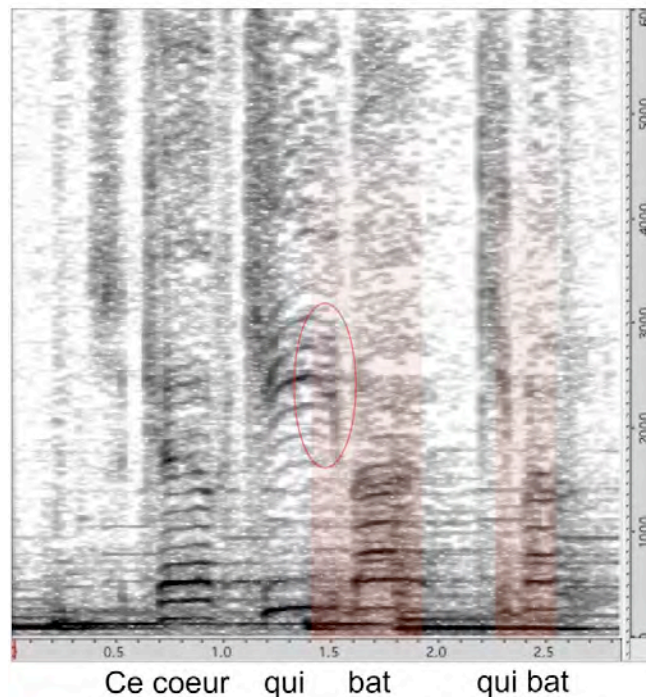


Figure 154 : Extrait d'une interprétation en concert de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud⁵³⁹. Mise en évidence d'un passage en voix « éraillée ». [CD 097]

Dans l'extrait ci-dessus, nous observons un éraillage de la voix au début des zones en rouge, à la fin de « qui ». Cependant ce procédé n'est pas de même nature que ceux observés précédemment : il s'agit plus d'une voix éraillée que d'une voix gutturale, et nous remarquons nettement, dans la zone encadrée, un doublement des harmoniques, ce qui, nous le verrons, est une caractéristique propre aux voix éraillées, dysphoniques, alors que la voix *growl* dont nous parlions précédemment se caractérise par un ajout de multiples partiels inharmoniques et de sous-harmoniques plus nombreux (donc avec une fréquence fondamentale théorique beaucoup plus grave qu'un simple doublement des harmoniques). Sur « bat », nous nous rapprochons de la voix gutturale telle que nous l'avons étudiée, avec un son plus bruité et une apparition de sous-harmoniques plus nombreux.

Prenons pour dernier exemple cet extrait de la strophe finale d'*Avec le temps*, interprétée en concert par Léo Ferré :

⁵³⁹ BÉCAUD, Gilbert, enregistrement vidéo de 1962. *Op. cit.*

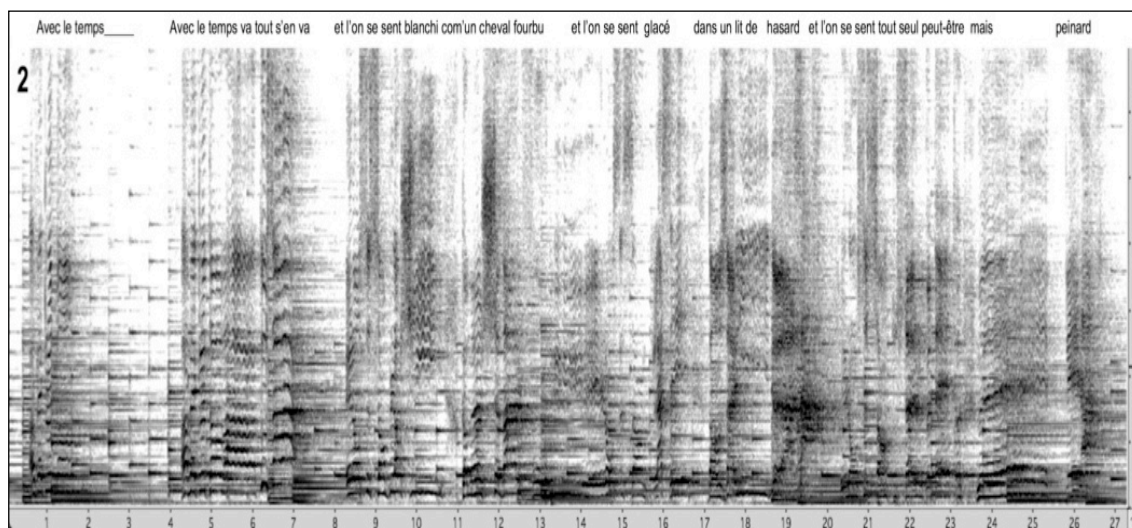


Figure 155 : Extrait d'une interprétation en concert d'*Avec le temps*, par Léo Ferré⁵⁴⁰. [CD 098]

Cette interprétation se caractérise par son aspect violent et agressif, exprimant la rancune de l'amour déçu. Nous relevons une progression de la mélodicité vers le bruit, avec une voix de plus en plus gutturale, en raclement de gorge. Cela s'observe bien sur le sonagramme, à partir de « dans un lit de hasard », où il n'est plus possible de distinguer les harmoniques. Cette recherche d'agression sonore par un son sale et saturé est soutenue par un effet sonore métallique appliqué à la voix et un arrangement très fourni.

La raucité est donc une qualité timbrale utilisée non seulement de manière récurrente, pour une intégration typologique à un genre particulier (style *Rock* ou *Jazz*), mais aussi de manière ponctuelle, comme marque hyperbolique et emphatique du *pathos* ; forme de dépassement paroxysmique, il prend le relais de la vocalité, qui n'est plus à même de traduire la violence émotive. Il est peu étonnant donc qu'on le trouve volontiers dans l'enregistrement de concert, où la montée de l'émotion, au lieu de se faire seulement au sein d'une chanson, doit être soutenue sur la durée. Il présente un élément de gradation d'une efficacité notoire.

5.1.1.2 La voix « pathologique », aux frontières de la dysphonie

En phoniatry, la « raucité » est un terme utilisé pour désigner une voix pathologique, dysphonique. L'usage de la voix rauque, dans notre répertoire, est cependant considéré dans une optique beaucoup moins restrictive et, souvent, distingue un effet vocal volontaire ou une particularité de timbre qui n'a rien à voir avec une quelconque pathologie. Cependant, la distinction entre voix saines et voix malades est, dans d'autres cas, beaucoup plus floue. Comme nous l'avons indiqué précédemment, les voix pathologiques ne sont pas exclues de la chanson ; certains chanteurs y trouvent même leur compte. Pathologie réelle ou feinte, dysphonies et fatigues vocales sont monnaie courante, contribuant à la définition psychologique du personnage incarné dans la chanson ou à la construction de la *persona* médiatique du chanteur et de son *ethos*.

⁵⁴⁰ FERRÉ, Léo, *Seul en scène*, La Mémoire et la Mer, 2001 (enr. 1973).

5.1.1.2.1 *L'altération (défaillance) vocale comme qualité constante*

Les qualités de voix dysphoniques peuvent être présentes de façon constante dans la production de l'artiste, consubstantielles à son timbre-individualité. Par exemple, l'un des éléments du succès fulgurant de la chanson *Le Métèque*, interprétée par Georges Moustaki (1968), réside dans un timbre voilé, fatigué, parfois à la limite de la dysphonie, double auditif et spéculaire du corps du chanteur désenchanté :

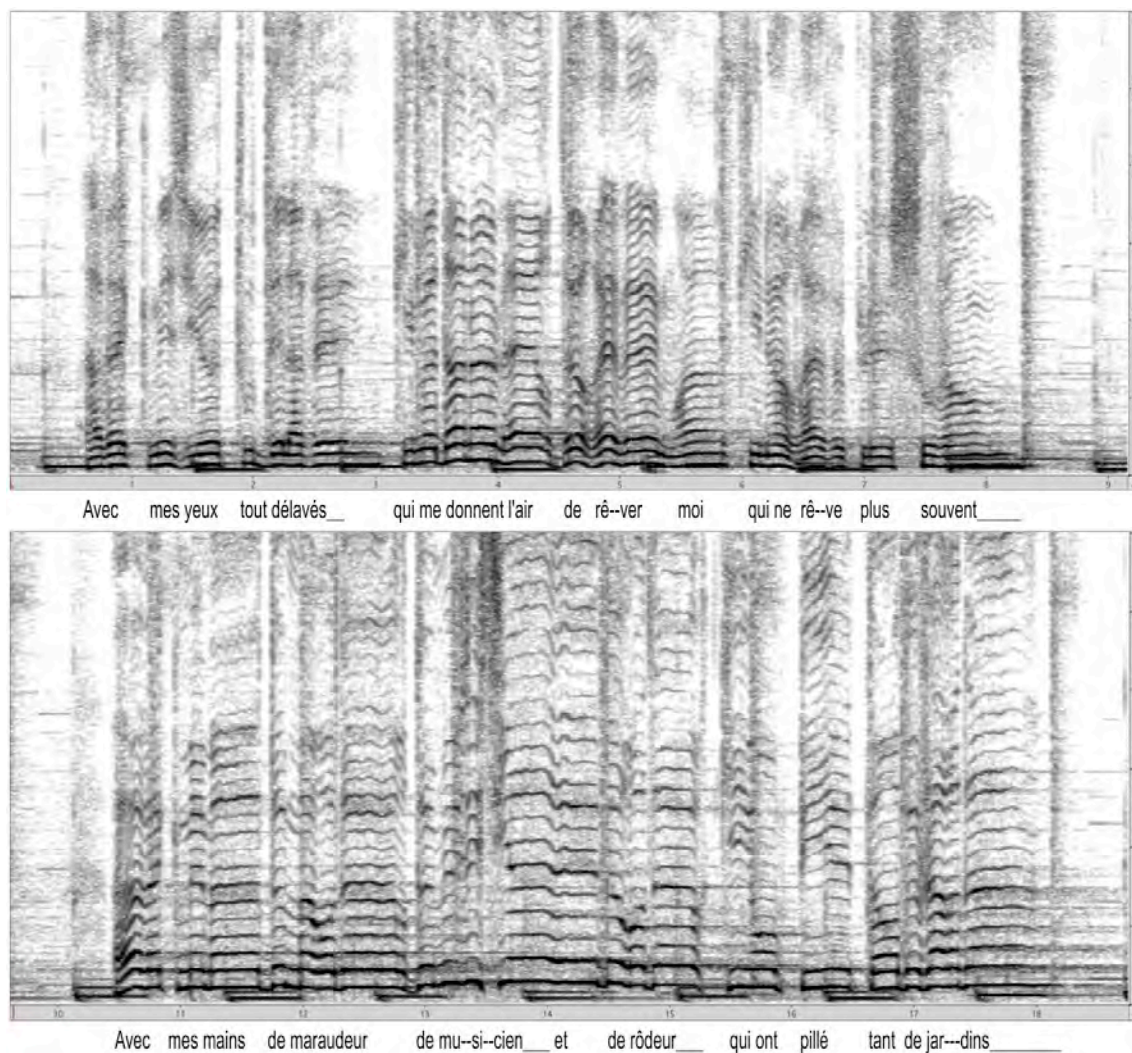


Figure 156 : Extrait du sonagramme du *Métèque*, interprété par Georges Moustaki⁵⁴¹.
Mise en évidence du son voilé et de l'absence de tenue et de *vibrato*. [CD 099]

L'extrait précédent présente une voix fortement voilée, montant difficilement dans l'aigu et ne présentant aucun *vibrato*. Il n'y a pas de tenue en fin de vers, et les dernières syllabes s'éteignent avec un érailement de la voix. La fin des dernières syllabes de « souvent » et « jardin », se caractérise par une irrégularité de la ligne mélodique, qui tremble légèrement. Cette voix fatiguée illustre parfaitement le sémantisme textuel, le personnage de l'aventurier blasé. À l'écoute, la proximité de la prise de son laisse entendre des bruits de bouche et fait ressortir les consonnes fricatives alvéolaires ou post-alvéolaires (/s/, /ch/ et /j/), renforçant

⁵⁴¹ MOUSTAKI, Georges, *Georges Moustaki* [compilation], Universal Music, Polydor, 2001 (enr. 1968).

le caractère chuintant, « sifflant » et voilé du timbre, comme par exemple dans l'extrait suivant, situé à la fin de la chanson :

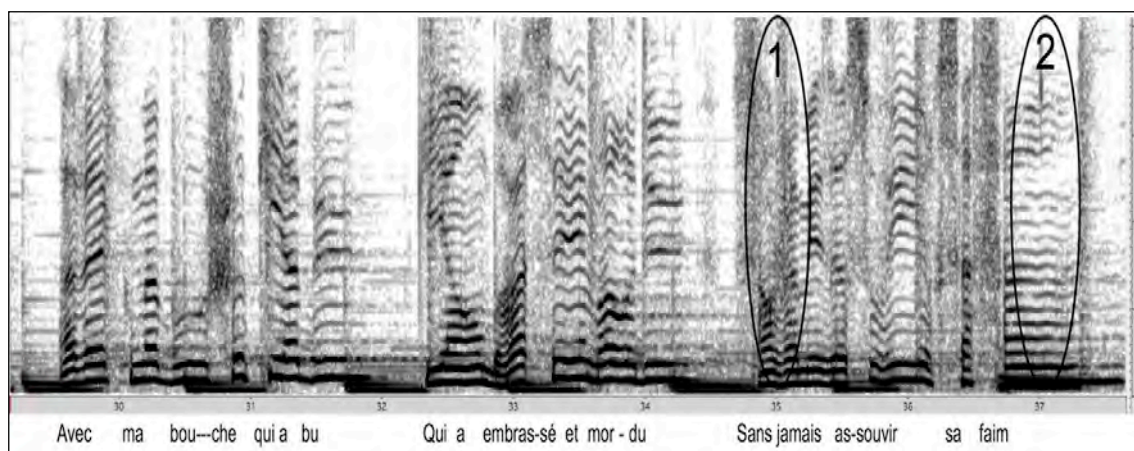
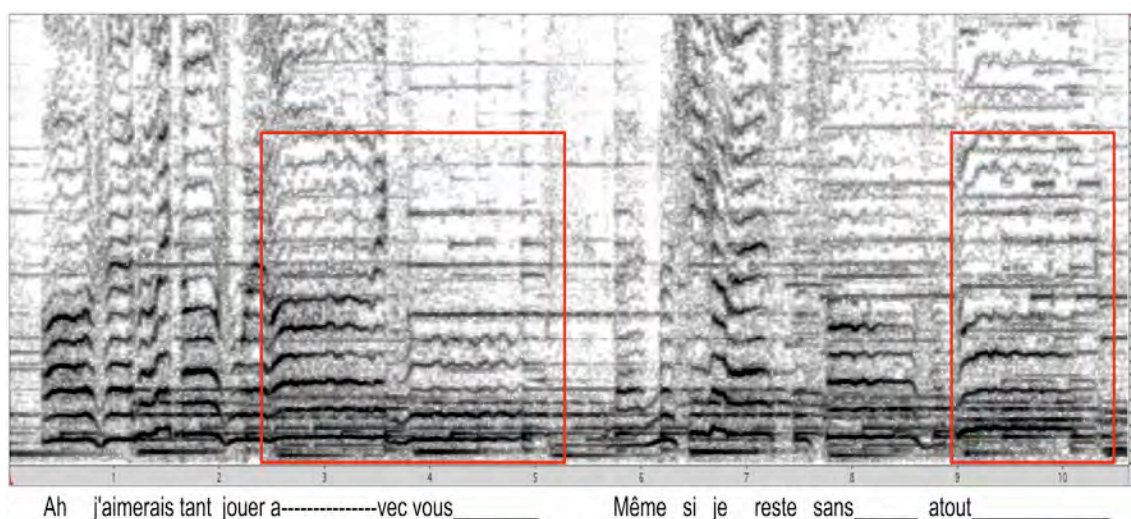


Figure 157 : Extrait du sonagramme du *Météque*, interprété par Georges Moustaki⁵⁴². [CD 100]

Le timbre est toujours voilé, mis en évidence par la grisaille sur le sonagramme, par exemple sur le [ã] et le [a] de « sans jamais » (1), dans le grave de la tessiture, avec une difficulté à monter dans l'aigu et une voix qui détonne toujours légèrement et peine à tenir les notes dans le médium : sur « faim » (2), un accident, un décrochement, instabilité de la hauteur fondamentale, est visible sur le sonagramme.

Dans l'exemple de Georges Moustaki, nous avons donc une défaillance vocale, mise au service du personnage incarné dans la chanson et de la construction de l'*ethos* du chanteur. Nous trouvons un usage similaire chez d'autres artistes : Guy Béart et Gilles Vigneault par exemple.

La voix de Guy Béart se caractérise par un timbre sourd, un ambitus réduit (difficulté à monter dans les aigus et à descendre dans les graves) et un tremblement irrégulier de la fréquence fondamentale sur les tenues, comme l'illustre l'extrait suivant :



⁵⁴² *Ibid.*

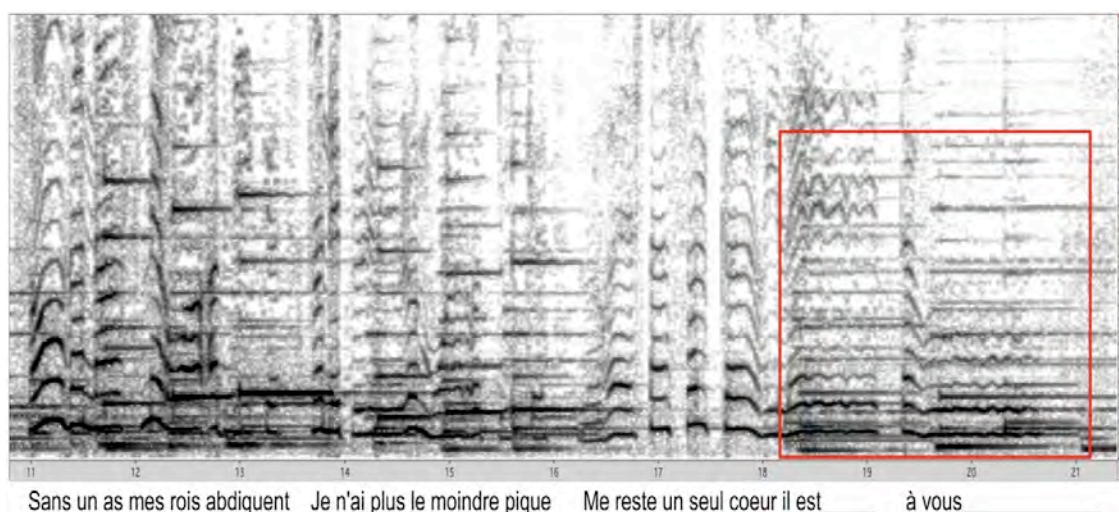


Figure 158 : Extrait de *Vous*, interprété par Guy Béart⁵⁴³.
Mise en évidence des effets de tremblement de la voix sur les tenues. [CD 101]

La « faille », la défaillance, transparait chez Guy Béart à travers le tremblement de la voix sur les tenues, bien observable sur le sonagramme précédent. Ce tremblement est plus régulier sur les notes dans le médium – sur « vous » –, où il se rapproche d'un *vibrato*. Il est par contre très irrégulier dans les aigus – comme sur « atout » –, marquant un effort, une difficulté pour tenir la note, avec une voix plus sourde, moins timbrée, qui détonne légèrement. Sans doute non voulue, cette qualité participe toutefois de la construction d'un *ethos* qui peut émouvoir par l'émergence d'une vulnérabilité et de l'image consensuelle de « l'homme ordinaire », donc porte-parole de tous.

Gilles Vigneault est un autre exemple signifiant de l'utilisation d'une voix très bruitée, aux limites de la pathologie. Contrairement à Georges Moustaki, il existe toutefois un *vibrato* constant sur les tenues, qui donne un caractère plus lyrique. Cohabitent donc, paradoxalement, un timbre voilé, poreux, et une voix poussée sur les aigus du registre de poitrine, des tenues qui détonnent et des *vibratos* récurrents, curieuse association des caractéristiques inhérentes à la recherche de mélodicité (tessiture aiguë et *vibrato*) et celles de l'altération vocale assumée.

⁵⁴³ BÉART, Guy, *The very best of* [compilation], Believe, 2011.

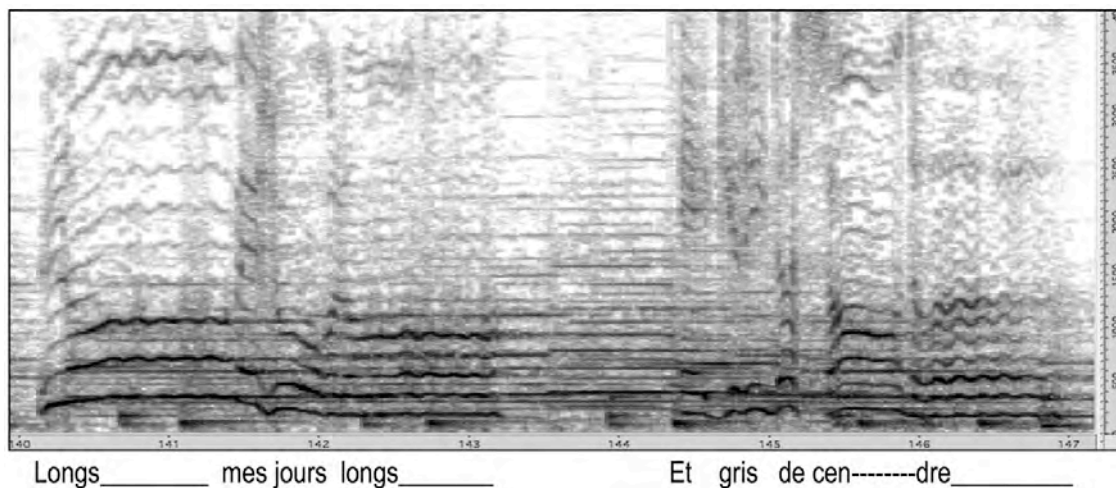


Figure 159 : Extrait de l'interprétation de *Donx*⁵⁴⁴ par Gilles Vigneault.
Mise en évidence de l'association de tenues à l'aigu avec *vibrato* et d'une altération vocale. [CD 102]

Les sonagrammes de l'interprétation de Gilles Vigneault confirment la coexistence d'une tessiture souvent aux limites de la voix de poitrine (ici « longs » est sur un *fa* 3) et la présence de *vibratos* (sur « longs ») et la tenue finale de « cendre ») pratiquement réguliers, avec un timbre voilé ayant peu d'harmoniques aigus et une superposition permanente de souffle sur l'émission vocalique. Sur les tenues, il existe aussi de manière récurrente une approximation de la hauteur, qui va jusqu'à la fausseté, comme dans l'exemple suivant :

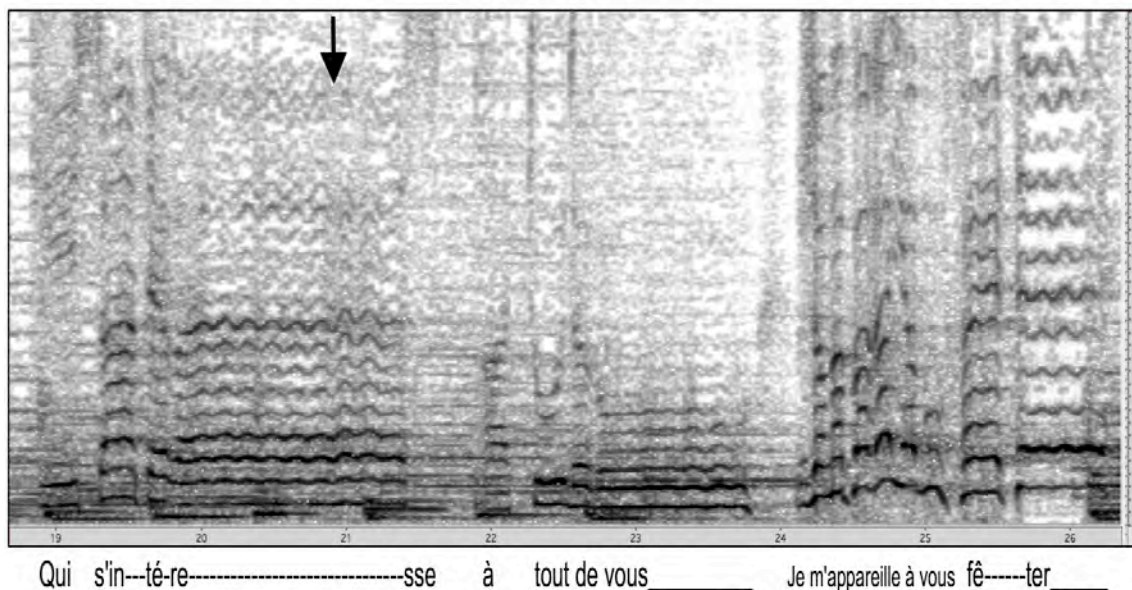


Figure 160 : Deux extraits de l'interprétation de *Donx* par Gilles Vigneault.
Mise en évidence de tenues avec une justesse approximative. [CD 103]

Si la voix « cassée » s'associe généralement à une nette euphémisation des tenues, Gilles Vigneault, au contraire, privilégie les notes longues (trois notes tenues sur le court extrait précédent). La tenue finale de « s'intéresse » est d'abord en-dessous de la note (*Fa* 2, *Fa* # 2), puis (à la flèche, sur le sonagramme) l'intonation est rehaussée de quelques commas, créant une rupture et mettant en évidence un forçage vocal.

⁵⁴⁴ Album : VIGNEAULT, Gilles, *Mon Pays*, Sony, 1966.

Cette confrontation agonique entre les limites vocales et la quête de mélodicité confère au chant un caractère profondément authentique par l'investissement total de l'interprète qu'il implique. La voix est sans cesse poussée aux confins de ses possibilités, au delà de ses failles, intronisant une forme de puissance primitive d'une rusticité valorisante. Si Guy Béart et Georges Moustaki intègrent leurs limites vocales dans une relative sérénité, Gilles Vigneault, au contraire, semble se battre contre les siennes en cherchant un constant dépassement de ses capacités vocales. Son interprétation se vit comme une prise de risque, une lutte en parfaite adéquation avec la sémiologie de son œuvre.

5.1.1.2.2 Insertion ponctuelle de la faille vocale

Si les chanteurs étudiés précédemment emploient de manière constante, dans leurs interprétations, une qualité timbrale intégrant une défaillance vocale constitutive, d'autres l'utilisent plus ponctuellement. Julos Beucarne, par exemple, possède une voix bien timbrée et peu bruitée. Dans *De mémoire de rose*, il use cependant d'une voix éraillée sur les tenues, pour exprimer le caractère plaintif de la chanson :

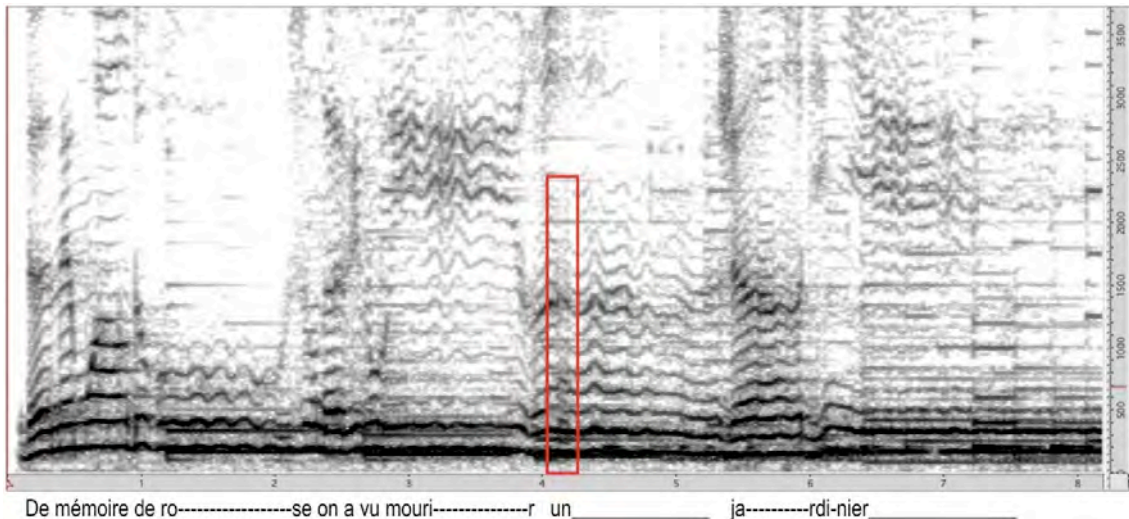


Figure 161 : Extrait de *De mémoire de rose*, interprété par Julos Beucarne⁵⁴⁵.
Mise en évidence de l'érailement de la voix et de l'irrégularité de la ligne mélodique. [CD 104]

Nous observons dans cet extrait un érailement de la voix par doublement des harmoniques sur certains passages (nettement sur « un » et sur la fin de la tenue de « rose ») et des tremblements de la voix, un *vibrato* irrégulier, sur certaines tenues (« mourir », « un », « jardinier ») : ces irrégularités sont délibérément obtenues, car, sur d'autres tenues, le *vibrato* est au contraire très régulier et le timbre rond et non bruité. Nous percevons à l'écoute comme une fermeture, un resserrement. Dans cette chanson, Julos Beucarne multiplie les effets volontaires d'irrégularité vocale : timbre éraillé, cassé, éraflé sur certains passages, fermeture du son, recherche d'impureté, de dissonance.

Ces effets d'érailement de la voix, de dissonance, associés ici à une chanson, peuvent se retrouver de manière plus élargie au sein d'une œuvre, liés non plus à une conceptualisation ponctuelle, mais à une thématique récurrente : il s'agit par exemple des chansons d'amour et de nostalgie de Charles Dumont.

⁵⁴⁵ BEAUCARNE, Julos, *Bornes acoustiques, 1867-1988* [compilation], Believe/EPM, 2010 (enr. 1975).

Dans *J'ai vingt ans*, Charles Dumont multiplie les effets simulant la défaillance vocale, construisant par ce biais l'image du séducteur expérimenté, narrateur de la chanson, collant à l'identité même de l'artiste, du chanteur de charme, revenu de tout et pourtant régénéré par le désir :

« D'un simple regard / D'un battement de cils / Elle gomme les rides / Du coin de mes yeux [...] // Voilà que chancellent / Toutes mes lassitudes / Voilà qu'elle réveille / Mes envies d'avant / Voilà qu'avec elle / C'est une certitude / Ma vie a des ailes / C'est fou, j'ai vingt ans ! ».

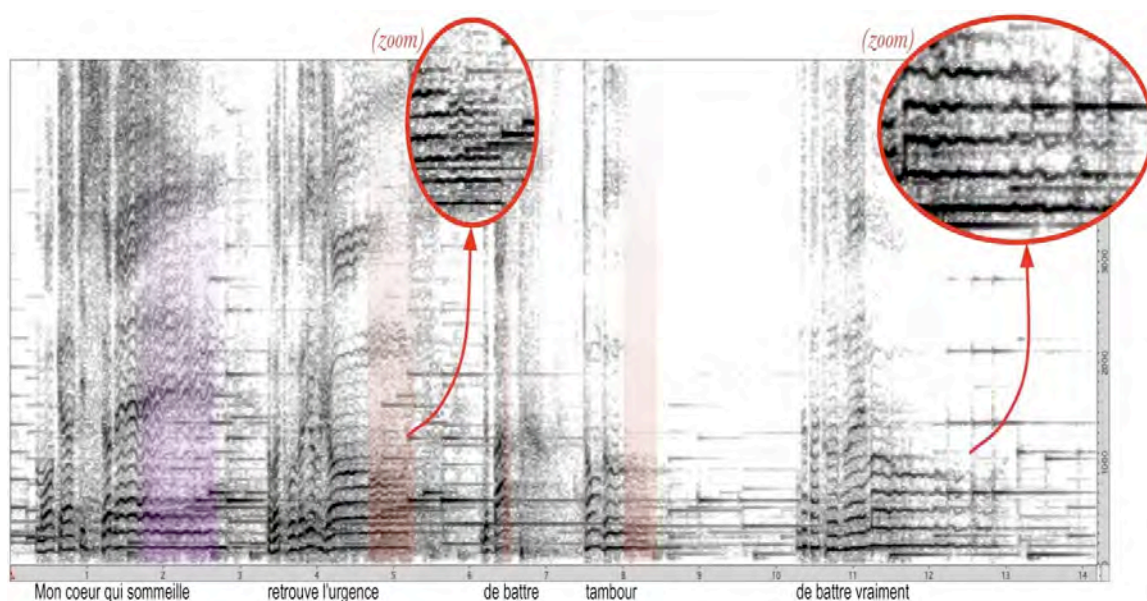


Figure 162 : Extrait de *J'ai vingt ans*, interprété par Charles Dumont⁵⁴⁶.
Mise en évidence des effets de défaillance vocale. [CD 105]

À plusieurs reprises, dans l'extrait précédent, nous percevons à l'écoute des passages avec un usage de l'érailement de la voix, de voix dysphonique, en fin de mot ou en fin de vers : clairement repérable sur le graphique (en rouge), il correspond à un doublement des harmoniques (très visibles sur la tenue de « urgence »). Sur la tenue de « sommeille », nous notons également un effet d'érailement, mais sans observer de sous-harmoniques. Sur « vraiment », l'effet de défaillance vocale passe par un tremblement de la voix, une vibration irrégulière, mise en évidence sur le grossissement. Le doublement des harmoniques qui génère une importante dissonance se retrouve souvent au cours de la chanson :

⁵⁴⁶ DUMONT, Charles, *Les Incontournables* [compilation], Believe, 2010.

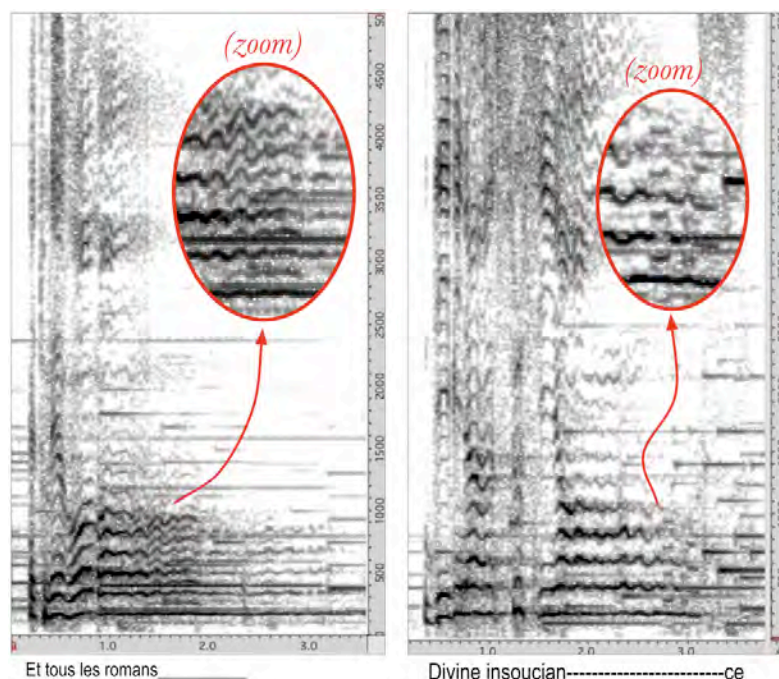


Figure 163 : Extraits de *J'ai vingt ans*, interprétés par Charles Dumont⁵⁴⁷. Sélection de deux exemples d'éraillage de la voix sur la tenue engendrant un doublement des harmoniques. [CD 106 et 107]

Charles Dumont utilise dans cette chanson presque systématiquement une voix éraillée sur les tenues, le son se terminant alors dans une sorte de râle et plus ponctuellement le *Fry*⁵⁴⁸. Les consonnes à la *coda* sont toujours sous-articulées, souvent totalement inaudibles. Ces failles, d'une voix qui traîne et s'altère, s'érafle, sur les tenues, soutenue par le *tempo* très lent, sont utilisées comme procédés de séduction, association de la gravité virile et du caractère souffrant qui ponctue sa discographie (*Une femme, Laisse passer le temps*).

La faille vocale n'est pas toujours constitutive ou intentionnelle, elle peut tout simplement provenir de la fatigue vocale. Face à elle, les chanteurs font souvent preuve d'impressionnantes facultés d'adaptation, les contraintes physiologiques qu'ils subissent étant bien souvent instantanément exploitées comme éléments interprétatifs, placées dans une perspective esthétique, tournant ainsi l'obstacle à leur avantage. Plutôt que vainement refoulées et combattues, elles sont acceptées et deviennent argument artistique. Lors de ses performances scéniques, Léo Ferré par exemple, ne ménageait en rien sa voix. Prenons pour exemple deux concerts emblématiques : celui de 1969 à Bobino et le récital de 1990 au TLP-Déjazet.

Dans *Bobino 69*, la voix de Léo Ferré est constamment forcée, criée, à la limite de ses capacités. Poussée à l'extrême, cette voix montre rapidement des signes de faiblesse, en proportion croissante au cours du concert. Le timbre devient éraillé, présentant de multiples accidents, comme en témoigne cet extrait de *Ni dieu ni maître* :

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ Cf. 3.4.1.2.1.2. Les usages particuliers des registres dans les musiques populaires contemporaines, p. 181.

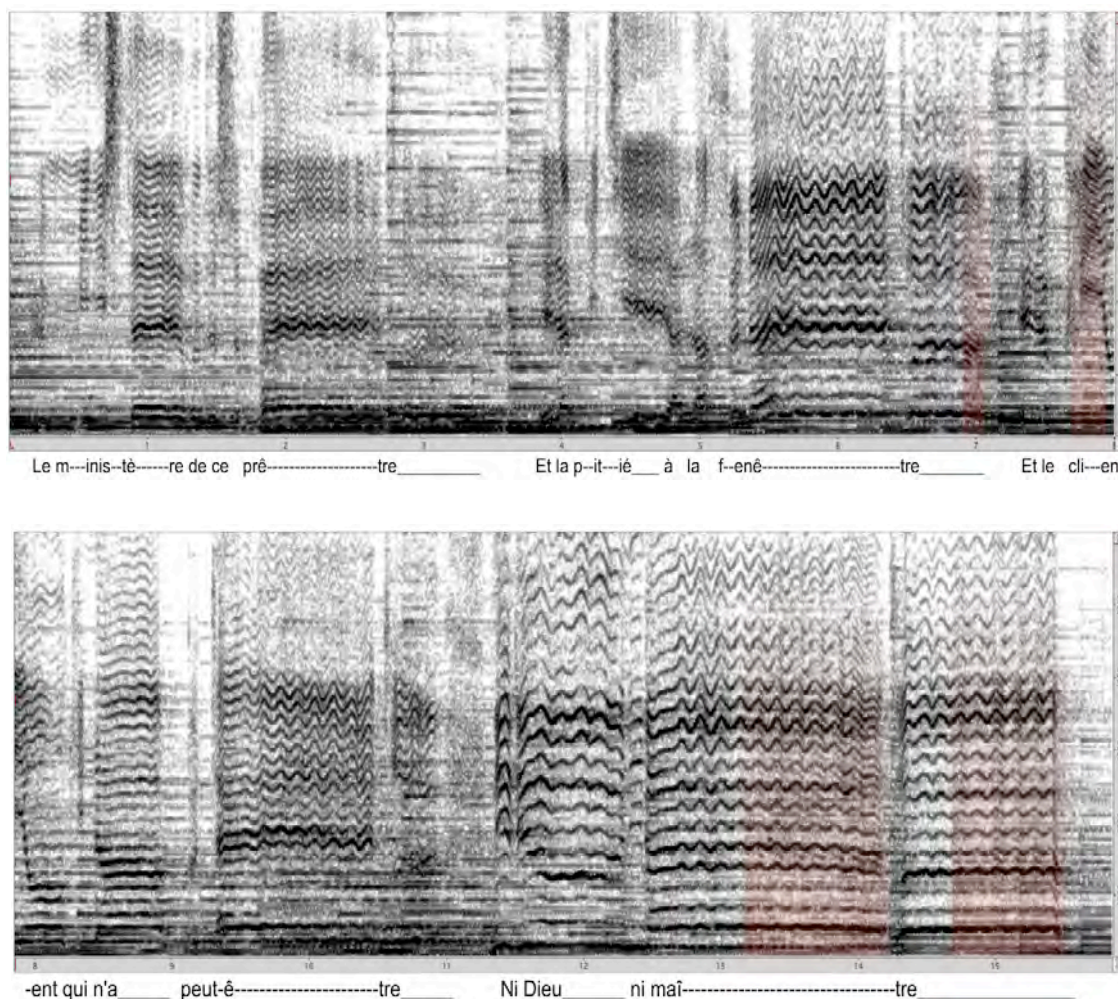


Figure 164 : Extrait de *Ni dieu ni maître*, interprété par Léo Ferré au concert de 1969 à Bobino⁵⁴⁹. [CD 108]

Cette chanson contre la peine de mort est interprétée à la fin du concert, à la suite de *La Marseillaise*, *Comme une fille* et *Les Anarchistes* : il s'agit de la quatrième chanson successive chantée avec une énergie intense, une voix constamment forcée, criée, et aux limites de ses possibilités. Alors que l'interprétation en studio de *Ni dieu ni maître* se caractérise par un adoucissement du timbre sur les montées vers l'aigu, avec parfois un passage en voix de tête (très rare chez Léo Ferré), exprimant ainsi l'extrême émotion par la fragilité et une profonde empathie avec le condamné, à Bobino, nous sommes au contraire dans le cri de révolte face à l'intolérable : l'énergie est intense, l'implication physique est maximale et trouve son paroxysme dans les notes les plus aigues (« fenêtre », « ni Dieu »...). La voix ainsi poussée à ses limites s'érafle, s'éraille, et apparaissent nettement, sur le sonagramme précédent, des passages avec doublement des harmoniques (en rouge), principalement sur les aigus. Au début de l'extrait, les graves sont forcés, tassés, avec un timbre riche en harmoniques. L'investissement physique du chanteur, qui n'hésite pas à mettre en danger sa voix, atteste sa sincérité et la force de ses convictions, son implication sans retenue, son absence de distance par rapport aux causes qu'il défend, renforçant ainsi son *ethos*.

À la fin du le concert de 1990 au TLP-Dejazet, l'un des derniers concerts de Léo Ferré, l'artiste gère sa fatigue vocale d'une tout autre manière, dans la douceur et l'acceptation :

⁵⁴⁹ Album : FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré, vol. 9 : À Bobino 69*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

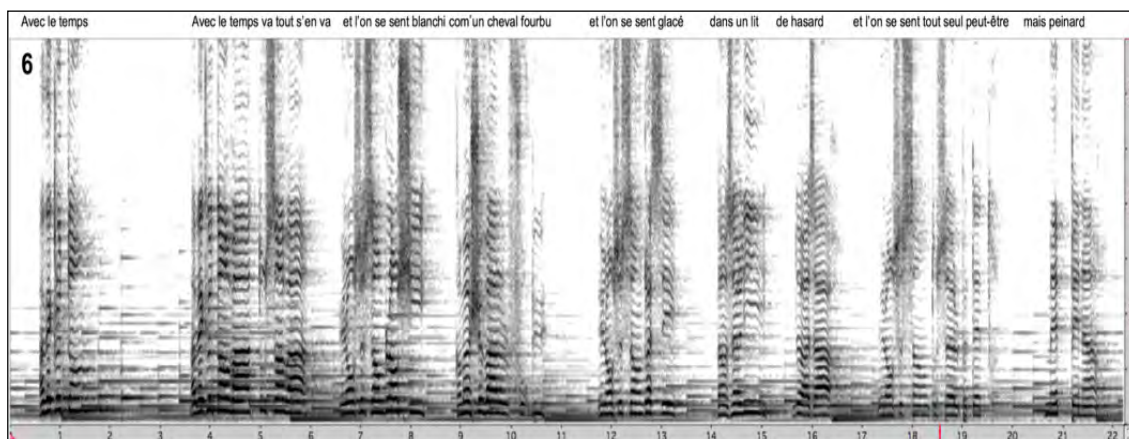
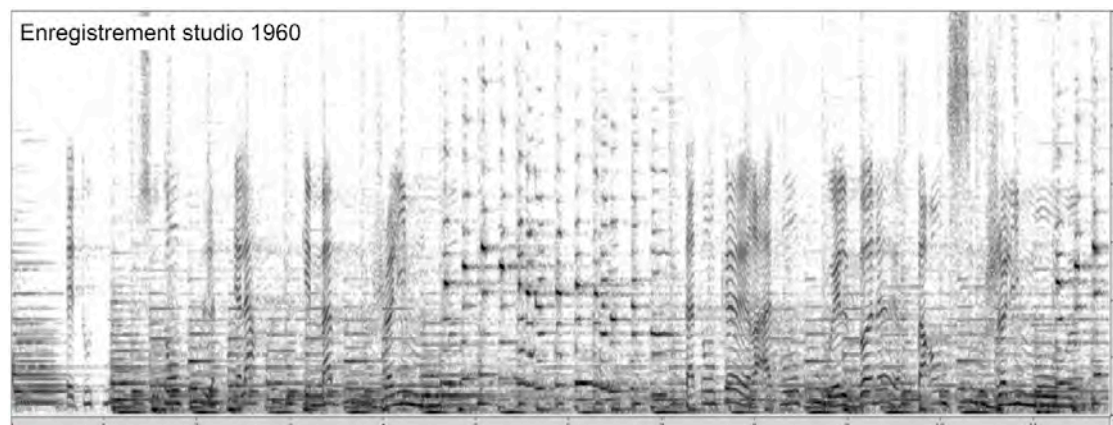


Figure 165 : Extrait d'*Avec le temps*, interprété par Léo Ferré lors du récital au TLP-Déjazet en 1990⁵⁵⁰. [CD 109]

Avec le temps, qui clôt le concert, s'imprègne alors d'un caractère triste, calme et résigné, avec des mots regroupés par petits îlots qui se découpent sur le silence, métaphore de la solitude ; la parole isolée donne ainsi l'impression de se perdre dans le vide. Le manque de souffle incite à un débit rapide sur de courts passages, entrecoupés de silences, et à l'absence de tenue. La faiblesse vocale acceptée exclut tout effet d'emphase, engendrant une grande sobriété interprétative. L'atmosphère ainsi installée, d'émotion et de solitude, se prolonge dans l'adresse finale au public : « n'applaudissez pas... ».

Quant à certains chanteurs à la carrière longue, ils sont parfois confrontés, à la fin de leur carrière, à une diminution de leur capacité vocale. Pourtant, les chanteurs âgés ne perdent souvent rien de leur capacité interprétative, dont la typicité et la personnalité paraissent souvent au contraire exacerbées. Ici encore, la défaillance vocale devient argument esthétique. Elle n'implique pas que le timbre, mais également le phrasé.

Juliette Gréco par exemple, lors du concert de 2004 à l'Olympia, reprend une partie des chansons emblématiques de son répertoire, mais avec une interprétation nouvelle, une voix majoritairement parlée et une surabondance d'effets paralinguistiques : accentuations, jeux sur le souffle, intonations, voix basse ou haute, retards et anticipations... qui compensent l'absence de tenues et de mélodicité. Comparons ainsi un extrait de l'interprétation de *Jolie Môme* :



⁵⁵⁰ Album : FERRÉ, Léo, *Alors Léo... Récital au TLP-Déjazet*, EPM, 1993 (enr. 1990).

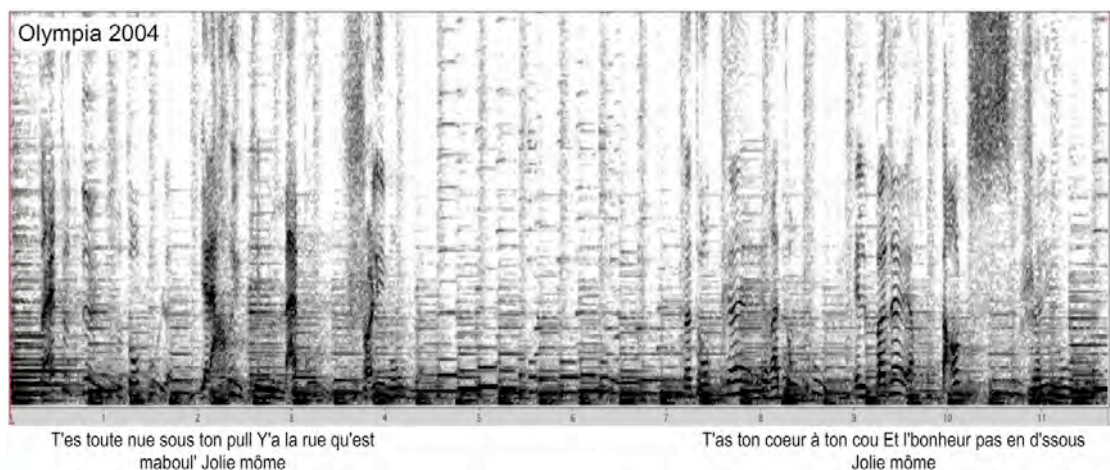


Figure 166 : Comparaison d'un extrait de *Jolie môme*, interprété par Juliette Gréco, dans la version studio de 1960⁵⁵¹ et dans son concert en 2004 à l'Olympia⁵⁵². [CD 110 et 111]

Dans la version de 2004, la voix est moins chantée, plus proche de la parole. La première strophe se caractérise par une voix gutturale poussée, donnant un timbre très bruité : nous observons l'aspect sombre et bruité du sonagramme, alors que la version de 1960 laisse voir beaucoup plus d'harmoniques et est nettement plus vocalique. Si des effets d'emphase et de retenue des consonnes sont déjà abondants dans le premier enregistrement, leur présence est ici exaltée. Nous remarquons également l'allongement disproportionné du /s/ de « dessous » dans la version de 2004, autant de procédés qui pallient l'absence de tenue des notes.

Nous pouvons observer un phénomène similaire chez Barbara, dont les derniers enregistrements sont marqués par une voix beaucoup moins harmonique, moins timbrée, plus proche de la parole, exploitant le souffle et présentant de manière emphatique les effets de phrasé déjà présents à un degré moindre dans les enregistrements antérieurs. Là encore, c'est la surabondance d'effets et l'exaltation des typicités interprétatives qui palie les limites physiologiques de la voix.

La faille et l'altération vocale subies ou délibérément suscitées, sont donc souvent exploitées et valorisées par le chanteur, qui en use plutôt que d'aller à leur rencontre, les inscrivant au cœur de la démarche esthétique et les affirmant comme singularité au service de contingences interprétatives ou de son *ethos*.

5.1.1.3 La voix dans le souffle

Un autre procédé d'intrusion du bruit dans la voix est l'utilisation du souffle⁵⁵³. Selon Jacqueline Vaissière :

« Dans la voix soufflée, la fermeture de la glotte est souvent incomplète et moins rapide qu'en voix modale de sorte que le mouvement des plis vocaux est plus symétrique ; la conséquence acoustique est que la pente spectrale est plus forte, c'est-à-dire que les harmoniques supérieures sont de moindre amplitude⁵⁵⁴ ».

⁵⁵¹ Album : GRÉCO, Juliette, *Je suis comme je suis* [compilation], Universal Music, 2009 (enr. 1960).

⁵⁵² Album : GRÉCO, Juliette, *Olympia 2004*, Universal Music, 2004 (enr. 2004).

⁵⁵³ Cf. 3.4.1.2.3 Le souffle, p. 184.

⁵⁵⁴ VAISSIÈRE, Jacqueline, *La Phonétique*. 2^e éd. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 54-55.

Nous avons déjà évoqué précédemment une forme de voix dans le souffle à caractère pathologique, avec Barbara. Abordons maintenant d'autres usages du souffle : sa présence peut aller de l'imprégnation légère, pouvant évoquer la confidentialité, l'intimité, voire l'érotisme, à l'émission très peu ou non voisée, comme la voix murmurée ou chuchotée. Il peut être utilisé ponctuellement, pour une couleur spécifique qui s'inscrit alors dans le champ paralinguistique, ou, au contraire, être un élément stylistique d'usage constant dans une ou plusieurs chansons d'un chanteur. Là encore, les pratiques sont hétérogènes et les formes diverses.

5.1.1.3.1 Utilisation récurrente de la voix dans le souffle dans la chanson Pop

Dans la chanson d'esthétique *Pop*, la voix dans le souffle peut être utilisée de manière constante, pour donner au son un caractère particulier, comme par exemple dans la chanson *Holidays* de Michel Polnareff. Nous isolons, pour notre sonagramme, la piste de droite, qui est beaucoup moins instrumentée au début, presque *a cappella*, mais pourvue d'une forte réverbération :

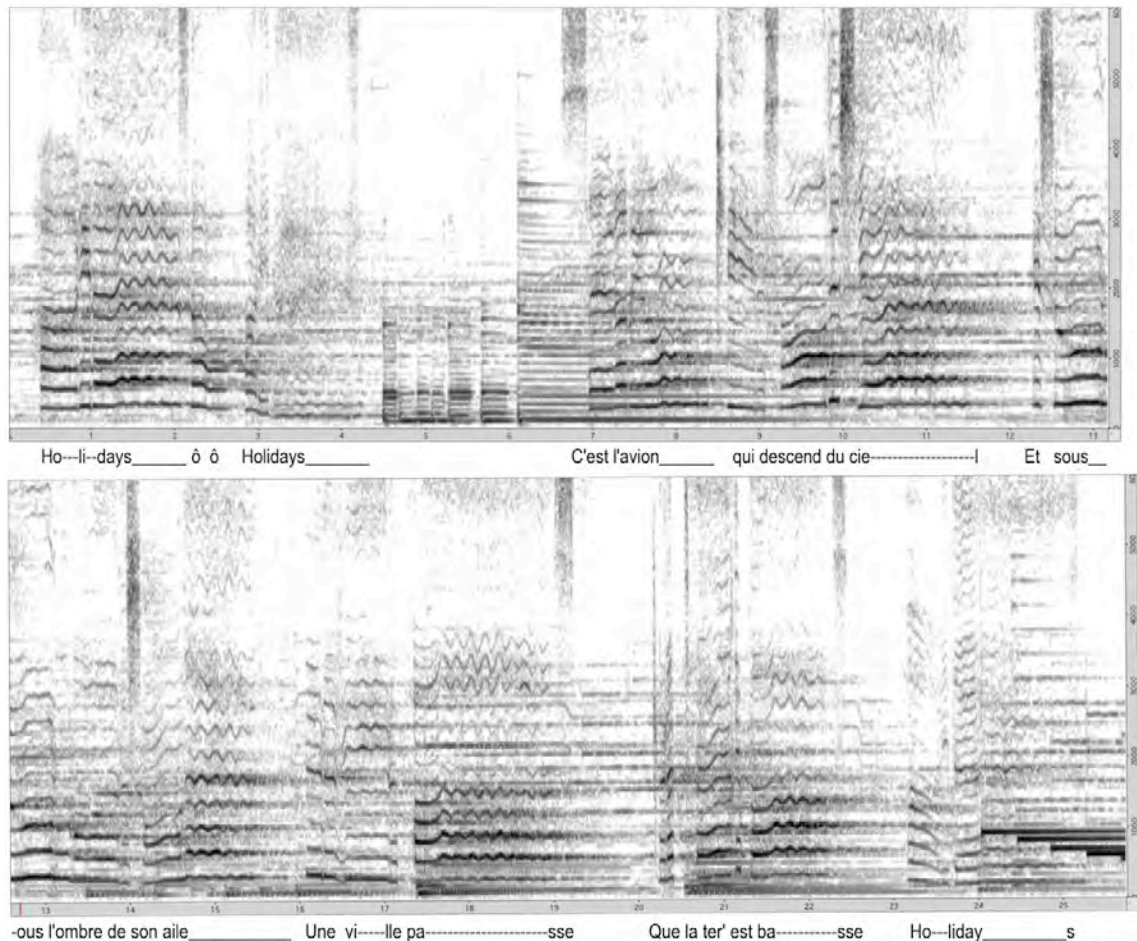


Figure 167 : Extrait de la première strophe de *Holidays*, interprété par Michel Polnareff⁵⁵⁵. [CD 112]

Nous observons dans cet enregistrement une voix constamment aiguë, au timbre doux et clair avec peu d'harmoniques, évoquant le registre résonanciel de la voix de tête et exprimant

⁵⁵⁵ Album : POLNAREFF, Michel, *Les Premières Années* [compilation], 1997, Universal Music, Polydor.

une certaine fragilité. L'émission utilise beaucoup d'air, avec une voix vaporeuse, dans le souffle : l'aspect grisé du sonagramme, notamment sur le premier vers qui est totalement *a cappella*, marque la présence de ce souffle, qui se superpose à l'émission vocalique, alors que la voix reste bien timbrée et que les harmoniques, peu nombreux, sont nets. Cette imprégnation du souffle donne un aspect aérien, flottant, éthéré à l'interprétation, en lien avec le sémantisme textuel, aspect renforcé par la réverbération. La lenteur du débit, associée à des attaques douces et sans à-coup, sur un lent et ample *portamento*, participe de cet effet de suspension, d'apesanteur. La voix dans le souffle est ici liée au registre léger.

Nous retrouvons, dans une moindre mesure, certaines de ces caractéristiques chez William Sheller, qui utilise une voix masculine aiguë, avec un timbre assez pur, peu bruité, mais souvent imprégné de souffle. L'émission vocale est en effet, chez cet artiste, importante consommatrice d'air dans les nuances *mp* et *p* :

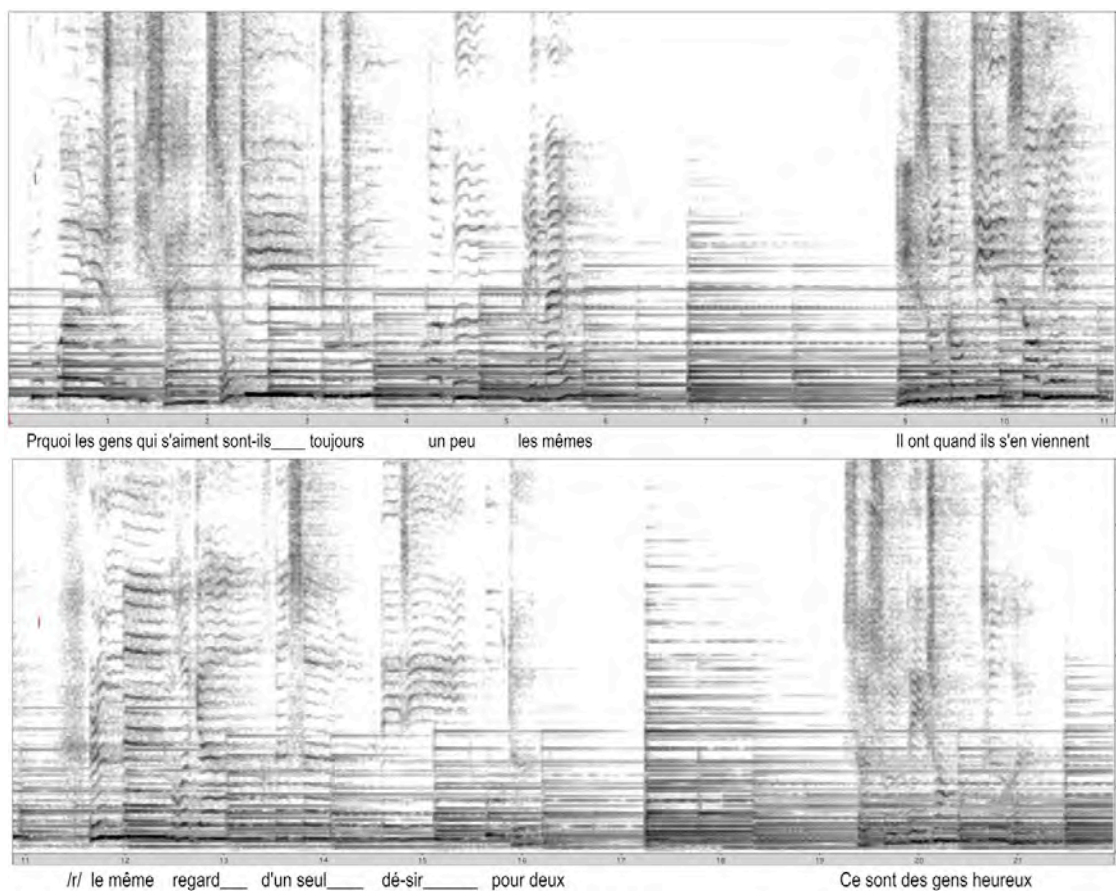


Figure 168 : Extrait d'*Un homme heureux*, interprété par William Sheller⁵⁵⁶.
Mise en évidence du souffle dans la voix. [CD 113]

Un homme heureux débute avec une voix douce imprégnée de souffle, dont la présence est nettement observable sur le sonagramme, se superposant aux harmoniques vocaliques. Sur certains passages, émis encore plus dans le souffle, nous ne distinguons presque plus les harmoniques (« qui s'aiment », « pour deux », « ce sont des gens heureux »). Cette consommation importante d'air dans le registre médium aigu et dans les nuances *piano*, se distingue des techniques de chant savantes où la gestion de l'air permet une moindre consommation sur les nuances douces : la surabondance de souffle rapproche de

⁵⁵⁶ Album : SHELLER, William, *En solitaire*, Universal Music, Mercury, 1991.

l'énonciation naturelle parlée et donne un caractère plus spontané à l'interprétation, effet renforcé par la position des prises d'air sonores au dernier moment, juste avant l'attaque, donnant l'impression d'une absence de préméditation. Le souffle génère d'autre part le sentiment d'intimité.

5.1.1.3.2 Utilisation spécifique de la voix dans le souffle chez le chanteur de charme

Dans la voix du chanteur de charme, à la fois douce et langoureuse, l'émission de souffle renforce l'aspect érotique et sensuel. Claude Nougaro, dans *Le Cinéma*, crée un effet humoristique en faisant se confronter dans la même chanson deux styles vocaux interprétatifs très distincts, dont une parodie du stéréotype du *crooner*, que nous caractériserons dans l'extrait suivant :

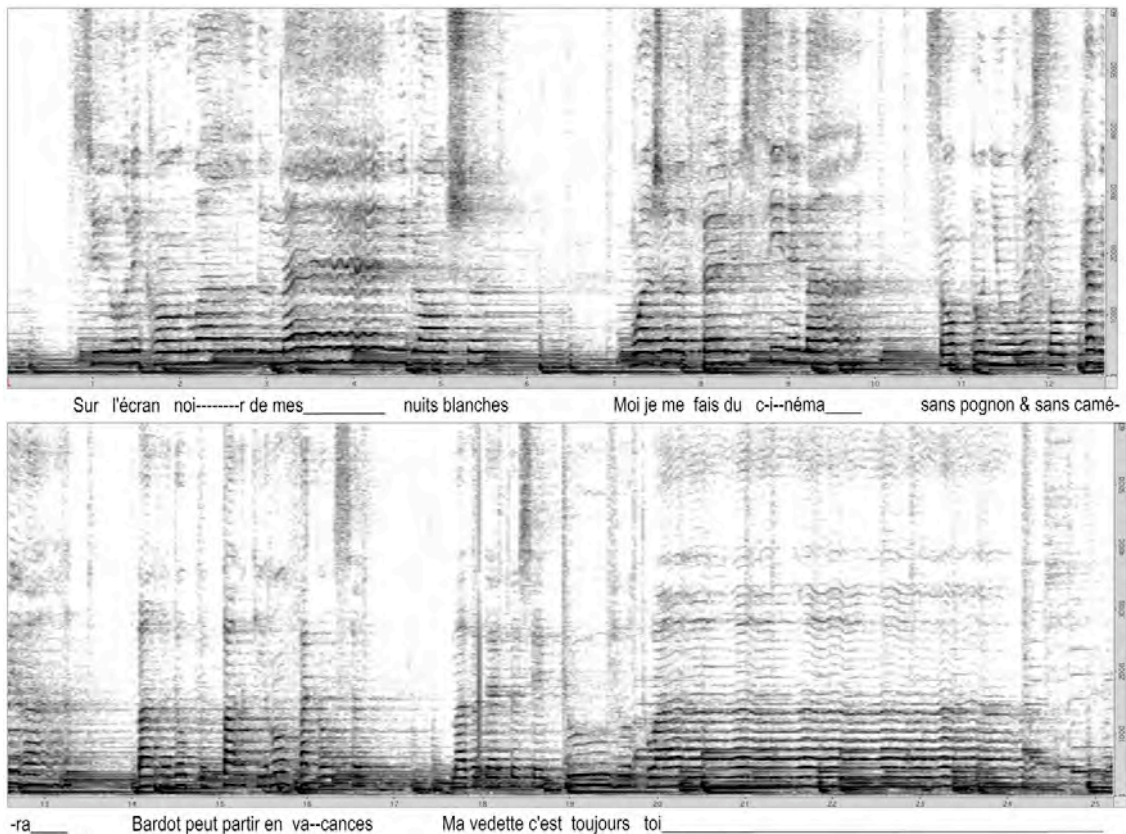


Figure 169 : Extrait de l'interprétation du *Cinéma*, par Claude Nougaro⁵⁵⁷.
Mise en évidence de la voix dans le souffle. [CD 114]

Claude Nougaro débute la chanson avec une voix très relâchée et imprégnée de souffle, à la manière des *crooners*. Cette présence est bien visible sur le sonagramme : elle est maximale sur les premiers vers, puis moins marquée sur le dernier vers, notamment sur la tenue de « toi », qui est chantée dans une nuance plus forte et avec une voix plus timbrée. La voix dans le souffle est associée à un *tempo* lent, une nuance *piano* et des attaques en *portamento*. Cette parodie du chanteur de charme est rompue dans la troisième strophe, qui tranche radicalement, avec une voix beaucoup plus tendue, serrée, claquante, sans souffle, et un *tempo*

⁵⁵⁷ Album : NOUGARO, Claude, *Jazz et Java* [compilation], Universal Music, Mercury, 2008.

rapide (« d'abord un gros plan sur tes hanches... »). Nous pourrions rattacher la distinction entre ces deux timbres à la notion de coefficient glottique⁵⁵⁸ : la voix de style *crooner* correspondrait à une fermeture glottique non complète au cours du cycle, qui laisserait ainsi constamment passer un flux d'air, donnant une voix moins tonique, plus relâchée (la pente de la courbe du signal glottique est faible et le signal presque symétrique), tandis que la voix tendue, aiguë et timbrée correspondrait à une fermeture glottique complète au cours du cycle et une pente proche de la verticale. Cependant, l'accompagnement étant trop présent pour effectuer cette analyse très minutieuse, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses déduites à partir d'autres observations.

D'une manière plus surprenante, les caractéristiques de la voix de *crooner* chez Claude Nougaro se retrouvent dans la chanson *Cécile, ma fille*, avec une voix dans le souffle, très douce, très mélodique, jouant sur l'ambiguïté de ce type d'émission, le séducteur ayant toujours quelque chose à voir avec le père protecteur, et l'affection pour la fille-enfant quelque chose avec le rapport de séduction :

« Moi je t'attendrai toute la nuit / T'entendrai rentrer sans bruit / Mais au matin, c'est moi qui rougirai / Devant tes yeux plus clairs que jamais / Que toujours on te touche / Comme moi maintenant / Comme mon souffle sur tes cils / Mon baiser sur ta bouche / Dans ton sommeil d'enfant / Cécile ma fille⁵⁵⁹ ».

Mais dans notre corpus, sauf peut-être chez Charles Dumont qui use couramment de la voix dans le souffle associée, nous l'avons vu, à de nombreuses incartades dans le registre *Fry* (*Les Mots d'amour, C'est la femme qui tient le monde*), sans que ce procédé ne couvre toutefois l'ensemble de ses interprétations, ce jeu interprétatif n'est pas généralisé, mais seulement lié au sémantisme des chansons.

Michel Delpech par exemple, dans une partie de sa production – d'autre part assez peu marquée stylistiquement – adopte cette posture du chanteur de charme, comme par exemple dans son interprétation d'*Un jour tu verras* ou dans la chanson *Je l'attendais* :

⁵⁵⁸ L'Ircam utilise, pour la description de la fermeture glottique, plusieurs coefficients, dont le coefficient Rd (coefficient de relaxation), qui permet de décrire la pente de la courbe du signal glottique : sa valeur évolue entre 0,3 et 2,5 environ. Si celle-ci est proche de la verticale (Rd d'environ 0,4), la voix est aiguë et très timbrée, très sonore. Elle donne l'impression d'être tendue, forcée. Le débit d'air coupé génère une voix « claquée », avec plus de hautes fréquences. Si, à l'inverse, la pente est faible et la forme d'onde pratiquement symétrique (Rd d'environ 2), la voix semble très relâchée, sans énergie, avec beaucoup de souffle. L'évaluation de cette pente est calculée par la combinaison de trois paramètres : le coefficient d'ouverture (OQ), la symétrie, la phase de retour. Référence : DEGOTTEX, Gilles, ROEBEL, Axel, et RODET, Xavier. « Shape parameter estimate for a glottal model without time position », *International Conference on Speech and Computer, SPECOM*, 2009. Cf. aussi l'annexe consacrée à IrcamCorpusTools.

⁵⁵⁹ NOUGARO, Claude, *Cécile, ma fille*.

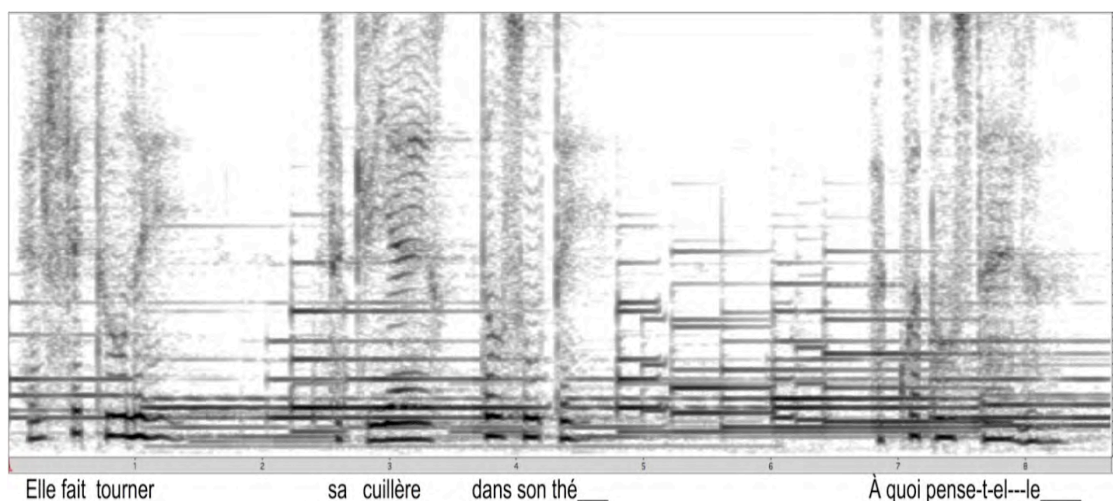


Figure 170 : Extrait de *Je l'attendais* de Michel Delpech⁵⁶⁰.
Voix du chanteur de charme, dans le souffle. [CD 115]

La voix est murmurée avec beaucoup de souffle comme le montre cet extrait, les tenues se terminent aussi dans le souffle. Les caractéristiques interprétatives du chanteur de charme⁵⁶¹ sont réunies : voix dans le souffle et de faible intensité, *tempo* lent et intonation modulée, avec un usage abondant du *portamento*. Mais par rapport au *crooner* traditionnel, qui introduit toujours une nuance modalisatrice de virilité conquérante, même si elle est associée à une fêlure revendiquée comme argument de séduction, Michel Delpech interprète sans implicite, au premier degré, mettant en avant une fragilité sans sous-entendu.

5.1.1.3.3 *Le souffle de l'intime dans la voix dans la « nouvelle chanson française »*

Nombreux artistes de la nouvelle chanson française cherchent à établir une relation d'intimité avec l'auditeur, liée à une mise en avant exacerbée de leur corps, par la présence, dans l'enregistrement, de bruits humides, bruits de bouche et d'articulation, renforcés par une grande proximité de la prise de son. Ils s'associent généralement à un autre élément bruité : le souffle. La voix de l'intime est souvent susurrée, imprégnée de souffle. Prenons comme exemple *Chanson de toile*, d'Émilie Simon, dont voici un extrait sans accompagnement (avant mixage) :

⁵⁶⁰ Album : DELPECH, Michel, *Les plus grands succès en version originale* [compilation], Universal Music, AZ, 2004.

⁵⁶¹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 82.

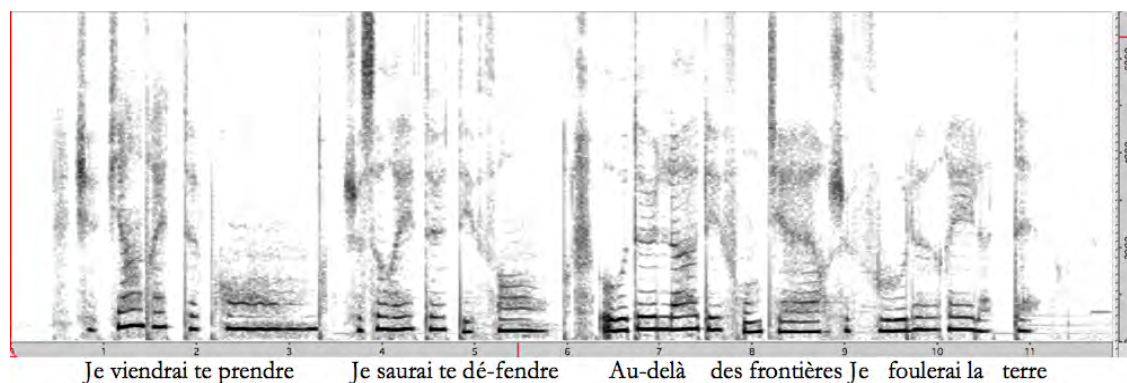


Figure 171 : Extrait de *Chanson de toile*, interprété par Émilie Simon⁵⁶².
Piste de voix. Mise en évidence du souffle. [CD 116]

Nous notons la forte proportion de bruit qui se superpose aux harmoniques de la voix. Seul un petit nombre d'harmoniques est visible. La voix est dans le souffle, murmurée à l'oreille de l'auditeur. Comme le précise Pierre Léon, cette voix soufflée résulte physiologiquement « d'un accollement insuffisant des cordes vocales⁵⁶³ », comme pour la voix charmeuse étudiée précédemment. Le graphique suivant nous présente de manière isolée, les harmoniques d'une part et le bruit de souffle (partiels inharmoniques) d'autre part :

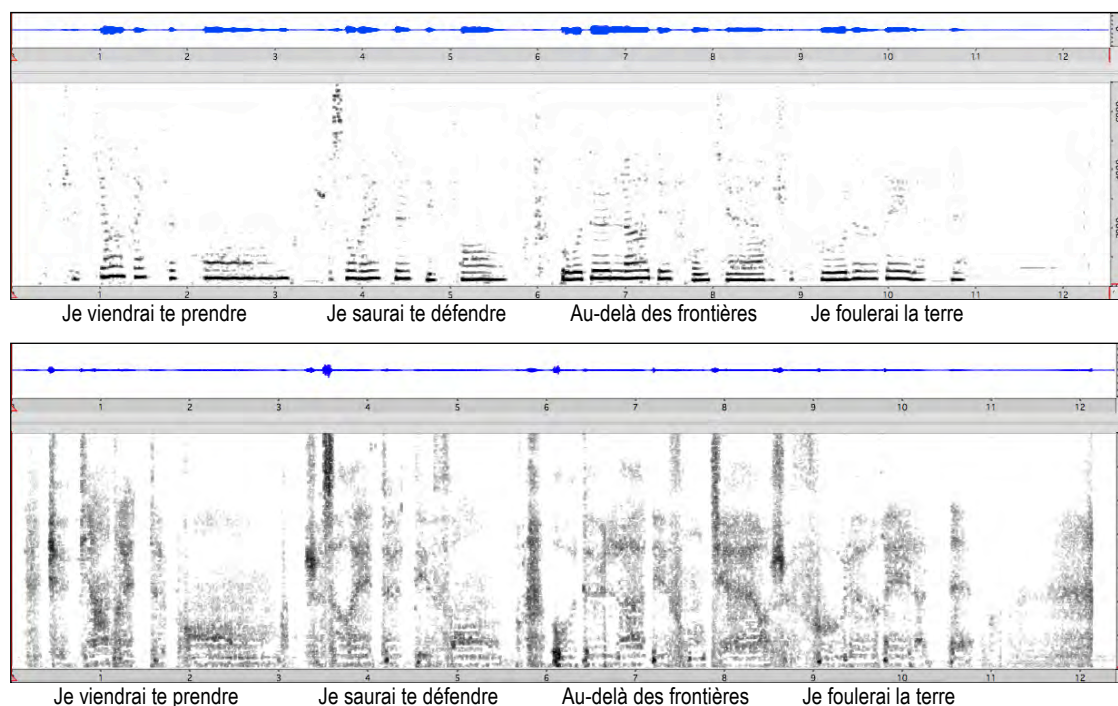


Figure 172 : Émilie Simon, *Chanson de toile* (même extrait). Décomposition du son en composantes harmoniques et bruitées (souffle). Utilisation de Max/MSP et supervp.trans de l'IRCAM. En haut : extraction des composantes sinusoidales. En bas : extraction du bruit. [CD 117 et 118]

L'extraction des composantes sinusoidales atteste bien que l'émission vocale possède peu d'harmoniques, peu de voisement, même sur les sons vocaliques. L'extraction du bruit quant à elle marque la forte proportion des sons bruités par le souffle dans le spectre. Nous retrouvons couramment cet usage de la voix dans le souffle dans d'autres chansons d'Émilie

⁵⁶² Album : SIMON, Émilie, *Émilie Simon*, Universal Music, Barclay, 2003.

⁵⁶³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 74.

Simon, dans *Fleur de saison*⁵⁶⁴, *Désert*⁵⁶⁵ ou *Le Vieil Amant*⁵⁶⁶, ainsi que chez de nombreux chanteurs issus de la nouvelle chanson française.

Benjamin Biolay par exemple utilise un timbre empreint de souffle avec une émission de voix susurrée qui pose parfois des problèmes d'intelligibilité : l'intensification de la présence du souffle se fait d'ailleurs souvent sur le refrain (*Pourquoi tu pleures ?*⁵⁶⁷, *Reste-moi fidèle*⁵⁶⁸), dont la répétition permet un retour sur la compréhension. Cette voix dans le souffle, associée à un phrasé très gainsbourien et une prononciation relâchée, donne à son interprétation une tonalité de parler à mi-voix qui confère à ses chansons une connotation de monologue intérieur, d'introversivité un peu paradoxale au sein de la chanson qui est faite pour être partagée. Mais cette voix dans le souffle force l'attention de l'auditeur et lui donne l'impression de partager le privilège de l'intimité du chanteur. L'alternance de passages exclusivement instrumentaux introduit des silences vocaux qui renforcent cette nuance de confession introspective.

Camille quant à elle utilise la voix dans le souffle de manière ponctuelle ; elle s'inscrit au même titre que les autres types de phonation dans l'exploration de toutes les possibilités de la voix qu'elle mène. Dans la chanson *Le Banquet*⁵⁶⁹ par exemple, le souffle sur les consonnes, qui contraste avec une vocalisation marquée, donne une tonalité douce qui s'inscrit comme un véritable oxymore du sémantisme de la chanson : la vengeance. Mais la voix dans le souffle, utilisée parfois ponctuellement, dans *Lumière*⁵⁷⁰, peut l'être aussi de manière extrême, dans le jeu vocal et contrasté de *Money Note*⁵⁷¹.

5.1.1.3.4 Utilisations ponctuelles du souffle dans la voix au service de l'interprétation

Les exemples étudiés précédemment ont présenté des utilisations répétées du souffle comme élément stylistique caractéristique d'un chanteur et d'un style interprétatif. Cependant, l'usage du souffle peut aussi se faire ponctuellement, pour les besoins d'une interprétation. Il s'agit alors d'une qualité que l'on peut relier à la rhétorique vocale. Nous trouvons abondamment des usages ponctuels de voix chuchotée ou de voix dans le souffle chez les chanteurs issus de l'esthétique Rive gauche, qui multiplient, au cours de leur interprétation, les effets paralinguistiques et de rhétorique vocale au service de l'élucidation du texte, combinant une grande diversité de phrasé, comme par exemple Juliette Gréco dans son interprétation de *Jolie Môme*.

⁵⁶⁴ Album : SIMON, Émilie, *Végétal*, Universal Music, Barclay, 2006.

⁵⁶⁵ Album : SIMON, Émilie, *Émilie Simon*, Universal Music, Barclay, 2003.

⁵⁶⁶ Album : SIMON, Émilie, *Végétal*, Universal Music, Barclay, 2006.

⁵⁶⁷ Album : BIOLAY, Benjamin, *Pourquoi tu pleures ?*, Naïve, 2011.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ Album : CAMILLE, *Ilo veyou*, Emi/Virgin, 2011.

⁵⁷⁰ Album : CAMILLE, *Le Fil*, Emi/Source France, 2005.

⁵⁷¹ Album : CAMILLE, *Music Hole*, Emi/Virgin Local, 2008.

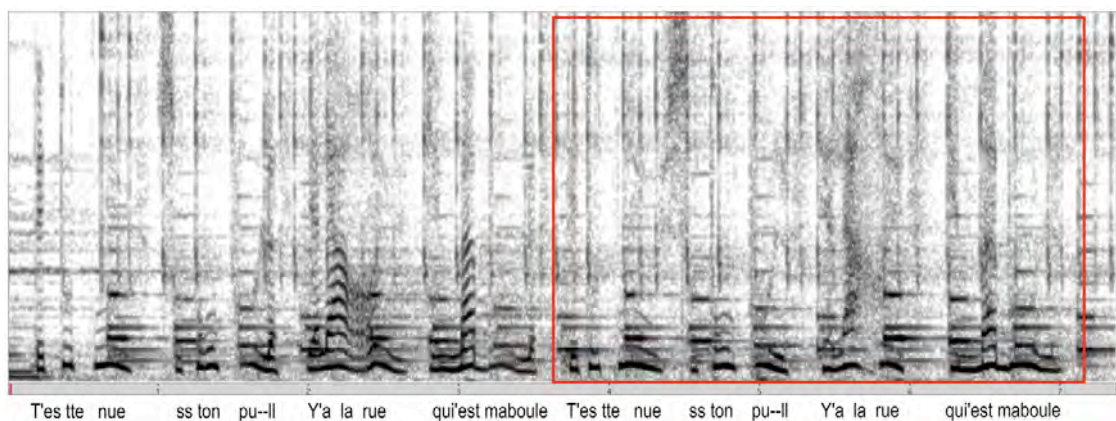


Figure 173 : Extrait de *Jolie môme*, interprété par Juliette Gréco dans la version en studio⁵⁷².
 Mise en évidence de la voix murmurée. [CD 119]

Ce premier exemple est une bonne illustration de l'usage de la voix dans le souffle dans l'esthétique Rive gauche. L'interprétation de Juliette Gréco se termine par la réitération des vers « T'es toute nue sous pull / Y'a la rue qu'est maboule » : la première diction est plus sonore, la seconde est murmurée, peu voisée, proche du chuchotement. La diminution des harmoniques et l'augmentation du bruit dans la réitération est notamment flagrante sur « Y'a la rue », cette fois plus chuchotée, développant par l'interprétation vocale le sémantisme du texte, qui évoque une perte de pied du réel par l'envahissement du désir. Au cours de la chanson, d'autres passages sont émis en voix dans le souffle : « qu'on éteint comme une lampe au matin » (sur « matin »). L'usage de la voix murmurée a pour effet de donner un caractère érotique à l'énonciation, un érotisme à prendre au second degré dans cette chanson, qui joue, comme souvent dans le répertoire de Juliette Gréco, sur l'implicite et le sous-entendu.

D'autres courants de la chanson française utilisent de manière assez voisine et ponctuelle le souffle dans la voix. Par exemple Gilbert Bécaud dans la chanson *Mes mains* :

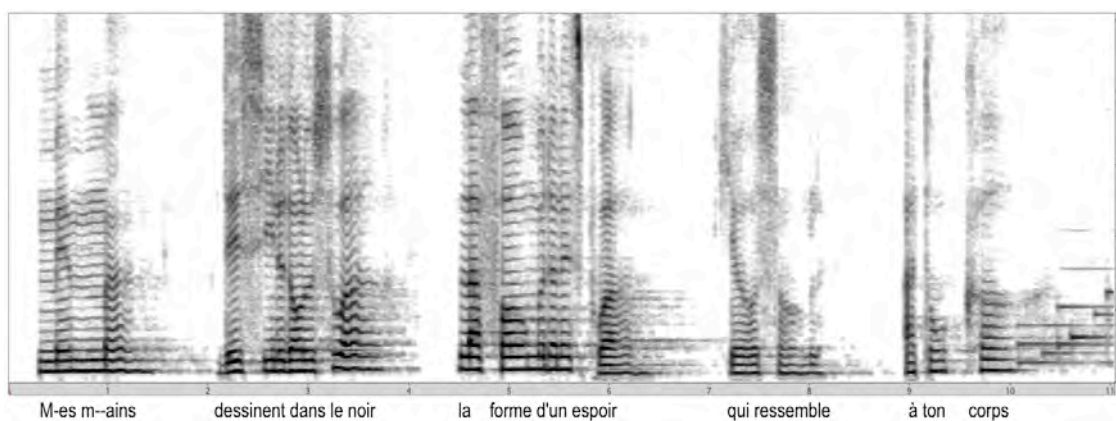


Figure 174 : extrait de *Mes mains*, interprété par Gilbert Bécaud⁵⁷³. [CD 120]

Dans l'exemple précédent, présentant le premier quatrain de *Mes mains*, *a cappella* à l'exception de l'arpège final au piano, mais avec une réverbération, nous observons une progression vers une voix murmurée, dans le souffle, sur « qui ressemble à ton corps », et en

⁵⁷² Album : GRÉCO, Juliette, *Je suis comme je suis* [compilation], Universal Music, 2009 (enr. 1960).

⁵⁷³ Album : BÉCAUD, Gilbert, *Je l'appartiens* [compilation], Believe, 2010.

particulier sur le dernier mot, très vapoureux. La voix douce et dans le souffle prend ici encore, de toute évidence, un caractère érotique et intime au service du sémantisme textuel.

Nous pourrions multiplier les exemples de tels usages ponctuels de la voix murmurée ou dans le souffle, récurrents dans notre corpus et qui s'inscrivent comme nous l'étudierons ultérieurement dans le jeu du parlé-chanté, à la frontière entre les deux types d'énonciation, procédé fondamental de l'expressivité interprétative.

5.1.2 *Qualités spécifiques de registre et sexualisation de la voix*

Le choix du registre utilisé tient un rôle de première importance dans la détermination du timbre de la voix et donc dans les caractéristiques interprétatives. D'autre part, et c'est une spécificité générique, la partition peut être transposée pour s'adapter à l'interprète : il s'agit donc d'un choix interprétatif et, comme tout choix, il est signifiant. L'un de ses usages et l'une de ses visées sémiologiques essentielles concernent le jeu sur la sexualisation, face auquel nous distinguons des positionnements très différents selon l'artiste, allant de l'affirmation exacerbée d'une identité sexuelle masculine ou féminine, à l'ambiguïté et à l'androgynie, en passant par l'imprégnation ponctuelle de caractères du sexe opposé. Ces aspects concernent aussi bien la personnalité stylistique globale d'un chanteur que des effets plus contingents, liés à une chanson particulière : expression de la fragilité chez l'homme par le basculement en voix de fausset ou affirmation d'une personnalité marquée et indépendante chez la femme par des incartades répétées dans l'extrême grave et le *Fry*. Nous aborderons ainsi les registres, chaque fois que cela s'y prêtera, à la lumière de cette approche. Cependant, cette orientation n'est pas exclusive et l'emploi d'un registre particulier peut également s'ancrer dans une tout autre optique, parfois purement musicale ou liée à un modèle générique auquel on souhaite se conformer : notons ainsi l'usage du *Fry* chez le *crooner* ou du *belting* dans la chanson réaliste.

5.1.2.1 La voix de fausset, le registre aigu et les sauts de tessiture

Certains chanteurs hommes se singularisent par l'usage généralisé de l'extrême aigu de leur tessiture et l'emploi de la voix de fausset⁵⁷⁴, qui selon Pierre Léon⁵⁷⁵, résulte de « la tension des muscles aryténoïdes » et « d'une vibration très peu complexe », donc peu propice aux modulations de timbre. Trois artistes de notre corpus ont particulièrement retenu notre attention : Michel Polnareff, Daniel Balavoine et Matthieu Chedid, qui, différents par leur style, se rejoignent par leur prédilection pour l'aigu et leur timbre androgyne.

À partir des années 60-70, la chanson pop masculine use abondamment du registre aigu. Dans *Love me, please, love me*, Michel Polnareff utilise une voix constamment aiguë, tout en restant dans un mécanisme de poitrine et un registre résonantiel « mixte », une voix lâchée avec beaucoup de souffle qui évoque déjà par ses caractéristiques acoustiques la voix de tête,

⁵⁷⁴ Cf. 3.4.1.2.1 Les registres, p. 178.

⁵⁷⁵ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. PARIS : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 74.

avec des incursions ponctuelles en voix de tête. Nous utilisons pour l'analyse spectrale la piste de gauche de l'enregistrement stéréophonique, qui est très peu instrumentalisée au début, mais comporte une forte réverbération :

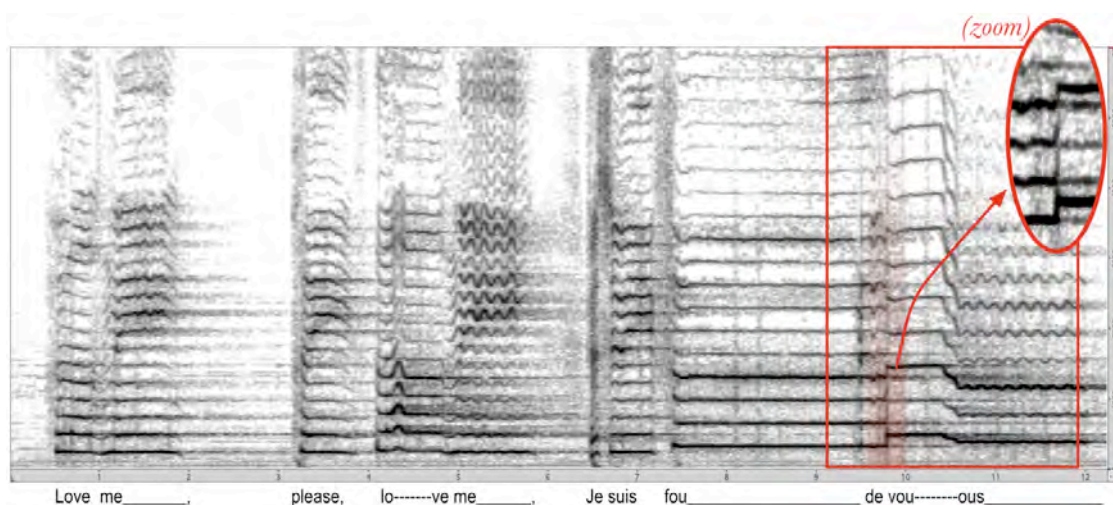


Figure 175 : Extrait du début de l'interprétation de *Love me, please, love me*, par Michel Polnareff⁵⁷⁶. Mise en évidence d'un décrochement lié à un passage en voix de tête. [CD 121]

Sur « vous », une rupture très marquée dans le timbre au début du mélisme semble provoquée par un basculement brutal en voix de fausset, un décrochement, ou *cry break* dans le vocabulaire anglo-saxon. La saturation du son sur « vous » ne permet pas une description précise du timbre de la note en voix de fausset. Michel Polnareff effectue ensuite un retour progressif en voix de poitrine sur la seconde partie du mélisme, sans cette fois marquer de rupture sensible dans le timbre. Le grossissement sur le sonagramme permet d'observer le basculement en voix de tête, qui est très net, avec un saut brutal vers l'aigu et une perturbation transitoire du timbre sur une zone très localisée.

Cet effet de rupture, de décrochement lors du changement de mécanisme laryngé, est exploité à plusieurs reprises par Michel Polnareff dans cette chanson, en particulier sur les attaques des notes :

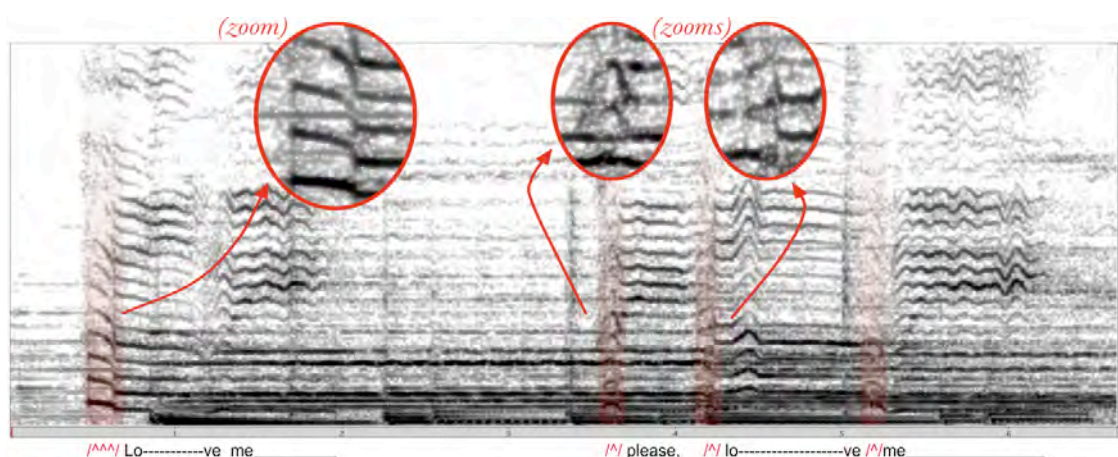


Figure 176 : Extrait du début de l'interprétation de *Love me, please, love me*, par Michel Polnareff. Mise en évidence des attaques en voix de fausset. [CD 121]

⁵⁷⁶ Album : POLNAREFF, Michel, *Love me, please, love me*, Universal Music, Polydor, 1966.

Sur les débuts de mots, mis en évidence en rouge, une attaque en voix de fausset très perceptible à l'oreille est visible sur le sonagramme ; dans les trois premiers cas, le mot est précédé d'un « hum » – l'effet est alors placé sur un son autonome anté-syllabique ajouté –, tandis que, dans le dernier cas, la voix de tête affecte le *e* final de « love », juste avant l'attaque de « me ». Michel Polnareff passe ensuite en voix de poitrine, avec une rupture nette de la hauteur de note, rupture qui est cependant moins brutale dans ce sens que dans celui analysé précédemment. Les grossissements mettent nettement en évidence ce décrochement et ces incartades dans l'aigu.

L'effet de *cry break* sur les attaques renforce le caractère suppliant de la chanson en créant un sentiment de fragilité et de vulnérabilité. Il peut aussi représenter la « folie » évoquée par le chanteur (« je suis fou de vous »), le décrochement de registre étant l'illustration par excellence d'une perte de contrôle, d'une instabilité, dont il conserve le symbolisme même si l'effet est intentionnellement suscité – déterminisme très partiel de toute manière, l'évolution versatile des harmoniques pendant la phase de transition restant aléatoire.

L'androgynie dans la voix de Michel Polnareff n'est pas la conséquence du seul usage d'un registre aigu, mais résulte d'une corrélation d'effets et de caractéristiques vocales qui convergent vers ce même but. L'aigu se trouve associé à une voix douce et caressante, une articulation soignée, un peu maniérée (notamment sur les couplets : « si j'en crois votre silence, vos yeux pleins d'ennui »), une antériorisation, un étalement des syllabes avec semi-consonnes diphtonguées (notamment sur « suis », « pourquoi »), une sorte de délicatesse dans l'intonation (précision des *portamenti* et présence de très nombreux mélismes et effets d'ornementation mélodique), qui concourent au brouillage des indices de différenciation sexuelle et confèrent une certaine féminité au chant, une forme d'androgynie interprétative.

Tous ces aspects se retrouvent dans la chanson *Holidays* – étudiée précédemment pour l'emploi du souffle – où la voix reste constamment dans un registre aigu, avec un usage quasiment exclusif de la voix de fausset, à l'exception des dernières syllabes de « holidays » en fin de strophes impaires, qui descendent dans le grave. La voix de tête génère une sensation de légèreté et de fragilité, les aigus semblent doux et faciles, tandis qu'à l'inverse des usages courants, ce sont les graves qui paraissent difficiles à atteindre : la syllabe finale de « holidays » à la fin du premier vers de la chanson est ainsi très peu voisée, dans le souffle, tandis que les notes aiguës sont beaucoup plus sonores et posées (comme nous pouvons le voir dans le sonagramme antérieur étudiant cette chanson). La voix est en suspension au-dessus des conventions vocales et la descente est douloureuse (« que la terre est basse »). La voix se constitue-t-elle ainsi comme illustration métaphorique du texte ou est-ce l'inverse ? La voix de fausset chez l'homme est souvent, comme dans cet exemple, fortement imprégnée de souffle. Ces sauts de registres sont relativement fréquents chez Michel Polnareff, comme dans la chanson *Âme câline* :

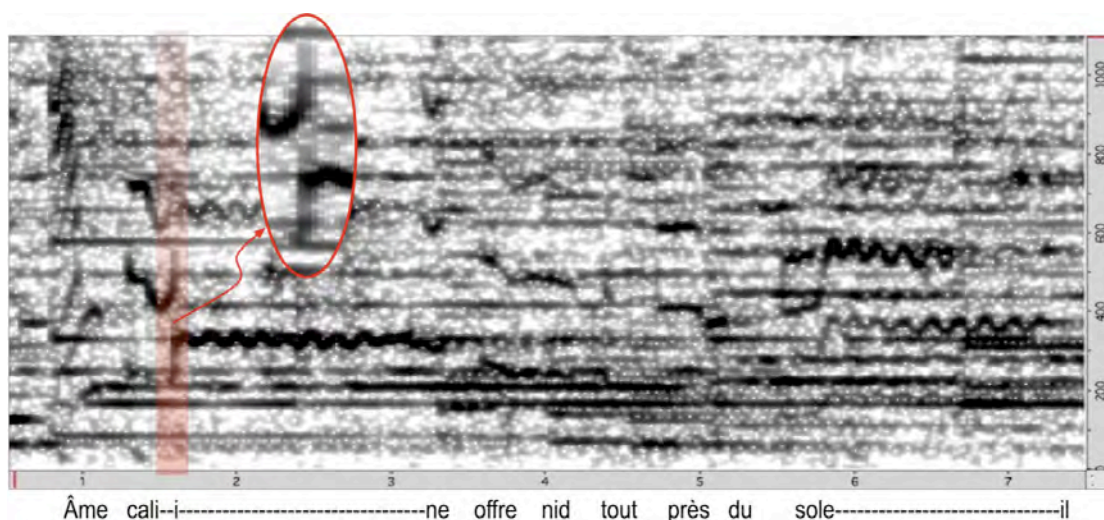
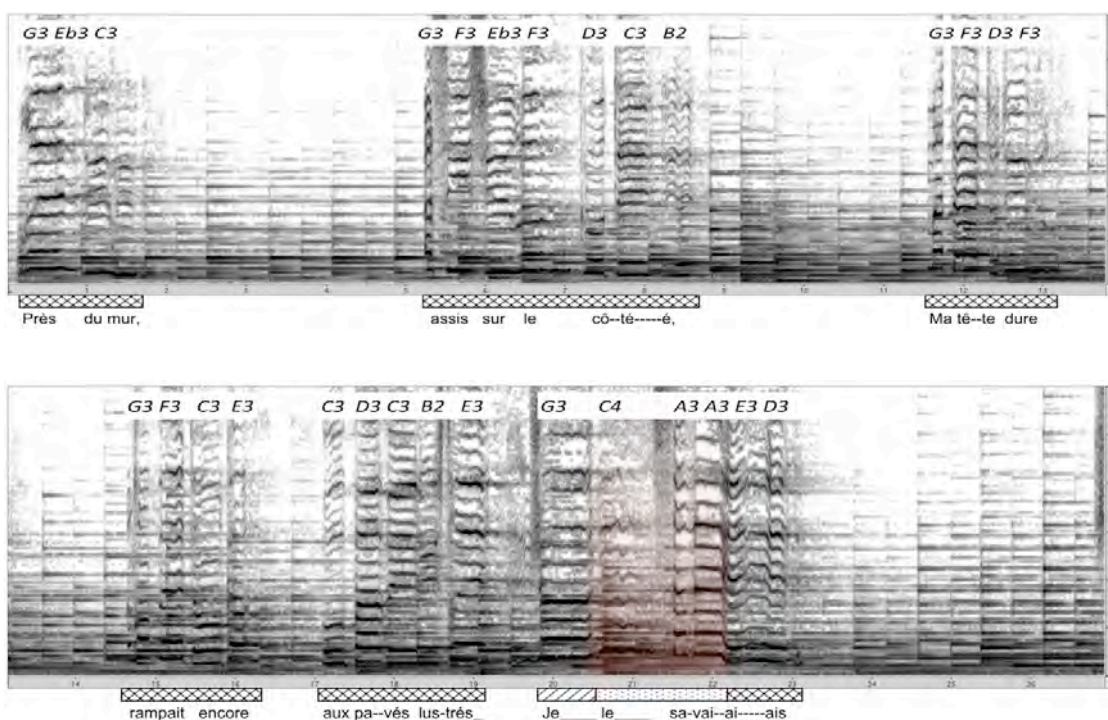


Figure 177 : Extrait d'*Âme câline*, interprété par Michel Polnareff.
Mise en évidence d'un saut de registre yodelé. [CD 122]

Chaque retour d'« âme câline », en début de couplet, s'accompagne d'un effet de *jodel* sur le /i/, sur un saut d'intervalle de sixte mineure, du *sol* # 2 au *mi* 3. La zone de rupture dans le timbre entre les deux registres est bien marquée sur le sonagramme.

L'emploi d'une tessiture à l'extrême aigu et du registre de fausset chez Daniel Balavoine rappelle les usages observés chez Michel Polnareff par la parenté générique des deux répertoires – chanson *Pop* d'influence anglo-saxonne –, mais s'en distingue également, par le style interprétatif beaucoup plus versatile et exalté, lié à l'influence du *Rock*, que l'on trouve chez Daniel Balavoine, quand Michel Polnareff conserve une relative stabilité dans le timbre au cours de la chanson. Dans l'extrait suivant de *Lady Marlène*, sur une tessiture aiguë (*si* 2 au *do* 4), Daniel Balavoine utilise une voix mixte (réalisée en mécanisme lourd) et une voix de fausset sur les notes les plus aiguës :



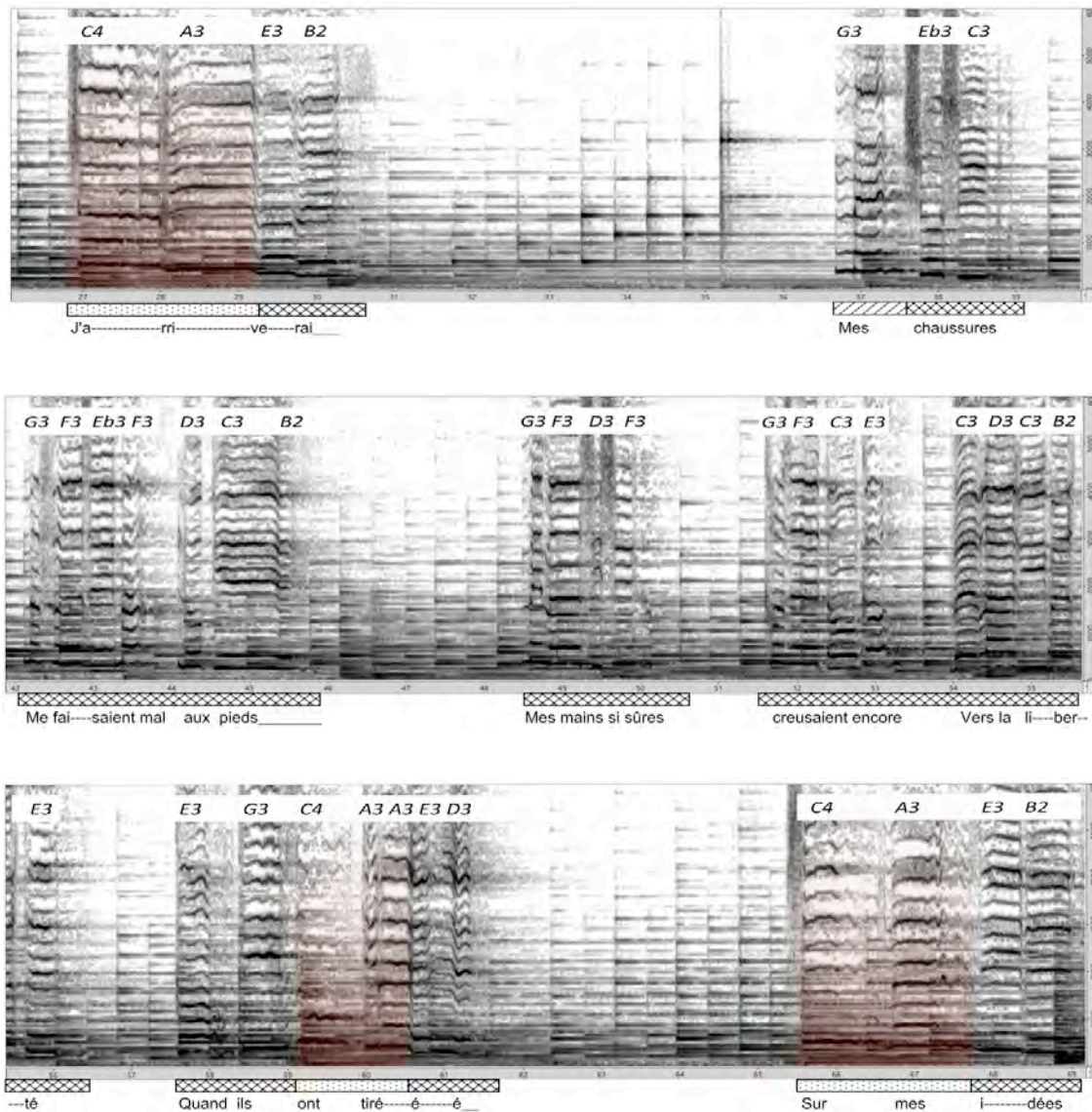


Figure 178 : Extrait du début de *Lady Marlène*, interprété par Daniel Balavoine. Mise en évidence de l'utilisation des différents registres. Quadrillage : voix de poitrine ; pointillés : registre de fausset ; rayures : voix de poitrine, mais à la limite du basculement en voix de tête. [CD 123]

Les parties indiquées en quadrillage sur le sonagramme précédent semblent être effectuées en voix de poitrine, ce qui signifie que Daniel Balavoine repousse la limite aiguë de sa voix de poitrine jusqu'au *sol* 3 (la zone de basculement en voix de tête se situant communément autour du *mi* 3). Le *sol* 3 est cependant atteint avec difficulté : sur « mes », par exemple, à la limite du passage en registre de tête, la voix est tendue, avec des tremblements irréguliers sur la fréquence fondamentale. Cette voix aiguë en mécanisme de poitrine donne à l'interprétation une intensité expressive particulière créée par la tension, une voix sonore, criarde, cassante, très antériorisée et au timbre légèrement nasal, évoquant le *belting*, une voix qui semble comme sur la corde raide et toujours à la limite de la rupture : les nombreuses éraflures et le *vibrato* particulier (très ample et doublé d'un fort *tremolo*) associé à cette technique donnent de l'interprète une image de vulnérabilité et de sincérité. Les *do* 4 sont clairement effectués en registre de fausset : la voix est plus douce et moins timbrée. Le retour en voix de poitrine se fait progressivement et sans rupture. La distinction de timbres la plus flagrante à l'écoute se trouve sur la succession du *sol* 3 et du *do* 4, dans « je le savais » et « ils ont tiré ».

Cette recherche de l'aigu de la tessiture s'inscrit dans une priorité de la mélodicité qui n'est pas sans présenter une forme d'oxymore par rapport au genre du *Rock*, mais qui reflète bien la genèse des chansons de Daniel Balavoine. Lors d'un entretien avec Didier Varrod, à la question « Comment écrivez-vous vos textes ? », il répond : « Seulement après avoir écrit toutes les musiques et toutes les rythmiques [...], lorsque toutes les musiques sont déjà enregistrées⁵⁷⁷ » (ce qui explique peut-être la multiplicité des mélismes).

William Sheller chante aussi généralement dans une tessiture aiguë, aux limites de la voix de poitrine et avec des incursions en voix de fausset, conférant à son interprétation une tonalité un peu androgyne. Les thématiques personnelles, voire intimes, acquièrent ainsi une forme d'universalité asexuée, ou plutôt bisexuée, et se déploient portées par une recherche de mélodicité, sans emphase du *pathos*, mais non dépourvue d'émotion.

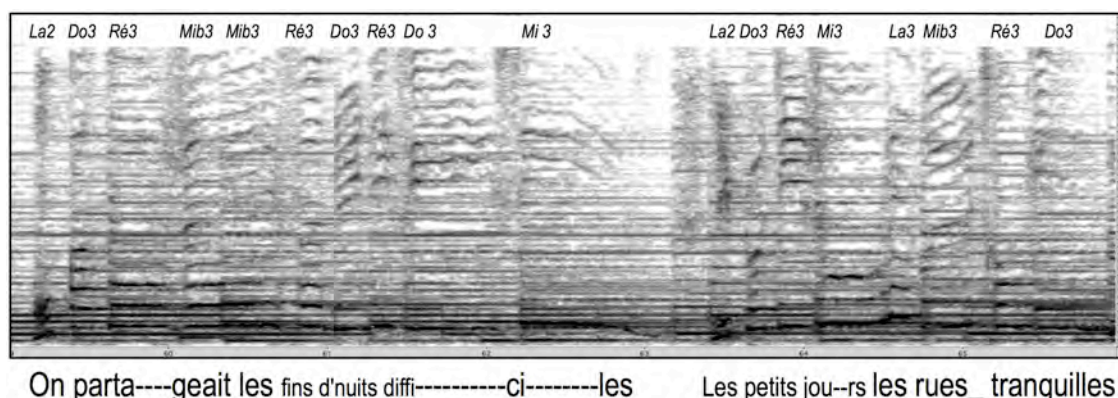


Figure 179 : Extrait du sonagramme de l'interprétation de *J'me gênerai pas pour dire que j't'aime encore*, par William Sheller⁵⁷⁸. [CD 124]

Par exemple, dans cet extrait de l'interprétation de *J'me gênerai pas pour dire que j't'aime encore* par William Sheller, la voix atteint les limites aiguës du registre de poitrine, et les *mi b 3* et *mi 3* sont émis dans un registre résonantiel mixte, une voix moins puissante qui évoque la voix de tête, tandis que la syllabe « les » sur *la 3*, au milieu du deuxième vers de l'extrait, est nettement émise en voix de fausset.

Enfin, plus récemment, Matthieu Chedid utilise l'aigu, cultivant lui aussi un caractère vocal androgyne, dans un registre *Rock*, dont l'accompagnement très fourni laisse malheureusement la voix difficilement distinguable sur les analyses sonographiques. Pourtant, malgré l'aspect très aigu et féminisé de son chant, M ne semble utiliser que rarement la voix de fausset, restant le plus souvent dans un registre de poitrine, mais avec une voix douce, relâchée, et empreinte d'un fort souffle, qui n'est pas sans évoquer les caractéristiques acoustiques de la voix de tête : nous parlerons plutôt d'un registre résonantiel mixte, réalisé en mécanisme lourd. Les fins de notes sont presque systématiquement dans le souffle, avec un fort débit d'air, et de nombreuses attaques de notes s'effectuent aussi dans le souffle ; c'est le cas dès son premier grand succès, *Je dis aime*, en 1999 :

⁵⁷⁷ BALAVOINE, Daniel, dans : *Chorus*, n°54, p. 102. Propos recueillis par Didier Varrod.

⁵⁷⁸ Album : SHELLER, William, *Piano en ville*, Universal Music, Mercury, 2010.

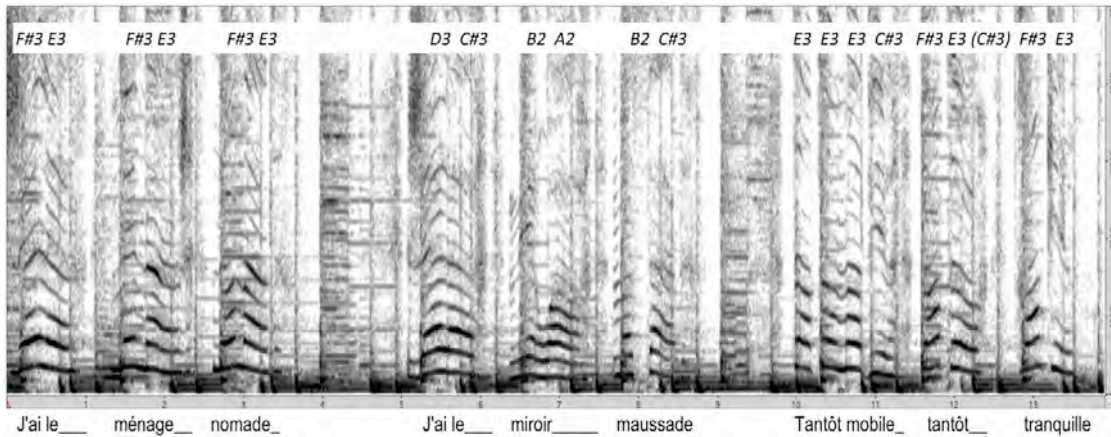


Figure 180 : Extrait de *Je dis aime*⁵⁷⁹, interprété par Matthieu Chedid. [CD 125]

Dans l'extrait ci-dessus, nous observons, malgré la tessiture aiguë (de *si* 2 à *fa* # 3), une voix de poitrine, à l'intonation très modulée – avec d'amples *glissandi*, lui conférant un caractère lent et traînant – avec une forte présence de souffle, et à l'aspect très lâché et peu énergique (tout le dynamisme repose sur le jeu rythmique). Sur les notes les plus aiguës de la chanson – les dernières réitérations mélismatiques de « aime » en fin de refrains –, la distinction entre voix de poitrine et voix de tête est plus ambiguë :

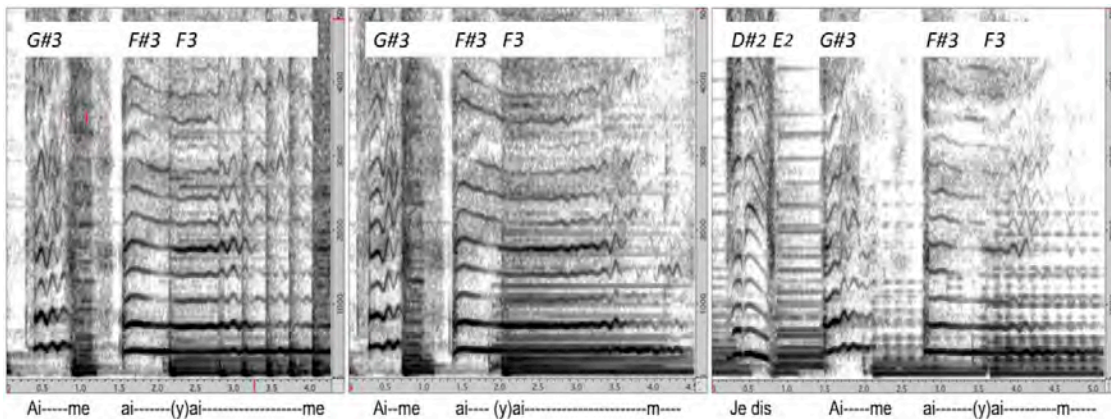


Figure 181 : Extrait de *Je dis aime*, interprété par Matthieu Chedid. [CD 126]

Sur cette figure qui rassemble les trois réitérations de « aime » en fin de refrain, la voix est très aiguë (jusqu'à *sol* # 3), fortement dans le souffle, cependant, nous ne notons pas de rupture importante dans le timbre et il nous semble qu'elle est encore réalisée dans un registre de poitrine. Remarquons également le bruit d'articulation nettement mis en évidence sur l'attaque des premiers « aime », qui correspond à l'ouverture de la glotte sous la pression de l'air (un coup de glotte très doux) et qui donne un caractère intime et une sensualité féminine au chant.

Chez les interprètes masculins, le caractère androgyne d'une voix n'est donc pas forcément obtenu par le registre de fausset, qui reste d'un usage assez limité, même chez les chanteurs qui affectionnent l'extrême aigu, mais résulte plus d'une combinaison d'effets et de caractéristiques vocales parmi lesquels l'aspect aigu de la tessiture est primordial.

⁵⁷⁹ Album : M, *Je dis aime*, EMI/Delabel, 1999.

Dans la vocalité féminine, la voix aiguë relève généralement plus de la norme ; pourtant, ce n'est pas le cas dans notre corpus, ni dans le genre de la chanson « à texte » en général, où elle représente une forme de spécificité interprétative. La proportion des chanteuses utilisant une tessiture aiguë n'est paradoxalement pas dominante, nombre d'interprètes féminines usant plutôt d'une tessiture médiane, favorisant les effets interprétatifs empruntés à la parole, voire privilégiant les incursions dans le grave.

Nous avons distingué, dans l'étude des prédéterminations induites par la partition, la tessiture particulièrement développée dans les aigus de Diane Dufresne, caractéristique que l'on retrouve dans toutes ses interprétations. Elle constitue une originalité dans notre corpus, l'affirmation d'une personnalité féminine forte s'associant le plus souvent, au contraire, à des tonalités plus graves.

Son interprétation se caractérise par l'usage de l'extrême aigu de la voix de poitrine et celui de la voix de tête. La chanson *Seule dans mon linceul*, comme nombre d'autres, joue sur ces extrêmes :

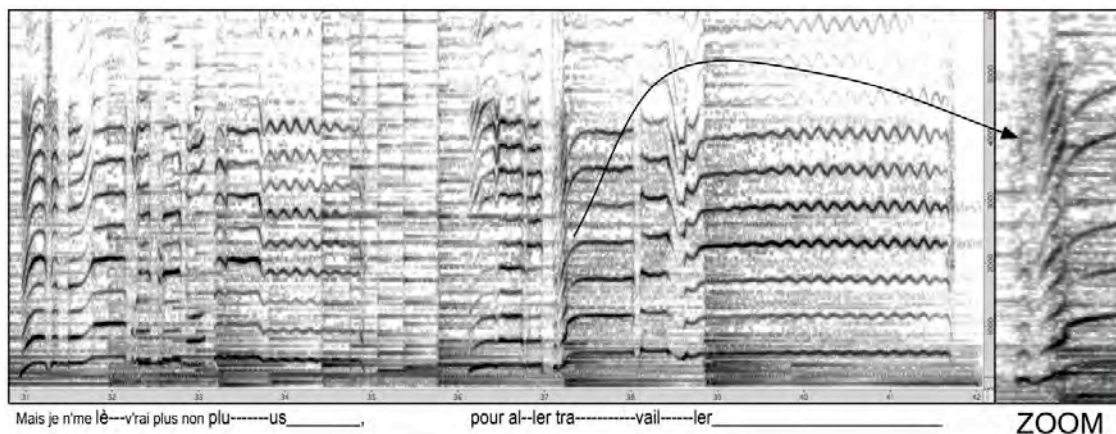


Figure 182 : Extrait de l'interprétation de *Seule dans mon linceul*⁵⁸⁰ par Diane Dufresne. Mise en évidence de l'aigu. [CD 127]

L'extrait précédent est probablement réalisé en registre léger, car la voix ne présente pas les caractéristiques acoustiques du *belting* : en effet, elle n'est pas nasale et la fréquence fondamentale apparaît nettement, alors que le deuxième harmonique est plutôt atténué, sur les notes les plus aiguës. Cependant, une rupture de timbre est nettement audible sur l'attaque de « travailler » et le sonagramme montre à cet instant une rupture très visible de la courbe de fréquence fondamentale, suivie d'un timbre moins riche en harmoniques. L'hypothèse d'une voix « mix », peut-être réalisée dans un registre laryngé de poitrine, dans la première partie de l'extrait, n'est pas exclue.

Les mélismes à l'aigu, les *vibratos* et les tenues, imprègnent l'interprétation de l'ensemble de la chanson d'une grande musicalité, avec un effet de *crescendo* vocal, doublé par l'accompagnement et culminant avec la note finale de *sol* 4, tenue pendant plus de six secondes. Diane Dufresne est un véritable hapax dans notre corpus, réalisant l'association inédite d'une tonicité maximale sur des aigus extrêmes.

D'autres chanteuses usent de l'aigu d'une manière plus ponctuelle, et pourtant laissent dans le souvenir perceptif une coloration aiguë caractéristique. C'est par exemple le cas de Barbara ou de Véronique Sanson, qui, par des sauts de tessiture dans l'aigu, imprègnent la

⁵⁸⁰ DUFRESNE, Diane, *Diane Dufresne* [compilation], Believe/GSI Musique, 2007.

mémoire de l'auditeur d'une tonalité généralement haute, bien qu'elle ne soit pas uniforme sur leur répertoire.

Barbara, en particulier, utilise certes l'aigu dans certaines de ses chansons, mais c'est loin d'être une constante, et comme nous l'avons vu, l'un de ses plus grands succès, *L'Aigle noir* (ré 2 – mi 3), s'inscrit dans un ambitus plutôt grave, de même que la majorité de son répertoire. Toutefois, la cohabitation du grave et de l'aigu peut exister dans certaines chansons, comme par exemple *La Mort* :

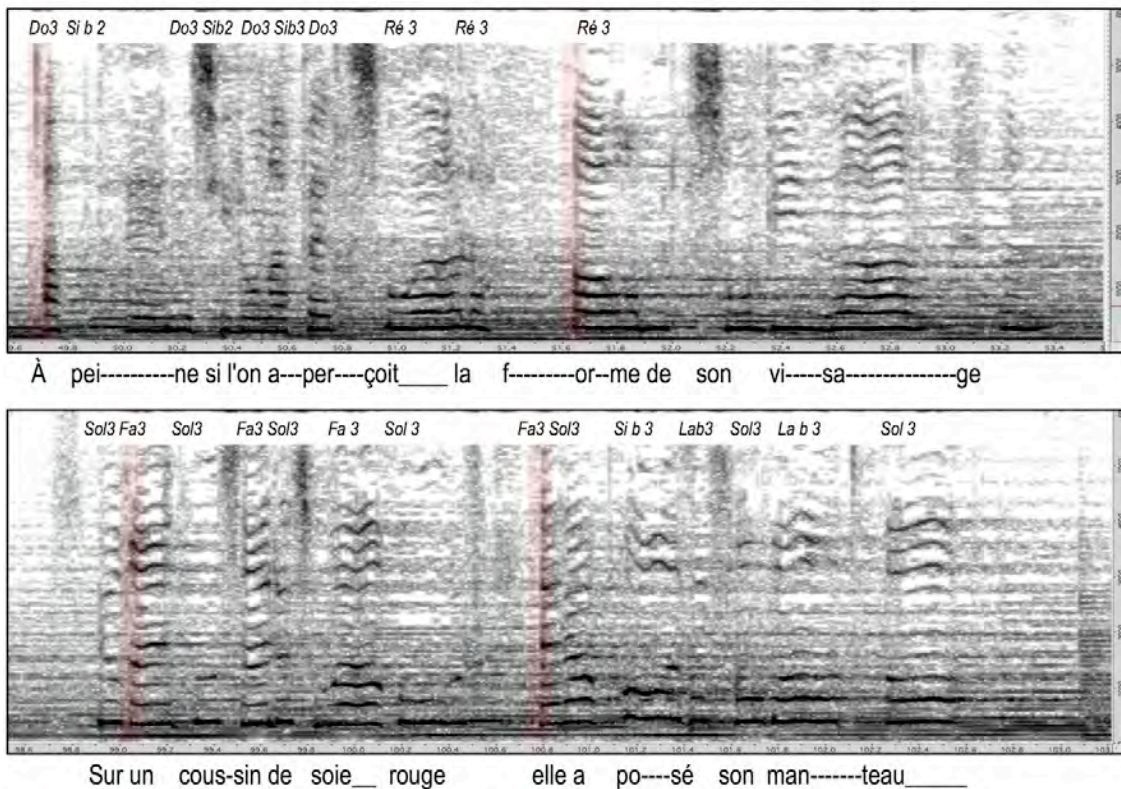


Figure 183 : Sonagrammes de deux extraits de l'interprétation en studio de *La Mort*⁵⁸¹ par Barbara. [CD 128]

Le renforcement de la perception de l'aigu est dû à un procédé interprétatif spécifique. Certaines notes hautes sont précédées d'une courte phase non voisée, comme si leur émission était problématique et que le son restait bloqué, puis sont brusquement émises avec un léger sursaut, à la fois dans l'aigu et dans l'intensité, évoquant le coup de glotte. Ce procédé renforce l'émotion par l'impression de fragilité, à la limite de la rupture, alternant une expulsion de souffle, une voix aiguë tendue, et un retard avec euphémisation de la consonne lorsqu'elle existe dans la syllabe. Dans les extraits précédents, chantés en voix de tête sur des notes aiguës (jusqu'au *sol 3*), cette attaque dure à l'aigu est présente sur le début du son vocalique de « à », « forme », « un » et « elle » : le sonagramme laisse voir un petit sursaut aigu de la fréquence fondamentale, avec des partiels inharmoniques. Dans cette chanson, certains passages, au contraire dans le grave, avec une voix moins puissante, mais riche en harmoniques, accentuent la sensation de contraste par une rupture de timbre entre registre de tête et de poitrine.

La tessiture aiguë caractérise de manière beaucoup plus constante l'interprétation de Véronique Sanson. Mais cette constance n'engendre pas la monotonie, car elle est animée par

⁵⁸¹ BARBARA, *L'Intégrale des albums studio* [compilation], disque 10 : *Seule*, Universal Mercury, 2010.

des contrastes de dynamique (en renforcement du *vibrato* très spécifique que nous analyserons ultérieurement) et d'articulation tantôt très marquée, tantôt totalement atténuée par l'euphémisation des consonnes, qui fait passer au second plan l'intelligibilité textuelle, pour jouer sur les sons vocaliques, qui deviennent matériau sonore.

Les notes les plus hautes s'inscrivent parfois sur des mélismes, mais encore avec une diversification importante de la longueur des tenues et des attaques impulsives qui tonifient le rythme. Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête et inversement est très versatile, parfois rendu évident par une rupture, parfois difficilement perceptible ; ceci d'autant plus que la technique du *belting*, qui permet de monter dans l'aigu avec une voix plus puissante, plus proche du cri, plus antériorisée, alterne avec la voix de tête et rend les contours des utilisations des différents registres ambigus. L'interprétation de la chanson *Le Maudit* est un exemple de cette interférence de registres résonantiels qui enrichit l'interprétation :

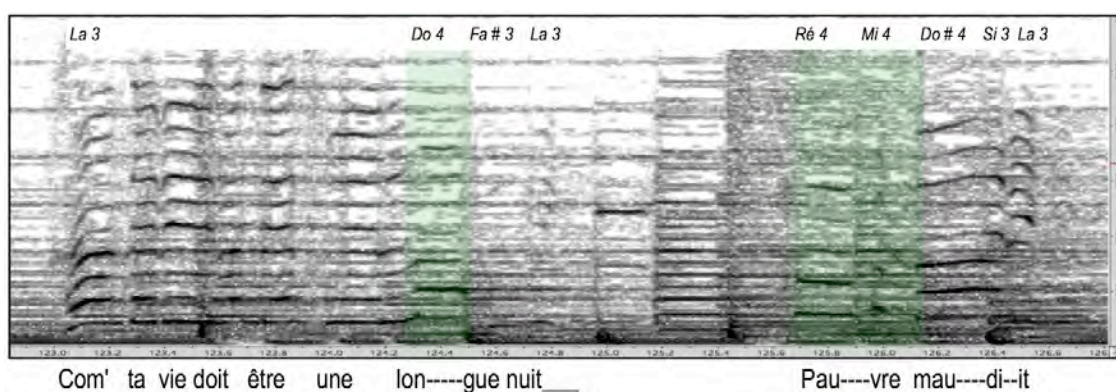


Figure 184 : Extrait de l'interprétation du *Maudit*⁵⁸², par Véronique Sanson. Mise en évidence de l'association du *belting* et de la voix de tête à l'aigu de la tessiture. [CD 129]

Dans cet exemple, sur des notes aiguës (*fa* # 3 – *mi* 4), Véronique Sanson utilise d'abord une voix puissante, évoquant le *belting*, jusqu'au *do* 4 de « longue », émis avec une voix de tête moins puissante, au timbre plus léger. Les deux syllabes suivantes (« -gue nuit ») sont peu audibles ; elles sont d'ailleurs presque invisibles sur le sonagramme. Les deux syllabes de « pauvre », sur les notes les plus aiguës de l'extrait (*ré* 4, *mi* 4), sont nettement chantées en voix de tête, tandis que « maudit » marque un retour au *belting*, avec une voix puissante antériorisée, un peu nasale.

⁵⁸² SANSON, Véronique, *Le Maudit*, Warner/Wm France, 1974.

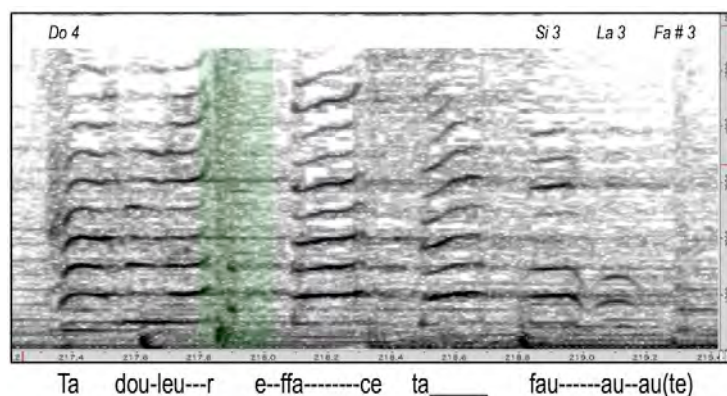


Figure 185 : Extrait de l'interprétation du *Maudit*, par Véronique Sanson.
Mise en évidence de l'association du *belting* et de la voix de tête à l'aigu de la tessiture. [CD 130]

Ce second extrait montre une rupture avec un passage en voix de tête à l'issue du son vocalique final [œ] de « douleur », visible, sur le sonagramme, par une brusque montée à l'aigu, suivie d'une rupture de la fréquence fondamentale. Le [R] en *coda* de la syllabe est inexistant et la première syllabe du mot « efface » est presque inaudible, ainsi que la majorité des sons consonantiques ([d], [s] et [t] final de « faute »), ce qui rend très difficile l'intelligibilité. Les voyelles [a], [u], [œ], [a] et [o], chantées d'une voix puissante, contrastent donc avec d'autres sons euphémisés ou totalement élidés.

Ces changements de registres, certes suscités par la hauteur de note, écrite sur la partition, induisent toutefois des spécificités agogiques et entretiennent des rapports étroits avec l'interprétation, puisque nous avons vu que les compositions étaient subordonnées à la personnalité de son futur interprète. Même pour les reprises, les chanteurs peuvent imposer leur typicité en ce qui concerne la tessiture par la transposition. D'autre part, le lien entre timbre et registre est étroit.

5.1.2.2 Le *Belting* et l'aigu de la voix de poitrine

L'emploi de l'aigu de la voix de poitrine et, plus ponctuellement, le *Belting*⁵⁸³ qui, sur le plan acoustique, génère typiquement une voix puissante, évoquant le cri ou la déclamation haute (l'orateur emploie d'ailleurs couramment cette technique), est d'un usage courant dans notre corpus. Le registre de poitrine est en effet toujours privilégié pour son aspect naturel, évoquant la voix parlée, tant dans les voix masculines que féminines. La voix de poitrine permet l'exploitation de toute la richesse des éléments paralinguistiques de la parole. Dotée d'un grand potentiel expressif, elle se caractérise, dans le *Belting*, par un timbre souvent un peu nasal, une voix antériorisée, placée dans le masque, riche en harmoniques et plus tendue au fur et à mesure qu'elle monte dans l'aigu.

Nous distinguons, au sein du corpus, divers usages de la voix de poitrine aiguë, que nous venons d'aborder, pour certains, dans l'optique des passages et des sauts de tessiture. Le *Belting*, quant à lui, est notamment utilisé dans la chanson réaliste, dont Édith Piaf est l'une des représentantes tardives. Nous remarquons chez elle une puissance vocale importante, une voix toujours tendue, soutenue, pourvue d'une forte énergie et alimentée jusqu'à la tenue finale (en effet, en mécanisme lourd, sur le plan physiologique, les muscles du larynx sont

⁵⁸³ Cf. 3.4.1.2.1.2. Les usages particuliers des registres dans les musiques populaires contemporaines, p. 181.

actifs, tandis qu'en mécanisme léger les cordes vocales sont plus fines et leur vibration passive), donnant à l'interprétation un caractère impliqué et volontariste :

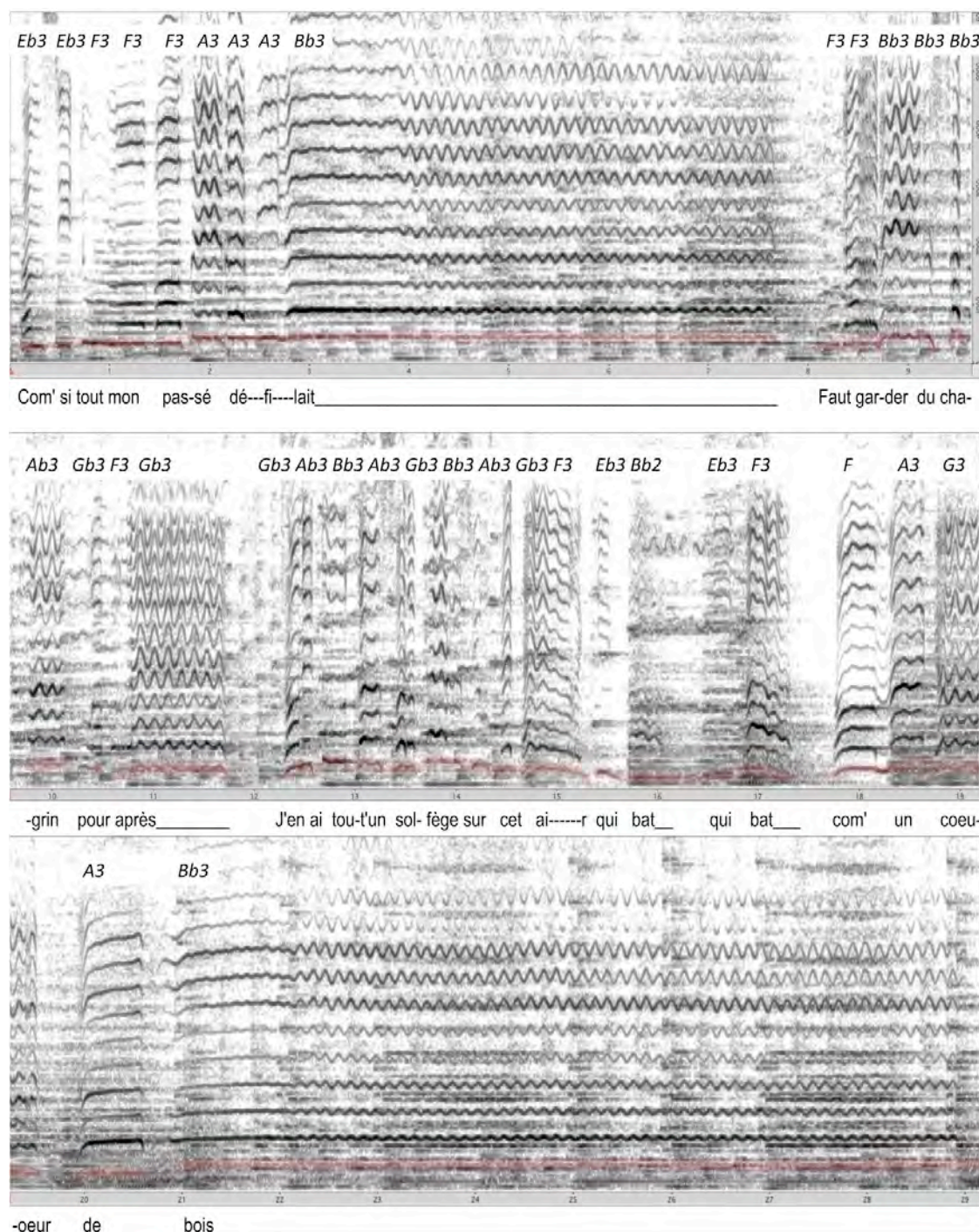


Figure 186 : Fin de l'interprétation de *Padam Padam*⁵⁸⁴, par Édith Piaf. [CD 131]

Cet extrait tiré de la fin de *Padam Padam*, apothéose dramatique et climax dynamique de la chanson, présente une voix projetée très puissante, antériorisée, avec les caractéristiques d'une voix de poitrine haute, sur des notes aiguës (jusqu'au *si b 3* pour la tenue finale). Une première particularité du *belting* est nettement observable ici : l'absence d'énergie sur la

⁵⁸⁴ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], disque 2, Capitol, 1994.

fréquence fondamentale, qui est même quasiment invisible sur certains passages du sonagramme. En effet, plusieurs études ont montré que, dans ce type de technique, le premier formant venait généralement renforcer le deuxième harmonique (qui est d'ailleurs très marqué ici). Intéressons-nous par ailleurs au *vibrato* : certaines études présentent l'absence de *vibrato* comme une des spécificités du *belting* ; cependant, l'exemple d'Édith Piaf ainsi que de nombreux autres exemples viennent contredire cette affirmation. Si l'absence de relâchement musculaire sur la tenue empêche l'apparition d'un *vibrato* naturel, nous remarquons toutefois couramment un ample *vibrato*, très régulier, qui semble être forcé et intentionnellement provoqué par le chanteur. Sur « défilait » et « bois », celui-ci arrive d'ailleurs non au début, mais se met en place au cours de la tenue, après environ une seconde de tenue droite, après la fin du *portamento* ascendant et la stabilisation de la hauteur de la note, ce qui nous conforte dans l'hypothèse d'un *vibrato* volontairement produit. L'aspect irrégulier et tremblant de la ligne mélodique sur la partie droite de la tenue témoigne, sur le plan perceptif, de l'intensité de l'effort, de l'implication de l'artiste (effort réel sur le plan physiologique car la pression sous-glottique est élevée dans ce type de chant).

Mais le *belting* ne produit pas forcément un chant constamment puissant : il est possible d'effectuer des nuances douces, même si cela devient plus difficile au fur et à mesure que l'on monte vers l'aigu. Le début de la chanson d'Édith Piaf présente ainsi des nuances plus douces, mais opérer une distinction stricte entre ce qui relève de la voix de poitrine classique et de la technique du *belting* est alors délicat. Enfin, l'aspect tendu de la voix (parfois qualifiée de « métallique ») est à relier à la pression sous-glottique élevée et à la valeur faible du quotient d'ouverture glottique (le temps d'ouverture de la glotte au cours du cycle glottique est faible), caractéristiques du *belting*.

L'aigu de la voix de poitrine n'est pas une spécificité féminine. Dans notre corpus, Léo Ferré, par exemple, utilise couramment une voix de poitrine puissante, ponctuellement sur des notes aiguës, dépassant la limite haute habituelle de ce registre. Dans le concert de 1969 à Bobino déjà étudié précédemment, à la fin de *Madame la Misère*, il atteint par exemple un *fa* 3 :

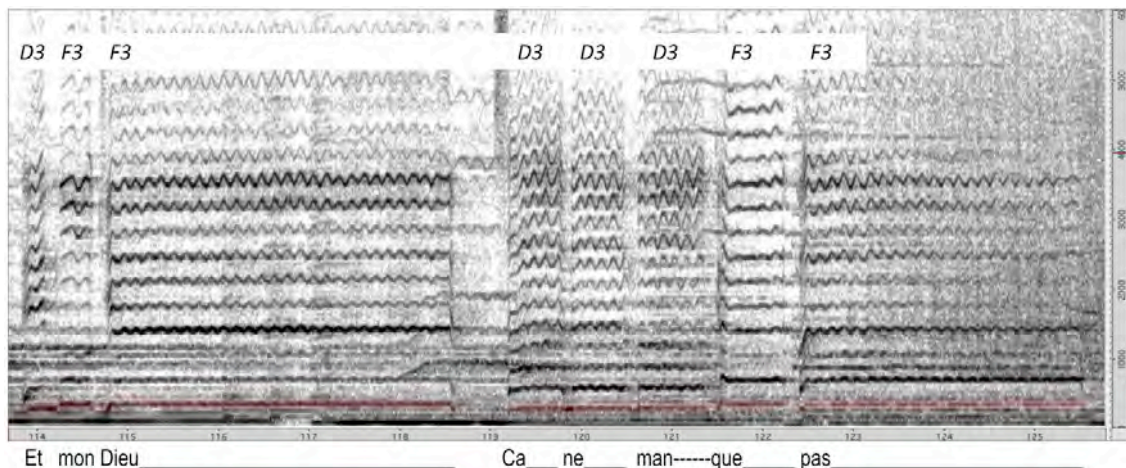


Figure 187 : Extrait de la fin de l'interprétation de *Madame la Misère*⁵⁸⁵, par Léo Ferré lors du concert de 1969 à Bobino. [CD 132]

La fréquence fondamentale est de faible dynamique et, notamment sur le « pas » final, figure une amplification du deuxième harmonique. Cette voix de poitrine, puissante et projetée, très proche du cri, dans une tessiture aiguë, nous rapproche du *belting*. Le *vibrato* est

⁵⁸⁵ FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré* [compilation], Vol. 9 : *À Bobino 69*, disque 2, Barclay, 2003.

ample et assez régulier, cependant il semble moins contrôlé, plus spontané que chez Édith Piaf, et est présent en permanence.

Dans *Le Flamenco de Paris*, Léo Ferré use encore d'une voix de poitrine puissante, qui monte cette fois jusqu'au *sol* # 3 :

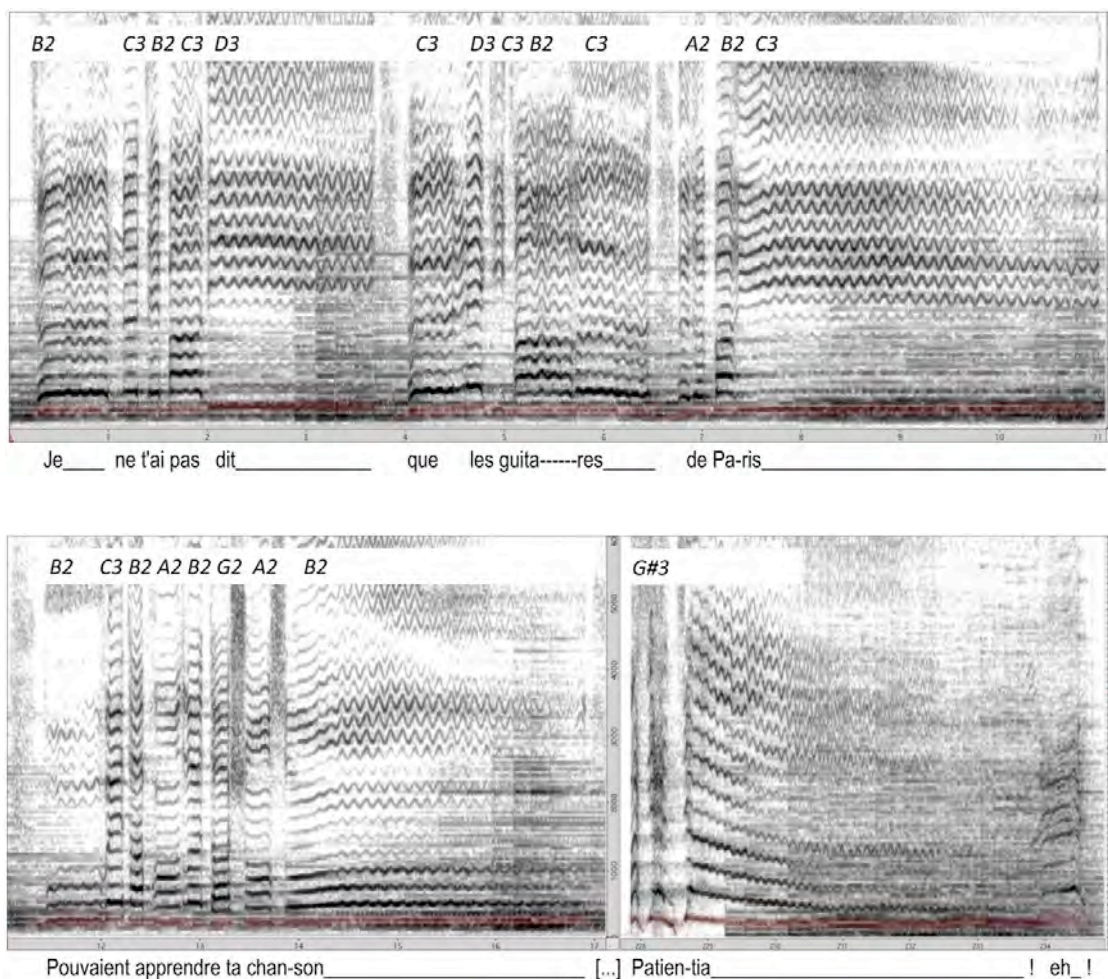


Figure 188 : Extrait du *Flamenco de Paris*⁵⁸⁶, interprété par Léo Ferré. [CD 133 et 134]

De nouveau, la fréquence fondamentale est peu renforcée énergiquement et donc parfois presque invisible sur le sonagramme (la trace rouge indique son emplacement théorique) et s'accompagne d'un renforcement du deuxième harmonique et des harmoniques aigus. Sur les tenues de « Paris » et « chanson », cette fois, comme chez Édith Piaf, un *vibrato* apparaît au cours de la tenue, après un *portamento* ascendant. L'interjection finale « Paciencia ! » est criée avec une forte intensité ; un *vibrato* accompagne le long *glissando* descendant sur la tenue.

L'utilisation du *belting* et de l'aigu de la voix de poitrine, par sa dynamique et son énergie, génère une forte tension garante de l'implication de l'interprète et donc possède une puissante valeur pragmatique.

⁵⁸⁶ FERRÉ, Léo, *La Vie d'artiste* [compilation], Le Chant de monde, 1998.

5.1.2.3 L'emploi du *Fry* et du registre grave

Comme l'extrême aigu, son pôle antagoniste, l'extrême grave, est tout aussi cultivé dans le genre chansonnier qui affectionne l'écart à la norme. L'emploi du registre *Fry*⁵⁸⁷, chez l'homme et la femme, est un effet courant dans la chanson, autant d'inspiration *Rocké* que littéraire. Nous le trouvons généralement sur les attaques ou en fin de tenues, souvent associé à un *portamento*, ou plus rarement, sur des vers entiers. Ce registre, appelé également « mécanisme 0 » correspond à un mécanisme laryngé autonome qui permet d'atteindre les notes à l'extrême grave de la tessiture, au-dessous de la voix de poitrine. Cependant, nous pouvons le voir parfois apparaître sur des passages plus aigus, qui auraient également pu être réalisés en voix de poitrine, dans le but d'opérer un effet particulier.

Le mécanisme *Fry* (ou « friture » vocale) génère un timbre très bruité, granuleux, utilisé dans la chanson selon de multiples visées. Nous le trouvons tout d'abord communément chez les chanteurs précédemment étudiés pour leur emploi ponctuel d'un timbre voilé et cassé, utilisé alors comme effet supplémentaire dans la recherche d'impureté vocale, souvent associé à l'expression de la plainte, du râle. Dans cet extrait de *J'ai vingt ans*, de Charles Dumont, nous distinguons ainsi deux procédés différents de voix bruitée en fin de tenue :

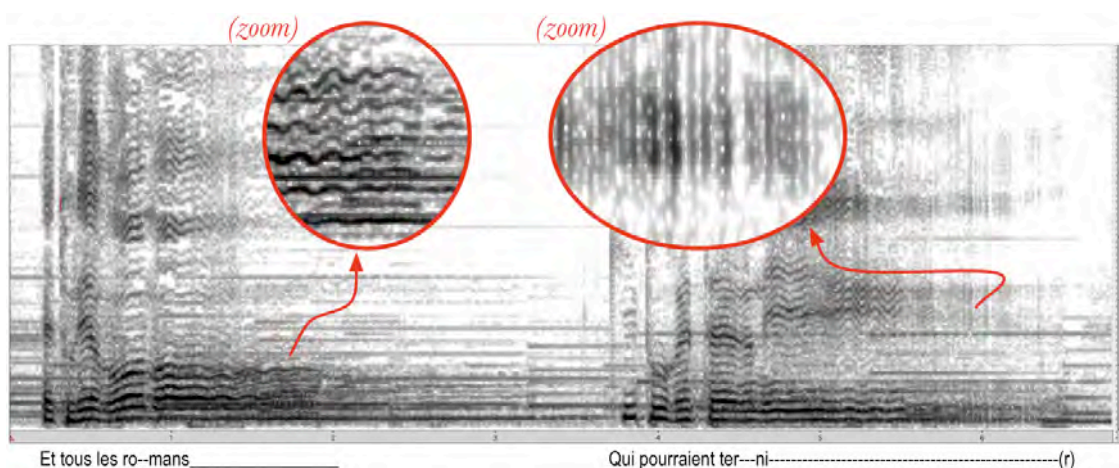


Figure 189 : Extrait de *J'ai vingt ans*⁵⁸⁸, interprété par Charles Dumont.
Mise en évidence de deux procédés de bruitage de la voix : l'éraillage engendré par un doublement des harmoniques, et l'emploi du registre *Fry*, ou voix « craquée ». [CD 135]

L'exemple ci-dessus nous présente de manière éloquente les distinctions acoustiques des deux qualités timbrales : d'une part, la voix « éraillée », associée à la voix rauque, que nous avons étudiée dans les parties précédentes et qui repose sur l'apparition de sous-harmoniques (doublement des harmoniques), d'autre part, la voix en *Fry*, constituée de craquements successifs (les anglo-saxons parlent de *creaky voice*), impulsions qui apparaissent nettement sous forme de lignes verticales sur le sonagramme.

Nous retrouvons des passages en *Fry* en fin de tenue chez de très nombreux chanteurs, en particulier dans le courant de la chanson littéraire, chez les artistes au phrasé diversifié et faisant un usage abondant des effets de rhétorique vocale. Observons-le chez Jacques Brel, où il exprime, comme chez Charles Dumont, une forme de plainte :

⁵⁸⁷ Cf. 3.4.1.2.1 Les registres, p. 178.

⁵⁸⁸ DUMONT, Charles, *Toute ma vie*, disque 1, Believe/Stick Music, 2012.

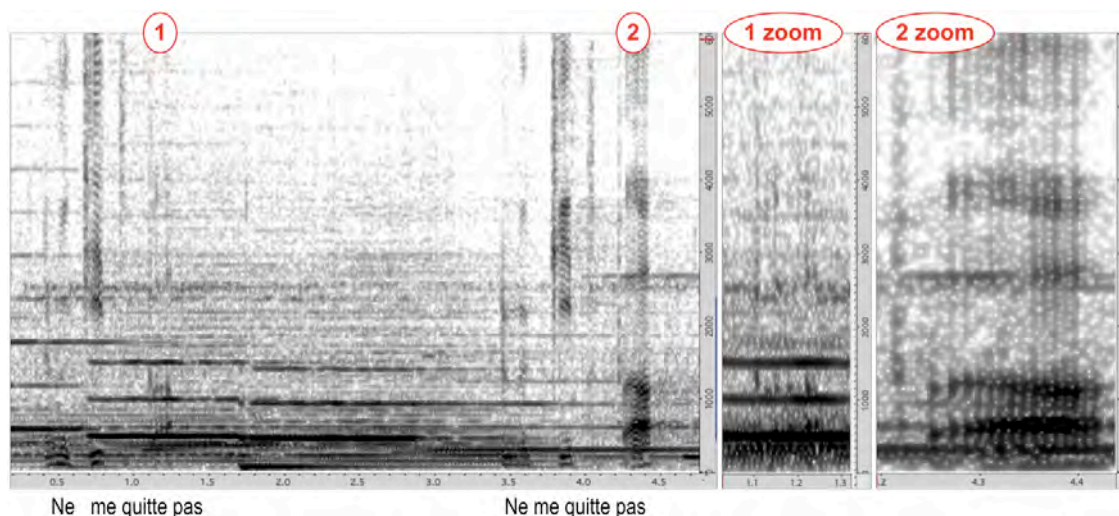


Figure 190 : Extrait de *Ne me quitte pas*, interprété par Jacques Brel.

Mise en évidence de l'utilisation du registre *Fry* sur les « pas ». Taille de la fenêtre d'analyse : 2048 échantillons pour le premier sonagramme et 900 pour les deux grossissements. [CD 136]

Dans cet extrait de la fin de la chanson *Ne me quitte pas*, Jacques Brel utilise le *Fry* sur les derniers mots des groupes, pour donner à son chant un caractère plaintif. Cette utilisation du *Fry* est clairement perceptible à l'écoute et les « craquements » successifs sont nettement audibles, tout en laissant percevoir une hauteur tonale. Cependant, il est plus difficile de l'observer sur le sonagramme : si la taille de fenêtre est élevée (ce qui implique une bonne précision fréquentielle et une précision temporelle médiocre), nous ne distinguons pas les impulsions successives, mais un son harmonique grave dont la fréquence correspond au nombre d'impulsions par seconde, ce qui n'est donc pas illustratif de la perception auditive que nous en avons (par le même phénomène acoustique que le « champ d'impulsions » sur un synthétiseur, les impulsions très rapprochées se muent en timbre). Une taille de fenêtre basse (bonne précision temporelle et précision fréquentielle médiocre) est donc nécessaire pour distinguer les impulsions. Sur le premier « pas », la voix est de faible intensité et le sonagramme peu visible, bien que nous distinguons quelques lignes verticales. Mais ces lignes sont ensuite nettement visibles sur le second « pas ».

De nombreux chanteurs masculins utilisent ponctuellement le *Fry* sur les attaques, dans différentes esthétiques musicales. Par exemple, dans cet extrait de *Sacré géranium*, interprété par Dick Annegarn, il s'inscrit, associé à la moue et à la labialisation de la diction, dans le caractère enfantin et bougon du personnage :

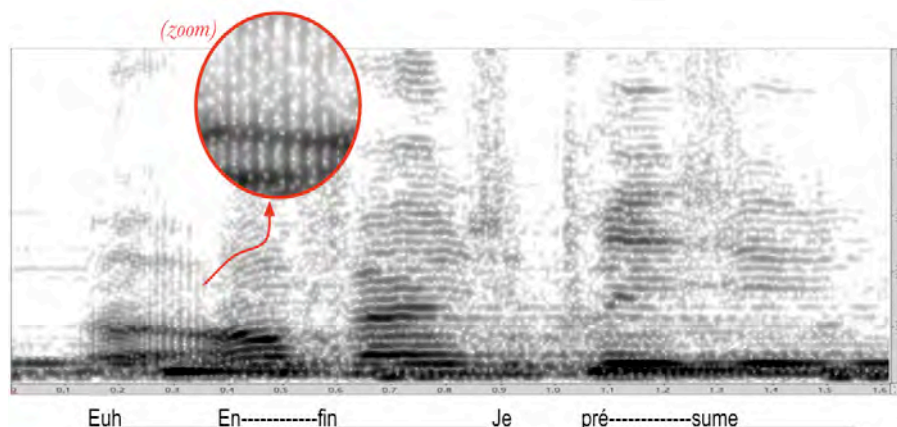


Figure 191 : Extrait de *Sacré géranium*⁵⁸⁹, interprété par Dick Annegarn. Mise en évidence du registre *Fry* sur le « euh ». [CD 137]

Placé non sur la première syllabe mais avant le mot, sur l'interjection « euh » qui retarde l'énonciation du texte et marque l'hésitation, la correction, comme souvent dans la parole conversationnelle quotidienne, le *Fry* confère au chant un aspect spontané et naturel évoquant la parole. En effet, dans la langue parlée, il est très courant que « euh » soit émis en registre *Fry*.

Dans un autre genre, proche de la *Country*, la voix grave d'Eddy Mitchell use des attaques en *Fry* : par exemple dans la chanson *Sur la route de Memphis*.

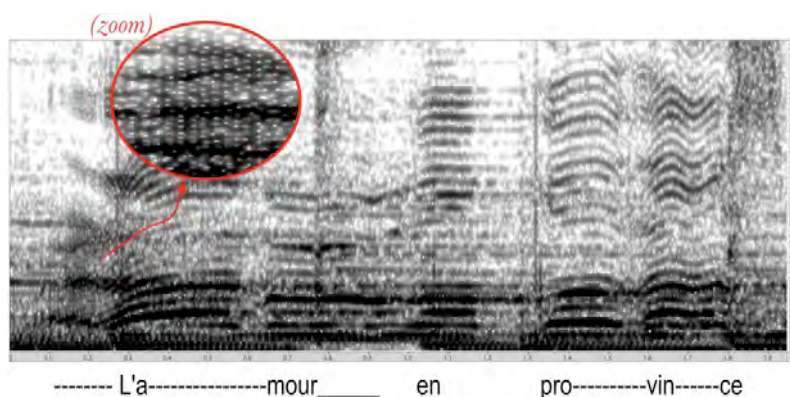


Figure 192 : Extrait de *Sur la route de Memphis*⁵⁹⁰, interprété par Eddy Mitchell. Mise en évidence d'une attaque en *Fry*. [CD 138]

Dans les voix masculines mélodiques comme celles d'Eddy Mitchell, l'extrême grave et le *Fry* sont le signal, sur un plan sémiologique, de l'affirmation d'une autorité et d'un caractère viril souvent associés à l'aventurier, au *rockeur*, mais aussi au caractère un peu *crooner*.

Le *Fry* peut être également présent en fin de mots et de groupes de mots, à la fin d'une tenue. Nous le trouvons fréquemment chez les chanteurs dont le chant s'inspire de la voix parlée, car il est courant de trouver cet effet en fin de phrase, dans la parole. Cependant, il est alors souvent émis avec une très faible intensité, avant l'extinction du son, ce qui rend son observation difficile sur le sonagramme, même si, à l'audition, sa présence est sans ambiguïté :

⁵⁸⁹ ANNEGARN, Dick, *Best of Bruxelles* [compilation], Universal Polydor, 1988.

⁵⁹⁰ MITCHELL, Eddy, *Eddy Mitchell* [compilation], Universal, Universal Music Division Polydor, 2000.

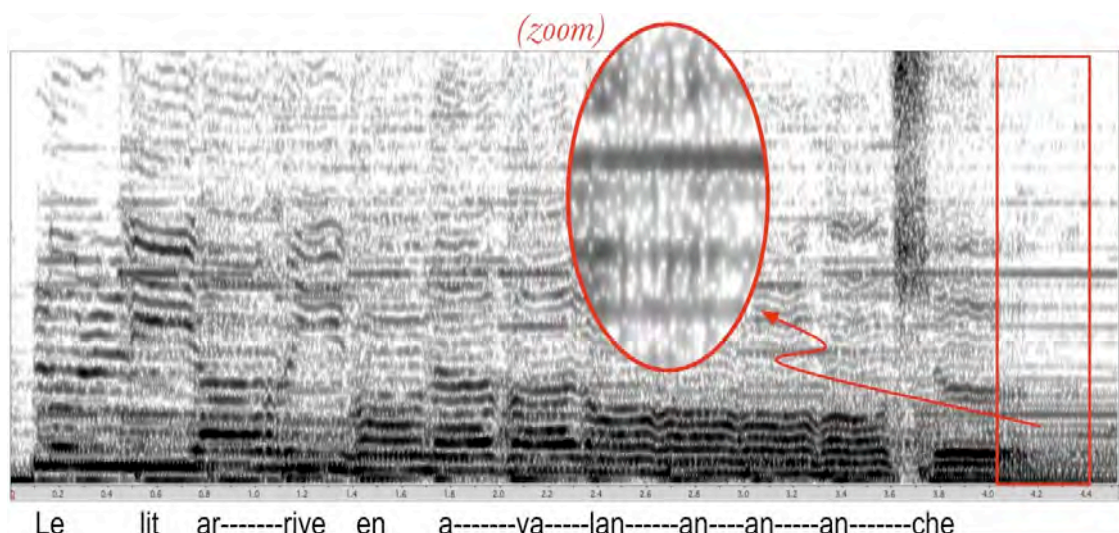


Figure 193 : Extrait du *Cinéma*⁵⁹¹, interprété par Claude Nougaro.
Mise en évidence d'une fin de tenue en *Fry*. [CD 139]

Dans cet extrait, Claude Nougaro utilise le *Fry* à la fin d'une tenue sur un « e » muet en *glissando* descendant. L'effet participe aussi à l'aspect comique et à l'autodérision que nous avons déjà étudiés dans la chanson par l'insertion du souffle. L'extrait suivant reprend les mêmes caractéristiques :

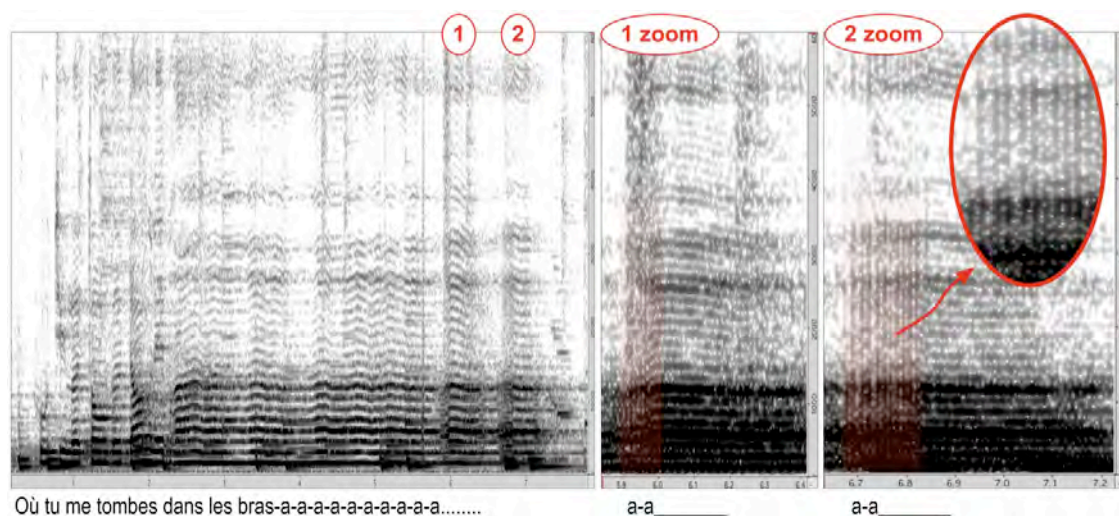


Figure 194 : Extrait du *Cinéma*, interprété par Claude Nougaro. Mise en évidence de passages en *Fry*. [CD 140]

Ici, les deux derniers « a-a » du long mélisme débutent en *Fry* et les lignes verticales sont très visibles en particulier sur le dernier, si nous effectuons un grossissement temporel. Là encore, l'effet participe de l'expression du second degré, du caractère ironique et autodérisoire de la chanson, une sorte de sensualité parodique inspirée de la voix grave et langoureuse des *crooners*.

Nous devons cependant distinguer la voix en *Fry*, qui relève d'un mécanisme laryngé particulier, et la voix tassée dans les graves, d'usage chez certains chanteurs pour atteindre des notes à l'extrême grave, qui se caractérise acoustiquement par un timbre très riche en

⁵⁹¹ NOUGARO, Claude, *Cécile ma fille, 1962-1964* [compilation], Universal Mercury, 2011.

harmoniques. La voix peut alors entretenir une ambiguïté avec le *Fry*. Serge Gainsbourg en est une bonne illustration :

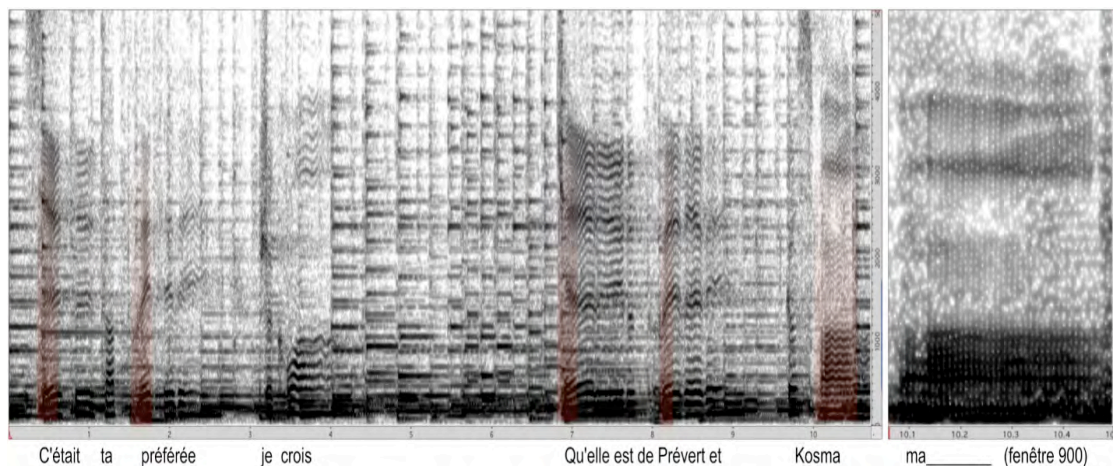


Figure 195 : Extrait de *La Chanson de Prévert*⁵⁹², interprété par Serge Gainsbourg. Mise en évidence de l'utilisation de l'extrême grave de la voix de poitrine. [CD 141]

Dans cet extrait, Serge Gainsbourg utilise une voix très grave (mise en évidence en rouge sur le sonagramme) sur les attaques des mots chantés sur un *portamento* ascendant et sur certaines syllabes émises sur une note très grave, comme par exemple sur le « a » final de « Kosma », tenu sur un *sol* 1. Une taille de fenêtre moyenne permet d'observer les harmoniques du son. Cependant, nous percevons à l'oreille un timbre tassé dans les graves et une voix très bruitée, granuleuse. Une faible taille de fenêtrage (900 échantillons) nous permet de confirmer ce caractère granuleux du son en laissant voir une succession de lignes verticales. Si les caractéristiques acoustiques de ce son possèdent quelques similitudes avec la voix *Fry*, la perception auditive en est toutefois différente, car la granulosité perçue ne correspond pas à la succession de craquements que nous pouvions entendre dans le *Fry*, bien que nous soyons à la limite entre ce registre et la voix de poitrine.

Mais l'extrême grave de la voix de poitrine chez l'homme ne s'associe pas toujours à une altération de la musicalité. La chanson traditionnelle régionale, représentée par exemple par Glenmor ou Gilles Servat, s'illustre souvent par un recours au grave de la tessiture, conférant à l'interprétation une solennité et une résonance spécifiques, sans exclure l'aspect harmonique de la voix et l'importance mélodique.

Sur une musique répétitive et dansante et un accompagnement d'orchestre celtique, Gilles Servat pose un timbre riche dans une tessiture grave, fortement sexualisée, comme dans *L'Hirondelle*, que nous prenons en exemple.

⁵⁹² GAINSBORG, Serge, *Intégrale*, disque 3, Universal Mercury, 2011.

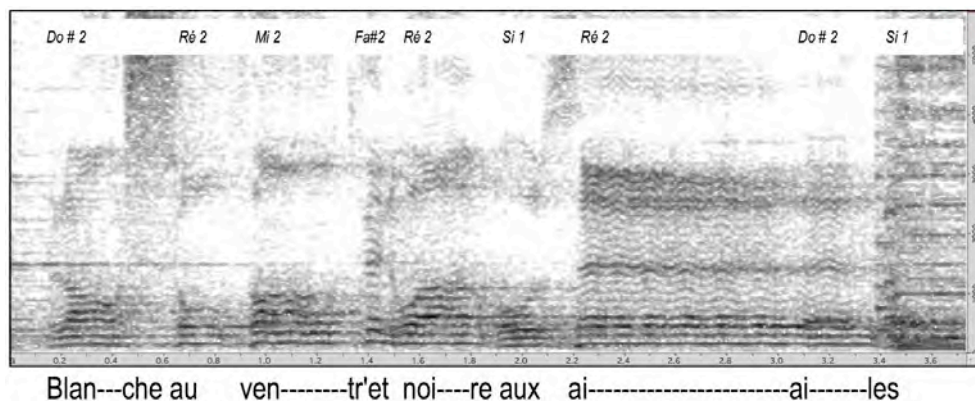


Figure 196 : Extrait de l'interprétation de *L'Hirondelle*⁵⁹³ par Gilles Servat. [CD 142]

La musique traditionnelle se caractérise souvent par un usage des extrêmes, que l'on retrouve dans la chanson *Yezhou Biban*. Il ne s'agit plus seulement, comme nous l'avons vu antérieurement, d'incursions ponctuelles dans le *Fry*, mais d'un usage sur l'ensemble de la voix masculine du duo, dialoguant avec une voix féminine et emphasissant par là-même la différenciation sexuelle.

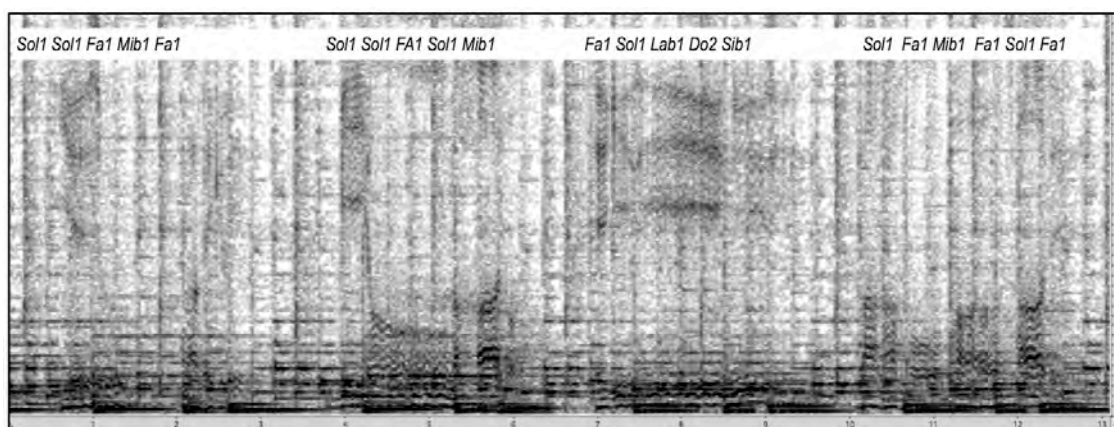


Figure 197 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Yezhou Biban*⁵⁹⁴ par Gilles Servat. Utilisation prolongée du registre Stroh bass sur une tessiture très grave (du *mi b 1* au *do 2*). Paroles : « Yezhou, ma vez graet bihan ac'hanoc'h, E-giz inizi war ar mor bras hadet ». [CD 143]

Si cette chanson se place en marge de notre corpus par l'utilisation de la langue bretonne, elle constitue un rare exemple d'usage constant du registre Stroh bass, grâce auquel la voix de Gilles Servat atteint l'extrême grave de la tessiture : du *mi b 1* au *do 2* dans cet extrait.

Dans les voix féminines, l'attrait pour le grave et les passages en *Fry* sont affirmation d'une forte personnalité émancipée et indépendante, le grave étant naturellement associé à l'autorité. Nous les trouvons par exemple chez Juliette Gréco. D'autres chanteuses, au contraire, comme Édith Piaf, n'en font jamais usage, restant dans un registre plus aigu. C'est un tout autre portrait psychologique qui est ainsi tracé – celui de la naïveté, de la victime vulnérable, soumise à son destin tragique. Deux personnalités, deux *ethos* radicalement opposés. Juliette Gréco convainc par la raison et par sa force de persuasion, Edith Piaf convainc par l'émotion et la compassion. Observons ainsi l'usage du grave dans cet extrait de *Jolie Môme*, interprété par Juliette Gréco :

⁵⁹³ Album : SERVAT, Gilles, *Escapes*, Sony/Saint Georges, 1998.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

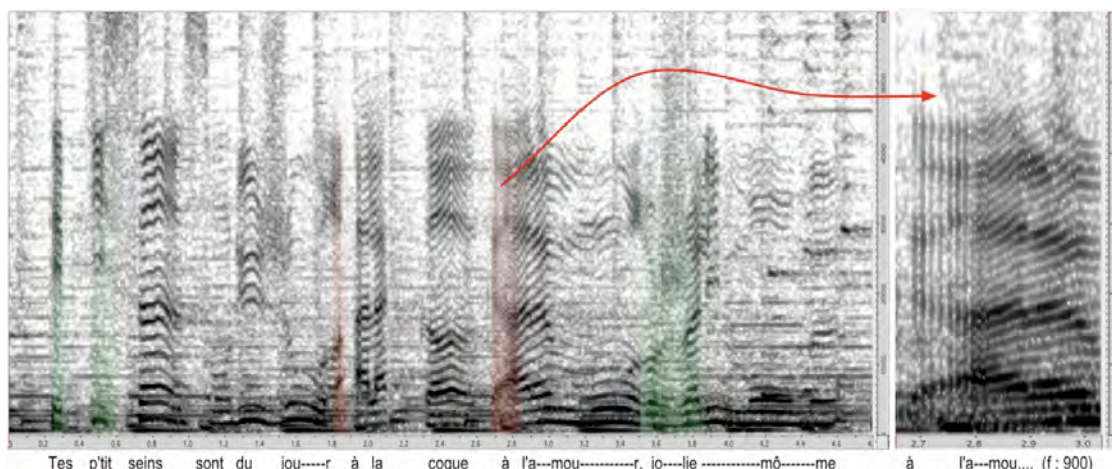


Figure 198 : Extrait de *Jolie Môme*⁵⁹⁵, interprété par Juliette Gréco. Mise en évidence des passages en *Fry* (rouge) et de l'utilisation d'une voix grave tassée (vert). [CD 144]

Juliette Gréco utilise une voix poussée dans les graves, avec deux courts passages en registre *Fry*, d'abord à la fin de « jour », puis, de façon plus affirmée, sur le « à » de « à l'amour ». Sur la deuxième partie de l'extrait (« à la coque à l'amour »), elle abandonne la mélodie écrite pour utiliser une voix très proche de la voix parlée par ses intonations.

Cette chanson, dont l'interprétation par une femme semble un peu décalée, demande à être pleinement assumée par l'interprète pour ne pas glisser dans le ridicule. L'utilisation d'un grave serré et tassé, avec des incartades en *Fry* et des passages à la limite du parlé, impose une forte personnalité et positionne clairement l'interprète dans le registre de la chanson « intellectuelle », associée au sous-entendu et à l'ironie. Ces passages en *Fry* jouent pratiquement le rôle de modalisateurs, de clins d'œil qui rappellent sans cesse à l'auditeur que nous sommes au second degré et que nous nous adressons à l'intellect et non à l'émotif.

Si la mélodie de la chanson reste trop aiguë, Juliette Gréco ajoute volontairement des incartades dans l'extrême grave en réalisant d'amples *portamenti* ascendants en début de groupes de mots, et même parfois au sein des groupes de mots, pour asseoir un peu plus sa position et renforcer sa crédibilité :

⁵⁹⁵ GRÉCO, Juliette, *Jolie Môme*, 1959-1963 [compilation], Universal Classics Jazz France, 1991.

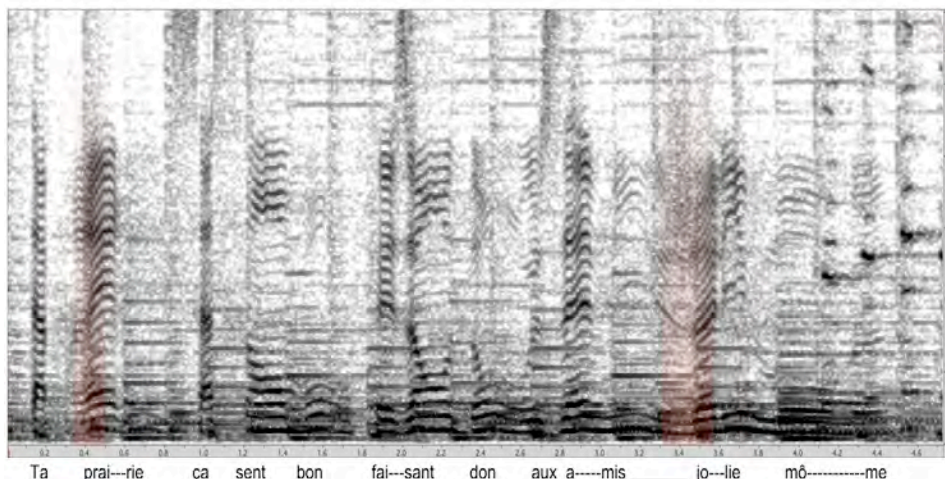


Figure 199 : Extrait de *Jolie Môme*, interprété par Juliette Gréco.
Mise en évidence des *portamenti* dans les graves. [CD 145]

Dans cet exemple, deux *portamenti* partent de l'extrême grave, sur les premières syllabes de « prairie » et de « jolie », et ne trouvent aucune justification dans la partition musicale. Ils n'ont pas pour rôle, comme le *portamento* classique, de relier deux notes successives entre elles, mais de faire intervenir à intervalles réguliers ce timbre grave, même si la mélodie écrite n'en donne pas l'opportunité. Ce type d'effet est très fréquent dans les interprétations de Juliette Gréco, qui use abondamment des *portamenti* et présente une prédilection pour les graves. Il lui confère sa personnalité interprétative et contribue à la construction de son personnage médiatique.

La chanson – en conclusion de cette première partie – peut donc se caractériser comme le carrefour des spécificités vocales timbrales les plus diverses, assumées, voire esthétisées, et la variété des techniques interprétatives jouant sur le registre. Elle est un véritable creuset dans lequel convergent les extrêmes – bruit et mélodicité, *Fry* et voix de tête –, mais bien loin d'opérer une synthèse qui ne pourrait être qu'un affadissement normatif, elle procède par adjonctions, par contrastes, chaque caractère se trouvant implicitement mis en relief par des oppositions très marquées entre les interprètes ou explicitement confrontées au sein d'une même interprétation. Si nous avons vu que la chanson dans sa structure présente des traits typologiques bien normés et auxquels peu d'œuvres échappent, l'interprétation quant à elle joue bien souvent sur « l'anormalité », sur la singularité, ce qui justifie notre démarche initiale d'en faire un élément fondamental de l'intérêt du genre.

5.2 Effets phonologiques : la conjonction d'un corps et d'une langue

« *Le “grain” de la voix n'est pas – ou n'est pas seulement son timbre ; la signification qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose qui est la langue (et pas du tout le message)⁵⁹⁶ »*

Roland Barthes.

Les caractéristiques timbrales et registrales, aussi importantes soient-elles, ne s'exercent pas dans l'abstraction mais bien dans la confrontation avec la langue. L'extrême degré de variabilité – souvent dans l'agogique – au sein de l'accentuation, de l'intonation et de l'expression d'un phonème virtuel, consubstantiel à la langue française, et l'amplitude du champ de variation possible, induisent une multiplicité d'alternatives dans lesquelles l'interprète peut puiser aussi bien au niveau du son, que nous allons étudier dans cette partie, qu'au niveau de leur enchaînement, auquel nous consacrerons la partie suivante.

5.2.1 *Les trois phases morphologiques du son : attaque, tenue, extinction*

« *L'infiniment petit, qui forme la perfection du chant⁵⁹⁷... »*

Stendhal

Les séquences sonores langagières se subdivisent en un certain nombre d'unités segmentales – phonèmes, syllabes, mots, phrases –, dont nous étudierons tout d'abord les deux premières. Le son se compose, par sa morphologie, de trois phases successives – l'attaque, la tenue et l'extinction (pour la syllabe, nous emploierons plus spécifiquement les termes attaque, noyau et *coda*) –, dont l'exécution peut présenter des caractéristiques diverses selon l'artiste et la chanson, discriminantes sur le plan stylistique. Si les usages ne sont pas uniformisés chez un artiste et fluctuent constamment, nous distinguons toutefois des tendances permettant d'opérer certains rapprochements : ces différentes phases sont

⁵⁹⁶ BARTHES, Roland, « Le Grain de la voix », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III [1972]*. Paris : Seuil, 1992, p. 241.

⁵⁹⁷ STENDHAL, *Vie de Rossini*, première partie, Paris : Auguste Boulland et Cie, 1824, p. 451.

signifiantes et leur description implique de nombreux aspects liés au timbre, à la dynamique et à la prosodie.

5.2.1.1 Les types d'attaques

Selon la manière de produire le son, nous distinguons, sur le plan du timbre, les attaques⁵⁹⁸ douces, soufflées (ou dans le souffle), en coup de glotte, en registre *Fry*, en registre de fausset ; sur le plan phonétique, les attaques consonantiques et vocaliques ; sur le plan fréquentiel, les attaques droites, directement sur la hauteur de note, et les attaques en *portamento*, débutant par un *glissando* ascendant ou descendant, ou présentant une irrégularité particulière de la fréquence fondamentale. Ces distinctions, qui relèvent d'habitudes vocales, de dysfonctionnements pathologiques ou de choix esthétiques présentent une alternative signifiante aux attaques dites « douces », « normales », ou « simultanées ». Ces différentes attaques peuvent être utilisées ponctuellement – par exemple l'attaque dans le souffle pour exprimer, l'érotisme ou l'intimité – ou de manière généralisée. Dans tous les cas, elles deviennent arguments esthétiques.

5.2.1.1.1 Attaques en *glissando*

Les attaques en *glissando*, souvent ponctuelles, peuvent parfois singulariser de façon marquée une interprétation. Le phrasé très particulier de Vincent Delerm se caractérise par l'utilisation presque systématique d'une attaque glissée sur la majorité des notes, comme l'illustrent les deux extraits suivants :

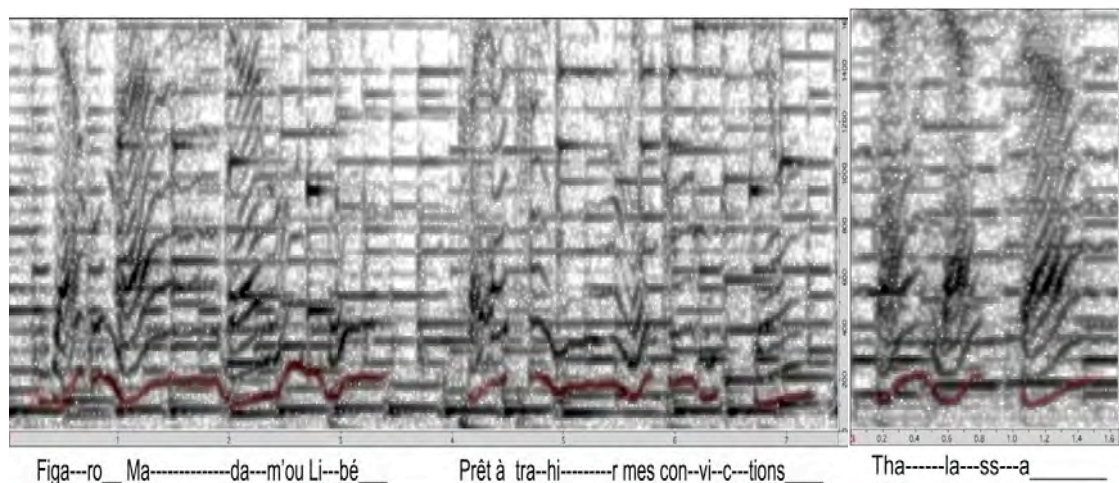


Figure 200 : Deux extraits de *Tes parents*⁵⁹⁹ interprétés par Vincent Delerm. Mise en évidence des nombreuses attaques en *glissando* ascendant. [CD 146]

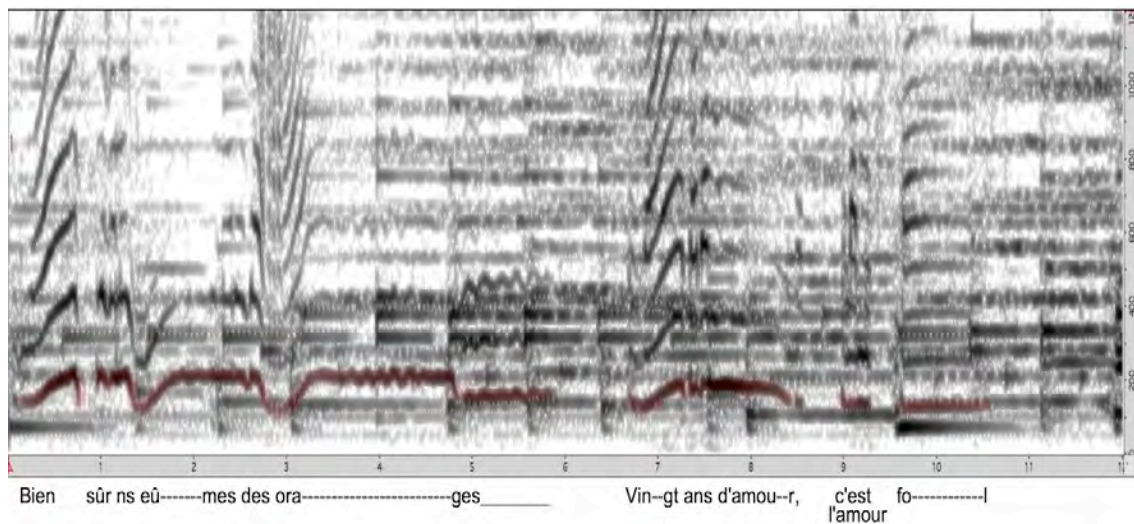
Dans le premier exemple, environ une syllabe sur deux est marquée par un fort *glissando* ascendant : « Figa-ro Madam' ou Libé / Prêt à trahir mes con-vi-c-tions ». Sur le second exemple, les trois syllabes de « Thalassa » sont toutes trois glissées : la suite de notes, en mouvement

⁵⁹⁸ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

⁵⁹⁹ DELERM, Vincent, *Vincent Delerm*, Tôt ou tard, 2002.

conjoint, écrite sur la partition (*sol 2, sol 2, fa 2*) ne justifie en rien l'utilisation d'un *portamento*, qui relève donc d'un choix délibéré et d'ordre purement esthétique. L'attaque dans le grave (sur *fa # 1* et *sol # 1* pour « Thalassa ») introduit de grands intervalles de presque une octave dans cet exemple, ce qui implique un changement de timbre entre la partie grave et la partie aiguë du *glissando*. La rupture dans le timbre est volontairement mise en avant par l'artiste, sans aucune recherche d'homogénéisation comme dans le chant savant, et est utilisée pour créer un décalage ironique, support de l'autodérision face à la quotidienneté. Dans le premier extrait, le *glissando* génère des irrégularités de la fréquence fondamentale en créant une instabilité du registre entre le grave et l'aigu, avec de petits décrochements, qui renforcent l'aspect faussement conventionnel du personnage narrateur. La ligne mélodique peu développée, avec beaucoup de *recto tono*, sur un ambitus très réduit et quasiment identique sur la plupart des chansons, associée à des valeurs de notes d'une durée suffisante, facilite l'usage systématique de cet effet.

Dans un style tout autre et selon des visées très différentes, Juliette Gréco présente, de manière récurrente, une forme d'attaque en *glissando* ascendant proche de celle observée chez Vincent Delerm :



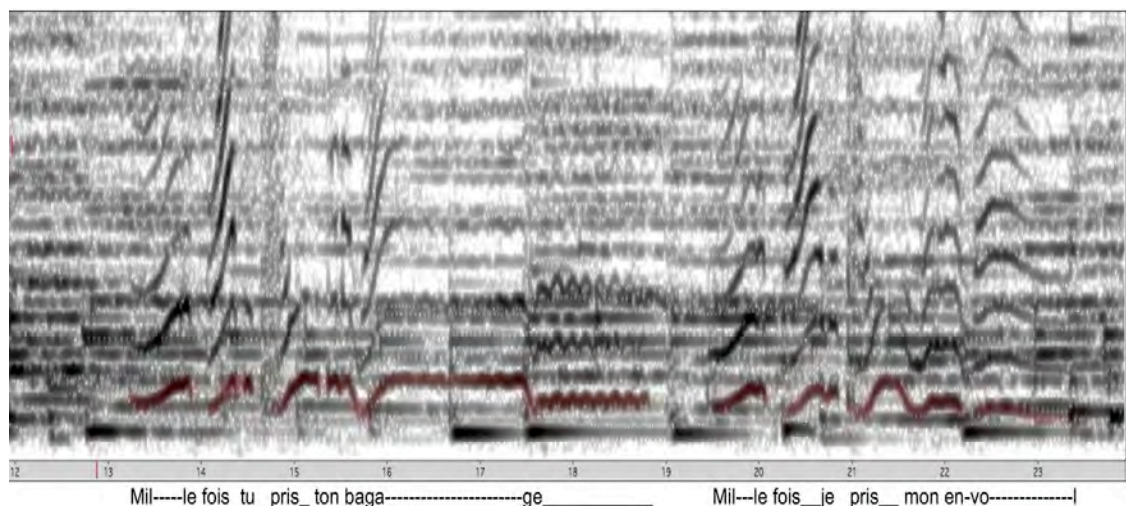


Figure 201 : Sonagramme d'un extrait d'une interprétation chantée de *La Chanson des vieux amants*⁶⁰⁰, par Juliette Gréco. La fréquence fondamentale de la voix apparaît en rouge. Mise en évidence des nombreuses attaques en *glissando* ascendant. [CD 147]

Le *glissando* ascendant n'est pas systématique, mais apparaît de manière récurrente, toutes les deux ou trois syllabes : « Bien sûr nous eûmes des orages / Vingt ans d'amour c'est l'amour fol / Mille fois tu pris ton bagage / Mille fois je pris mon envol ». Cet effet, sur les exemples étudiés, ne concerne jamais les syllabes muettes finales. Il peut toucher une première syllabe d'un groupe de mots, tout comme une syllabe en milieu de mot (« bagage »), créant une accentuation expressive, une emphase sur cette syllabe. L'amplitude du *portamento* présente un intervalle important (par exemple, sur « fois », le *glissando* va du *do* 2 au *fa* # 2 ; sur « bagage », du *si* 1 au *sol* # 2).

Ce que Vincent Delerm réalise dans le décalage parodique avec une prise de recul par rapport à ses chansons, Juliette Gréco l'utilise pour renforcer sa crédibilité et son *ethos*. Dans des contextes tout à fait différents, cet effet de *glissando* ascendant sur les attaques exprime une prise de possession au second degré du texte, apporte une nuance de sous-entendu et une intellectualisation, un refus de la naïveté, tout à fait étranger à d'autres chanteurs comme Édith Piaf, qui sont dans l'émotion directe. D'une manière plus ponctuelle, ce procédé se retrouve chez de nombreux chanteurs, comme expression d'une forme d'ironie (par exemple chez Léo Ferré) ou, dans un tout autre contexte, comme outil de séduction du chanteur de charme, qui conforte une forme d'expérience, d'autorité. C'est toujours un effet modalisateur qui affirme la personnalité du chanteur, qui n'est pas en adéquation complète avec son interprétation, introduisant une notion d'implicite, une marge entre le sémantisme de la chanson et l'existence d'un « moi » qui véhicule une forme d'ambiguïté.

5.2.1.1.2 Attaques vocaliques dures en coup de glotte

L'attaque en coup de glotte, ou attaque dure, qui se produit lorsque la fermeture de la glotte précède la poussée expiratoire, ne se trouve jamais être d'un usage systématique, dans notre corpus de chanteurs. Cet effet est d'autant plus rare qu'il n'existe que sur les attaques vocaliques. Cependant, engendrant une attaque percutante et brutale avec un bruit d'explosion, il est utilisé ponctuellement par de nombreux chanteurs, très divers par leur

⁶⁰⁰ GRÉCO, Juliette, *La Chanson des vieux amants*, 1970-1977 [compilation], Universal Music Division Classics Jazz, 1991.

esthétique, au service de visées expressives. Nous la rencontrons ainsi, par exemple, aussi bien chez Jacques Brel que chez Daniel Balavoine, Camille, Jacques Higelin, Dick Annegarn...

Dans l'interprétation de *Lady Marlène* par Daniel Balavoine, par exemple, nous observons deux attaques en coup de glotte sur des phonèmes [a] :

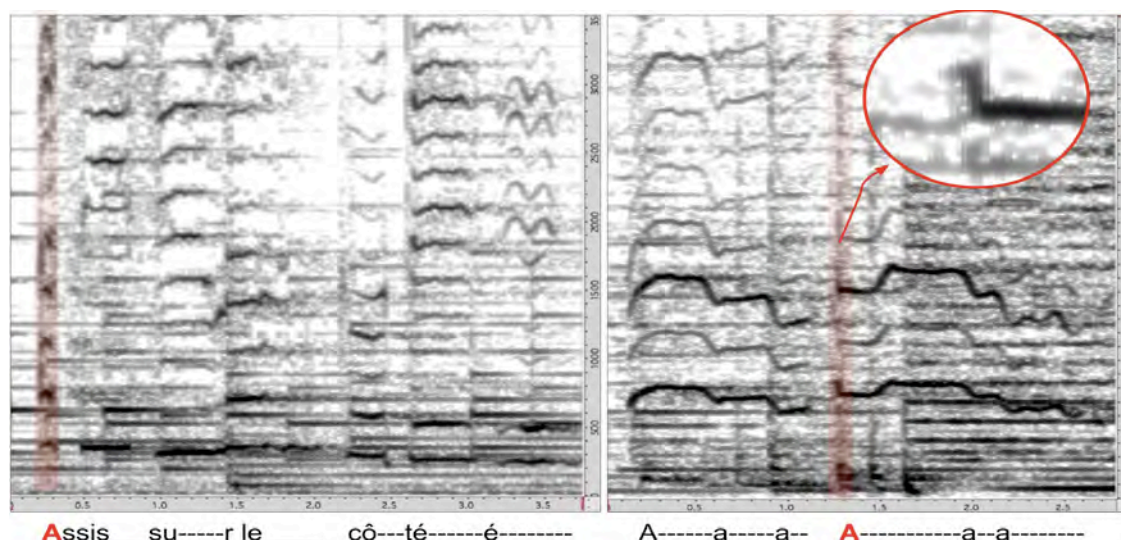


Figure 202 : Sonagrammes de deux extraits de *Lady Marlène*⁶⁰¹, par Daniel Balavoine. Mise en évidence de deux attaques dures (en coup de glotte). [CD 148]

Pour les deux attaques en coup de glotte mises en évidence en rouge sur le graphique ci-dessus, il existe un pic n'énergie sur l'attaque, provoqué par la pression sous-glottique importante, ainsi qu'une attaque un peu au-dessus de la note chantée : dans le second exemple, l'attaque est réalisée sur un *sol* # 3 d'une durée très courte, puis la note est un *fa* # 3 (nous voyons nettement la fluctuation de la fréquence fondamentale sur le grossissement). L'utilisation du coup de glotte crée un effet expressif évoquant le cri par l'aspect aigu, sec et percussif du son. Dans le deuxième exemple, il s'agit d'un [a] au milieu d'une vocalise : le coup de glotte, en introduisant un silence dû à la fermeture de la glotte, génère une rupture, une déchirure dans le mélisme.

Utilisée dans des visées différentes, l'attaque en coup de glotte se retrouve chez les chanteurs d'inspiration *Rock*, en particulier chez Jacques Higelin, où elle est associée à de multiples procédés de bruitage du son et de recherche extrême et constante de l'impureté vocale : *Groml*, sons gutturaux, érailement, voilement, décrochement de registre, *Fry*... La chanson *Alertez les bébés* présente ainsi, outre un timbre constamment bruité, de multiples attaques dures en coup de glotte, dont voici quelques exemples :

⁶⁰¹ BALAVOINE, Daniel, *Le Chanteur*, Universal Barclay, 1978.

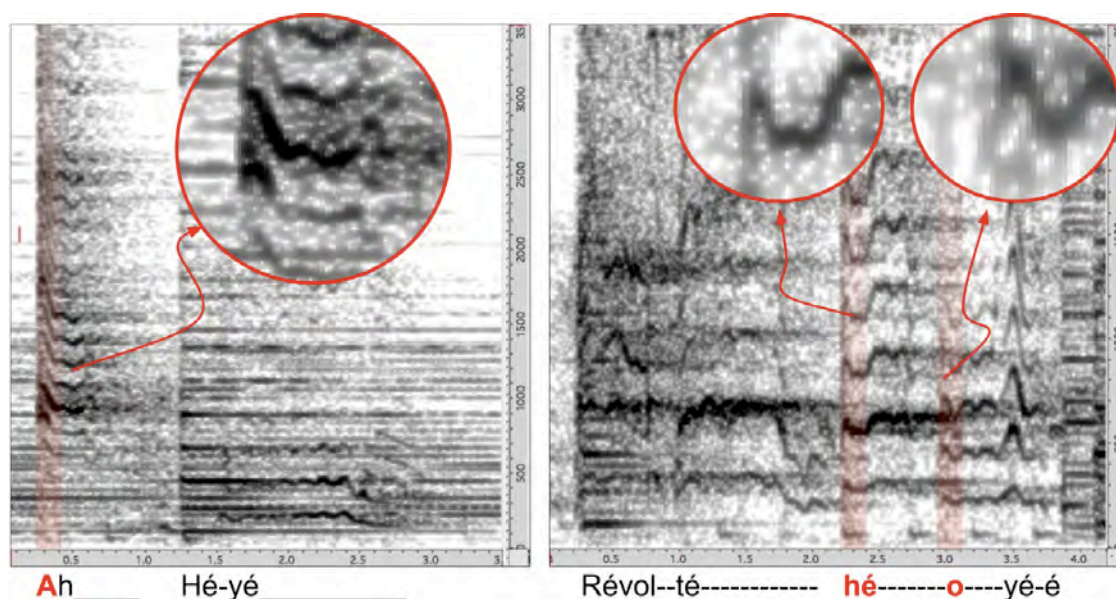


Figure 203 : Sonagrammes de deux extraits d'*Alertez les bébés*⁶⁰², interprétés par Jacques Higelin.
 Mise en évidence de quelques attaques en coup de glotte. [CD 149]

Dans cette chanson, les attaques vocaliques (notamment sur le [a] de « alertez »), ne sont pas systématiquement en coup de glotte, mais beaucoup le sont : il existe une combinaison irrégulière d'attaques normales avec un timbre très guttural et d'attaques dures. Le sonagramme présente, sur les attaques dures, une attaque au-dessus de la note, évidente sur les grossissements. Dans les deux extraits précédents – comme dans l'exemple de Daniel Balavoine – il s'agit d'onomatopées, le coup de glotte permettant d'amorcer le mélisme, ou apparaissant au milieu de la vocalise, pour créer une rupture et un nouvel élan. L'attaque en coup de glotte semble être un effet particulièrement adapté aux vocalises, mais elle peut aussi marquer la première syllabe vocalique d'un mot, comme dans l'exemple suivant :

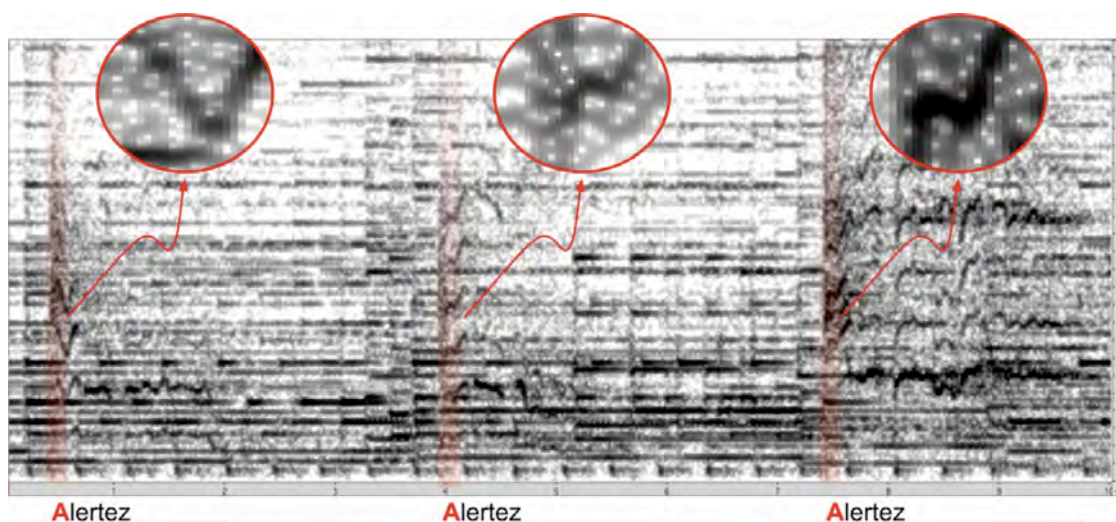


Figure 204 : Sonagrammes d'un extrait d'*Alertez les bébés*, interprété par Jacques Higelin.
 Mise en évidence de trois attaques successives en coup de glotte. [CD 150]

⁶⁰² HIGELIN, Jacques, *Alertez les bébés*, EMI France, 1976.

Cet exemple présente trois attaques successives en coup de glotte sur la répétition du mot « alertez ». Ce procédé s'ancre dans une esthétique *Rock*, de durcissement du son, exploitant l'aspect violent et percussif de ce type d'attaque, associé à un timbre très guttural et bruité et à un accompagnement instrumental puissant. Les grossissements présentent l'irrégularité de la fréquence fondamentale avec des attaques au-dessus de la note, très visibles.

Enfin, nous trouvons aussi les coups de glotte, de manière plus anecdotique, chez des chanteurs comme Camille ou Dick Annegarn, où ils sont utilisés en lien avec la recherche d'un aspect enfantin et puéril, permettant d'exprimer le caractère capricieux ou bougon du personnage narrateur :

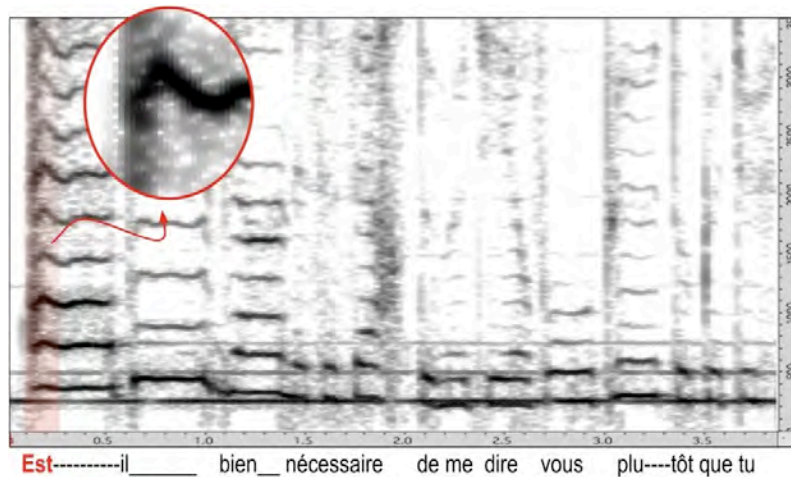


Figure 205 : Sonagramme d'un extrait de *Vous*⁶⁰³, par Camille. Mise en évidence de l'attaque initiale en coup de glotte. [CD 151]

Dans cet exemple de Camille, l'attaque dure en coup de glotte s'associe à un timbre enfantin, une voix aiguë tendue et très timbrée, renforçant ainsi le dynamisme de l'émission vocale. Elle s'inscrit aussi dans une volonté d'expérimentation et d'exploration de toute la diversité des sons vocaux. Dans ce passage presque *a cappella*, l'attaque par l'aigu est particulièrement visible, et vient confirmer ce que nous avons déjà observé chez les autres chanteurs.

L'usage de ce type d'attaque reste, il est vrai, ponctuel, mais mérite d'être mis en avant, car chez un chanteur confirmé – c'est-à-dire lorsqu'il n'est pas provoqué par « une incapacité à coordonner fermeture glottique et poussée expiratoire⁶⁰⁴ » – il présente un son « poussé » qui malmène les cordes vocales, comme le souligne Nicole Scotto di Carlo, et donc un effort interprétatif qui est toujours significatif.

5.2.1.1.3 *Euphémisation ou emphase des attaques consonantiques*

Dans les syllabes commençant par une consonne initiale, le traitement de cette consonne, qui constitue l'attaque du son avant le noyau vocalique, tout en imposant un mode d'articulation général discriminant du phonème, peut présenter des divergences significatives selon le chanteur et ses choix esthétiques. Ces consonnes, en introduisant une rupture, une

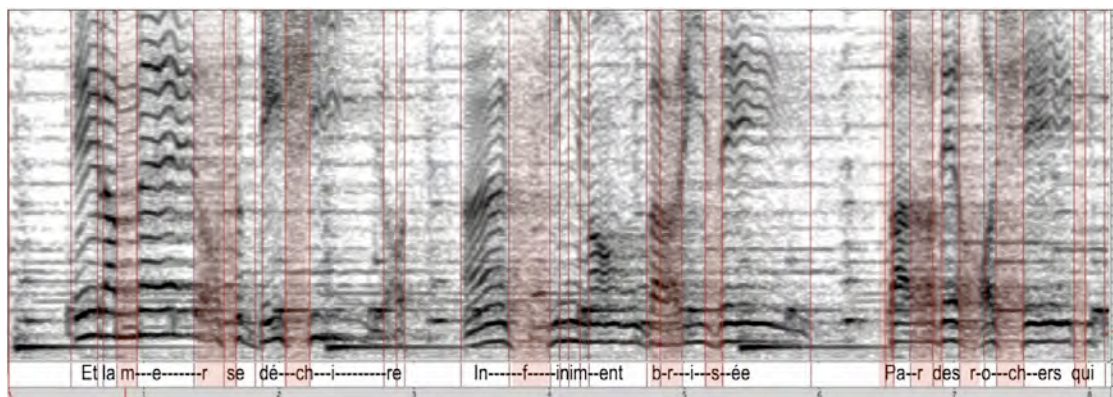
⁶⁰³ CAMILLE, *Le Fil*, EMI/Source France, 2005.

⁶⁰⁴ SCOTTO DI CARLO, Nicole, « Les dysfonctionnements de la voix chantée », dans : *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*. Vol. 26, 2007, p. 155-156.

zone de perturbation au sein de la continuité vocalique, sont souvent, dans le chant savant et chez les artistes souhaitant privilégier la musicalité, volontairement atténuées, sous-articulées, pour réduire leur impact sur la ligne mélodique – d’autant plus que, selon Nicole Scotto di Carlo, les attaques consonantiques engendrent de plus une déstabilisation intonative en tirant la note vers le grave, phénomène accentué dans l’aigu de la tessiture, avec parfois un intervalle d’une octave entre la note chantée et la hauteur d’attaque.

De l’euphémisation, voire l’anacrouse, des consonnes à leur articulation emphatique, tous les degrés interprétatifs sont utilisés. Leurs potentialités, souvent atténuées dans le chant classique, retrouvent toute son expressivité dans le chant contemporain, comme en témoigne le conseil d’Arthur Honegger dans la préface d’*Antigone* : « Chercher une ligne mélodique créée par le mot lui-même, sa plastique propre, destinée à en accuser les contours, à en augmenter les reliefs. Chercher l’accentuation juste, principalement dans les consonnes d’attaque, en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouse⁶⁰⁵ ». Cette mise en relief du « contour du mot » dont parle Honegger, et cette accentuation des consonnes initiales marquent l’interprétation de nombreux chanteurs de notre corpus, d’une manière d’autant plus fondamentale que l’écart de traitement possible de ces consonnes initiales présente un éventail extrêmement large.

Dans la chanson, le chanteur peut exalter la disposition de ces consonnes à rompre la ligne mélodique et à introduire dans le chant une tension, une friction, une mise en suspens : elles deviennent alors outil rhétorique au service du sémantisme de l’œuvre. Jacques Brel sait exploiter à l’extrême l’emphase consonantique pour en faire un des traits caractéristiques de son style interprétatif, comme dans cet extrait des *Marquises* :



⁶⁰⁵ HONEGGER, Arthur. Préface au livret d’opéra *Antigone*, musique d’Arthur Honegger, paroles de Jean Cocteau (Éditions Salabert, Paris/New York, 1927), repris en préface de l’édition originale de la pièce (Gallimard, 1928).

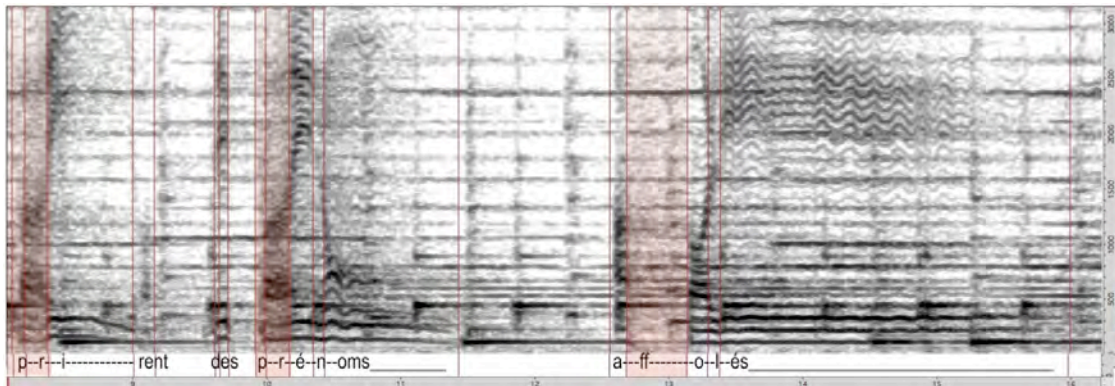


Figure 206 : Sonagramme d'un extrait des *Marquises*⁶⁰⁶, interprété par Jacques Brel. Alignement du texte et segmentation en phonèmes (lignes verticales rouges). Mise en évidence de l'emphase consonantique. [CD 152]

Les consonnes sont allongées, retenues, avec une forte pression sous-glottique qui les marque d'une accentuation dynamique hyperbolique, créant ainsi une tension et un ralentissement du débit articulatoire. Les consonnes fricatives – caractérisées phonétiquement par une obturation partielle du passage de l'air qui crée une friction, un frottement, exacerbé par une pression sous-glottique excessive – sont allongées de manière significative : « déchire », « infiniment », « rochers », « affolées ». Les occlusives – caractérisées par une obstruction totale du passage de l'air, suivie d'un relâchement soudain sous la pression de l'air – sont retenues, introduisant un silence et une montée de la pression sous-glottique avant l'explosion. Les phonèmes [p], dans « par », « prirent », « prénoms » sont ainsi précédés d'un silence qui retarde la note et renforce une impression de tension un peu oppressante – les consonnes sont, par leur nature articulatoire, un combat entre deux forces antagonistes, puisqu'elles résultent d'une résistance au passage de l'air à quelque endroit du conduit vocal. Nous notons le même effet, un peu moins marqué, sur les phonèmes [b] et [k] : « brisées », « qui ». De nombreuses voyelles sont aussi touchées par ce phénomène de sur-articulation.

D'autres chanteurs, comme Barbara, cherchent au contraire l'exacerbation d'une mélodicité sans accros, faisant reposer la charge expressive sur le lyrisme et sur une émission vocale libre et lâchée plutôt que sur la tension et la résistance. Les consonnes initiales sont alors atténuées, sous-articulées. Le chant de Jacques Brel est un combat, celui de Barbara se déploie dans la douceur, la sublimation des sentiments. L'extrait suivant, de *Göttingen*, en est une bonne illustration :

⁶⁰⁶ BREL, Jacques, *Brel*, Universal Barclay, 1977.

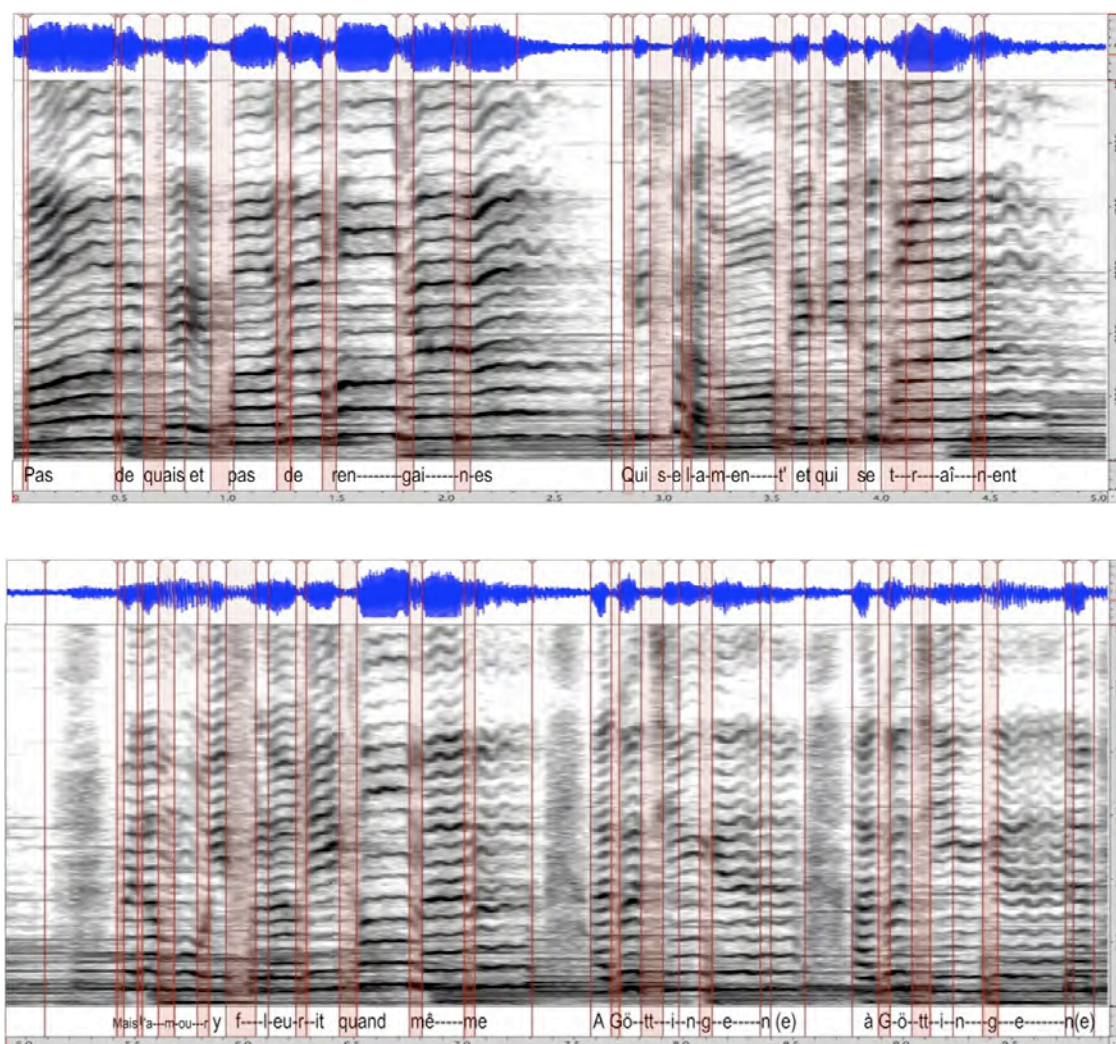


Figure 207 : Sonagramme d'un extrait d'une interprétation de *Göttingen*⁶⁰⁷ par Barbara.
Alignement du texte et segmentation en phonèmes (lignes verticales rouges).
Mise en évidence de l'amuïssement des consonnes. [CD 153]

L'euphémisation des attaques consonantiques passe par leur raccourcissement sur le plan temporel ; leur perception est atténuée par l'articulation discrète et la faible intensité (comme nous l'observons sur la forme d'onde, au-dessus du sonagramme, contrairement à Jacques Brel, les consonnes présentent toujours une intensité moindre, par rapport aux voyelles). Malgré l'assonance en [g] qui pourrait engendrer un durcissement des sonorités sur « Göttingen », l'émission reste légère et à dominance vocalique par une articulation très atténuée des [g]. La pression sous-glottique est faible, le timbre étant constamment dans une émission légèrement soufflée.

5.2.1.1.4 *Attaques soufflées ou dans le souffle*

Tout comme les coups de glotte, les attaques dans le souffle sont engendrées par une mauvaise synchronisation entre la poussée expiratoire et la mise en mouvement des cordes vocales : une poussée expiratoire précédant la fermeture glottique génère une attaque soufflée. Celles-ci peuvent être soit d'un usage ponctuel, au service d'un effet expressif particulier, soit

⁶⁰⁷ BARBARA, *Bobino* 1967, Universal Music Mercury, 2007.

d'un usage récurrent, devenant alors marqueur stylistique du chanteur. Les chanteurs émettant une voix dans le souffle, étudiés précédemment, n'ont pas forcément une attaque soufflée, mais peuvent faire usage d'une attaque douce, les deux étant donc dissociables.

Dans notre corpus, si l'utilisation de la voix dans le souffle, ou même murmurée est assez courante, les exemples d'attaques soufflées sont relativement rares, même chez les chanteurs faisant un usage abondant du souffle sur la voix : ils privilégient les attaques douces. Une des raisons de cette désaffection est qu'elles sont de grosses consommatrices d'air qui mettent rapidement le chanteur en difficulté, ne permettant pas d'enchaîner une phrase longue. *Love me*, chanté par Michel Polnareff en est toutefois un exemple significatif :

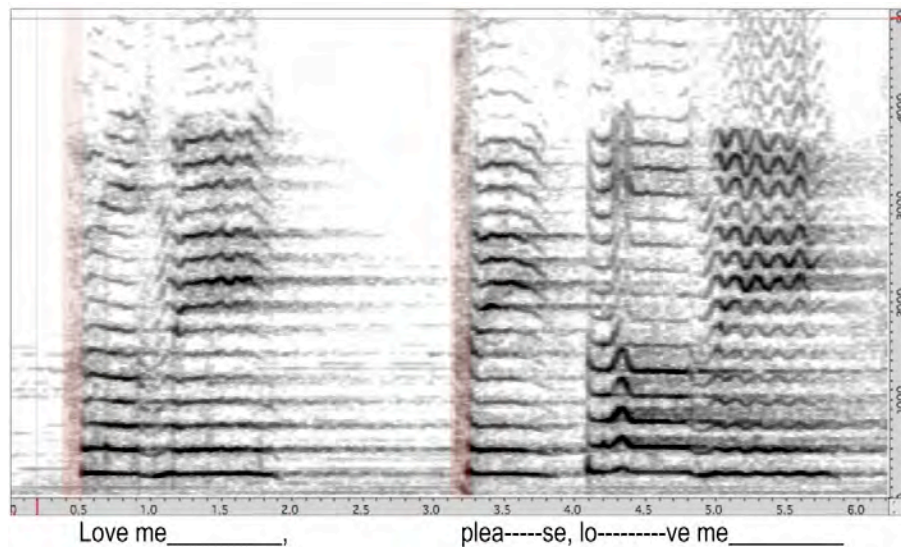


Figure 208 : Sonagramme d'un extrait de *Love me, please, love me*⁶⁰⁸ interprété par Michel Polnareff. Mise en évidence de deux attaques soufflées. [CD 154]

Dans cet exemple, il existe une attaque dans le souffle sur les mots « love » et « please ». Contrairement au coup de glotte, l'attaque soufflée n'est pas exclusivement réservée aux attaques vocaliques, mais peut concerner une attaque consonantique. L'écoute est confirmée par la visualisation du sonagramme, qui laisse clairement apparaître du bruit de souffle (colonne grisée du sonagramme, en rouge) précédant l'attaque de la consonne. L'attaque dans le souffle exprime ici la supplication amoureuse. Elle génère un manque de tonicité et est associée à une pression sous-glottique faible. Nous la retrouvons d'ailleurs chez les chanteurs de charme, associée à l'érotisme.

L'attaque dans le souffle peut revêtir une tout autre signification pour les chanteurs à fort dynamisme, par exemple, Édith Piaf, dans *Milord* :

⁶⁰⁸ POLNAREFF, Michel, *Love me, please, love me*, Universal Music Polydor, 1966.

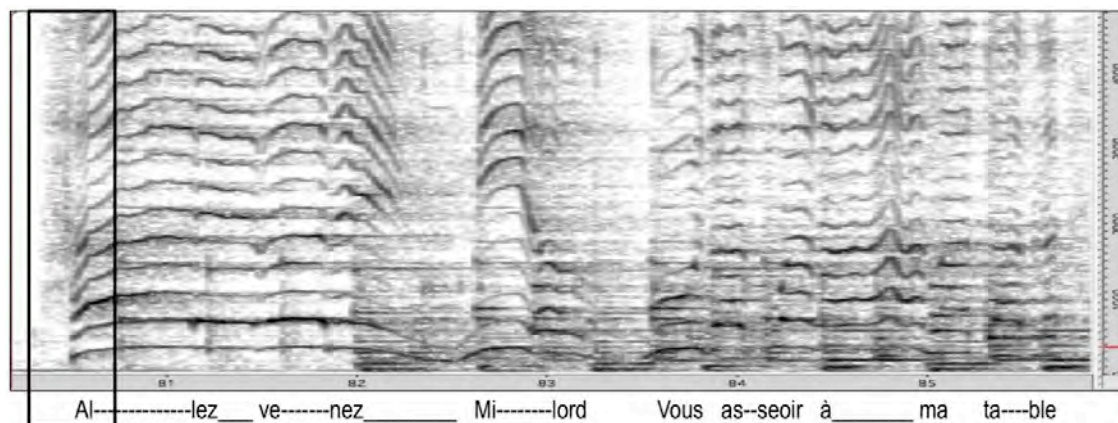


Figure 209 : Extrait de l'interprétation de *Milord*⁶⁰⁹ par Édith Piaf.
Mise en évidence d'une attaque soufflée. [CD 155]

L'attaque vocalique précédée d'une forte émission de souffle, bien marquée sur « Allez », intronise le début du refrain sur une impulsion et renforce la tonicité du chant, déjà manifeste par sa dynamique et son timbre plein et riche en harmoniques. Elle est rendue possible par la maîtrise impressionnante de la gestion du souffle par Édith Piaf qui, malgré l'intensité vocale, la fréquence des tenues, le chant « à pleine voix », selon la formule de Roland Barthes, ne semble jamais à cours de souffle. Cette attaque possède une valeur performative renforçant le sémantisme du texte ; elle suscite l'élan, le rebond, l'énergie du désespoir face au jeu du destin. Elle accentue le contraste entre le refrain très rythmique et entraînant, avec une voix projetée, une articulation marquée par l'emphase du roulement des R, et les couplets au débit plus lent, laissant une large place au parlé-chanté, voire au parlé pour le dernier.

5.2.1.2 La tenue du son et ses caractéristiques

L'étude de la tenue⁶¹⁰ passe par l'évaluation du caractère plus ou moins évolutif ou homogène du son, à tous les niveaux (timbre, intensité, fréquence fondamentale, formants...). Le son peut être constant sur toute la durée de la tenue, mais le plus souvent, il est marqué par divers phénomènes transformationnels qui lui donnent son caractère riche, vivant et expressif. Nous pouvons ainsi isoler, dans la tenue de certains sons, différentes phases successives venant s'intercaler entre l'attaque et l'extinction. Outre l'enchaînement de phases temporellement délimitées, nous pouvons observer des fluctuations plus fines de différents paramètres : évolution de l'intensité (*crescendo*, *decrescendo*, *vibrato* d'intensité), évolution du timbre (déformation progressive du phonème, glissement d'un phonème à un autre, ouverture ou fermeture du son, durcissement ou relâchement...), évolution de la hauteur (*glissando*, *vibrato*, tremblement...).

Dans notre corpus de chanteurs, certains ne tiennent généralement pas les notes, comme Serge Gainsbourg, Bobby Lapointe, Georges Brassens, d'autres les tiennent de manière ponctuelle, et d'autres enfin jouent constamment sur l'alternance entre notes courtes et notes tenues. Chez les premiers, il n'y a alors pas de stabilité de la note, qui évolue souvent selon une intonation mouvante, comme celle de la parole, que nous étudierons ultérieurement. Le chant ne possède alors que rarement un *vibrato*. Chez les deuxièmes, il arrive de trouver des

⁶⁰⁹ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], disque 2, Capitol, 1994.

⁶¹⁰ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

notes tenues, souvent en note finale d'une structure, en particulier sur la coda des chansons, comme chez Charles Trenet par exemple, qui, dans la tradition vocale, clôt souvent son interprétation sur une très longue note vibrée et poussée, comme dans *La Mer*. Mais l'étude de la tenue prend tout son sens avec la dernière catégorie de chanteurs. Les notes tenues sont alors, principalement, celles figurant en fin de groupes de mots. Le son, ou la note, présente une structure au sein de laquelle nous pouvons discerner plusieurs phases successives entre les deux extrêmes de l'attaque et l'extinction. Leur exécution peut largement varier en fonction de l'esthétique, du style interprétatif du chanteur, de la chanson et de l'effet recherché, comme en témoignent ces exemples de notes tenues :

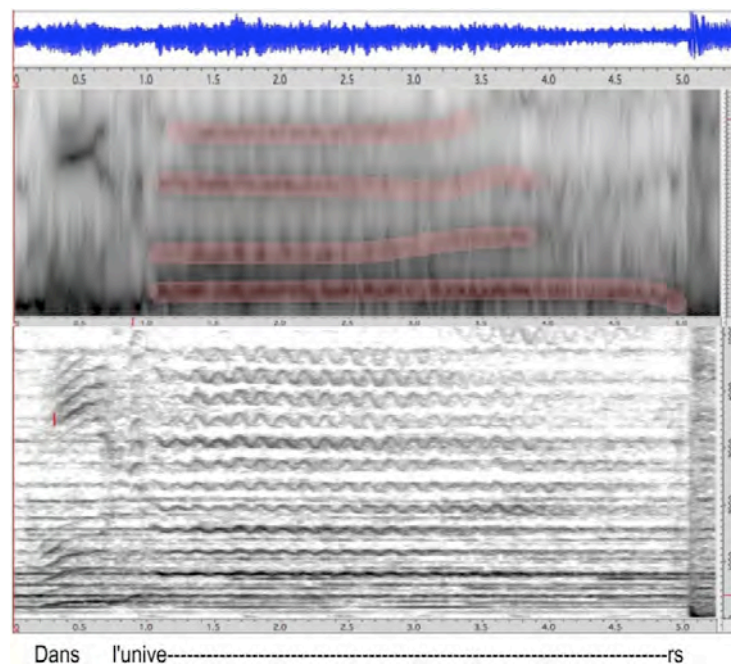


Figure 210 : Note tenue, extraite d'une interprétation de *L'Enfant de la lumière*⁶¹¹, par Diane Dufresne. Forme d'onde, sonagramme LPC permettant de visualiser les formants, sonagramme FFT. [CD 156]

Dans cet extrait de *L'Enfant de la lumière*, chanté par Diane Dufresne, il s'agit d'une tenue sur le phonème [ε], avec un son entièrement vibré. Le *vibrato* est présent dès le début de la tenue, mais les trois premières syllabes que comporte le groupe de mots en sont dépourvues. La note tenue conserve une hauteur stable sur toute sa durée. Sur le plan dynamique, le son évolue avec une courte phase de *crescendo* au début de la tenue, puis sur un *decrescendo* jusqu'à l'extinction du son. La consonne [R], à la toute fin de la tenue, est faiblement audible. Une évolution du son se perçoit au sein de la tenue, avec une déformation progressive du phonème, une diphtongue liée à l'accent québécois de la chanteuse : nous observons sur le sonagramme LPC un glissement des formants qui le confirme.

Les deux tenues suivantes sont du même ordre :

⁶¹¹ DUFRESNE, Diane, *Les Grands Succès* [compilation], Believe/EPM, 2008.

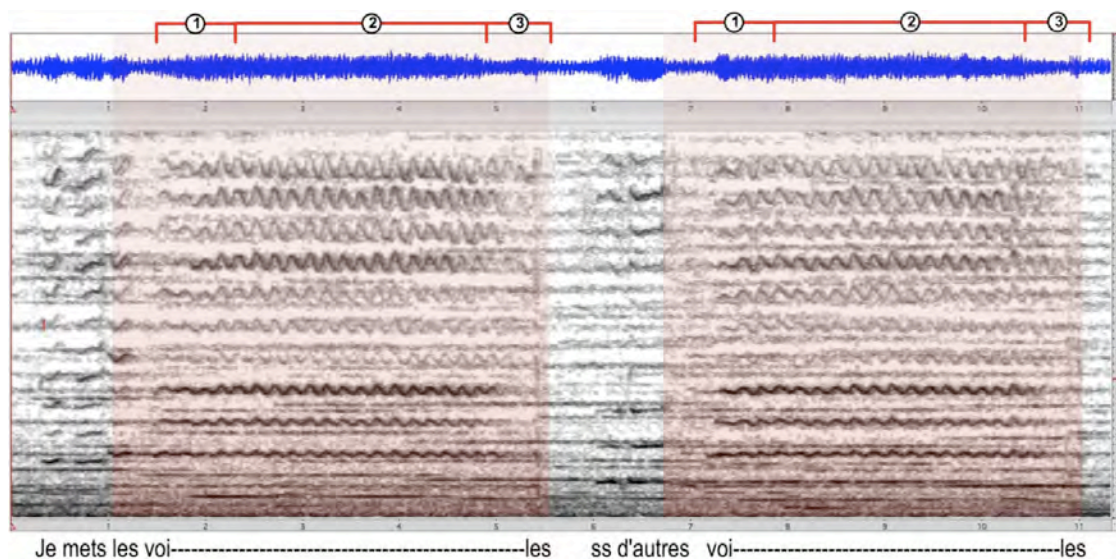


Figure 211 : Extrait d'une interprétation de *L'Enfant de la lumière*, par Diane Dufresne, avec mise en évidence de deux notes tenues et des différentes phases qui composent les tenues. 1 : phase de stabilisation qui suit l'attaque consonantique ; 2 : phase de stabilité ; 3 : phase d'extinction. [CD 157]

La tenue est tout de suite attaquée à la hauteur, sans *portamento*. Elle débute en *crescendo* avec des ondulations de *vibrato* irrégulières (phase 1), temps de stabilisation suivi d'une longue phase présentant un *vibrato* régulier, avec une énergie constante durant la tenue, jusqu'à la phase d'extinction finale, débutant par une rapide baisse de l'énergie, suivie d'un relâchement soudain de l'air après l'articulation du [l], qui crée, sous l'effet de la pression sous-glottique importante, une explosion. Ces notes tenues ponctuent les chansons de Diane Dufresne sans en être une caractéristique exclusive, car son interprétation est marquée par une amplitude de variance extrême usant de toutes les possibilités interprétatives, aussi bien sur les attaques, les tenues, les notes brèves, les extinctions, au service d'une expressivité exacerbée. Ses notes sont souvent caractérisées par une succession de micro-événements sonores offrant un éventail d'une richesse et d'une diversité remarquables.

L'extrait suivant, d'une interprétation de Félix Leclerc, présente une structure de tenue différente, dans laquelle nous distinguons d'autres phases :

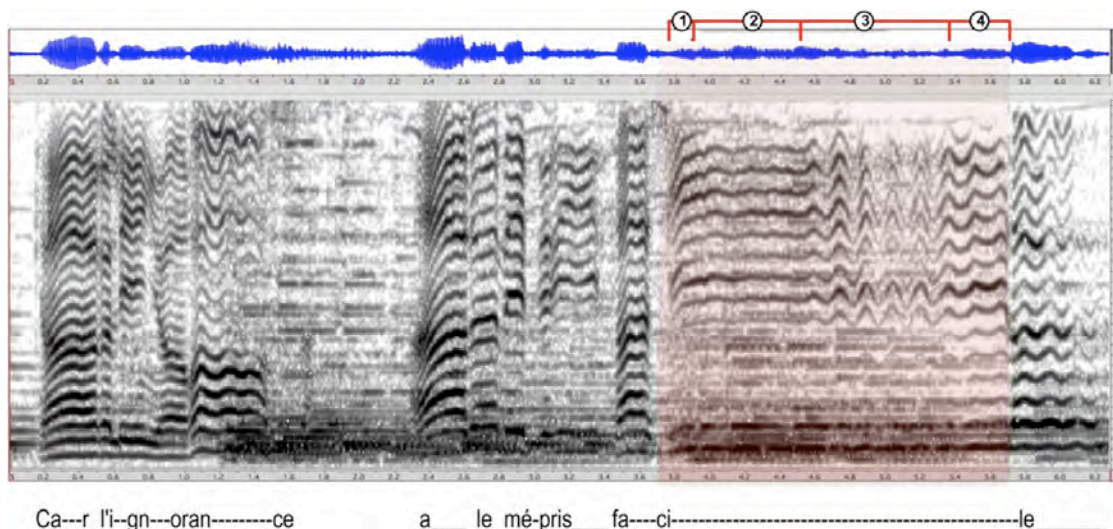


Figure 212 : Extraits des *Mauvais Conseils*⁶¹², interprété par Félix Leclerc. Mise en évidence d'une tenue et de ses différentes phases. 1 : temps d'ajustement (*glissando*), 2 : temps de latence non vibré, 3 : temps de stabilité, avec *vibrato*, 4 : transition avec la syllabe suivante. [CD 158]

La syllabe centrale de « facile » n'est pas un son isolé, mais intégré au sein d'une chaîne de sons, nous n'y distinguons donc pas exactement les mêmes phases que celles définies par Nicole Scotto di Carlo⁶¹³. Nous observons, après l'attaque consonantique du [s], un rapide *portamento* ascendant qui constitue le temps d'ajustement de la note, défini par Nicole Scotto di Carlo comme « le délai du *feed-back* auditif au cours duquel le chanteur rectifie la justesse d'émission par rapport à l'attaque ». Plus qu'un délai fonctionnel, il s'agit ici d'un effet de *portamento* ascendant voulu par l'artiste, cette phase est donc volontairement allongée et l'effet de *glissando* accentué. Suit une phase de relative stabilité de la hauteur fondamentale – malgré quelques irrégularités, tremblements d'ordre agogique – dépourvue de *vibrato*, appelée par Nicole Scotto di Carlo « temps de latence, qui permet de s'assurer de la bonne hauteur du son avant de commencer à le faire vibrer ». Cette phase, présente ici, ne l'est pas systématiquement sur les notes tenues : par exemple, elle est absente de l'extrait précédent, de Diane Dufresne, où le *vibrato* débute tout de suite. Commence enfin la partie vibrée. Celle-ci présente en elle-même différentes phases : après une ou deux vibrations (phase de stabilisation), le *vibrato* se stabilise, devient régulier. Cette phase de stabilité (3) est doublée d'un *decrecendo* : au milieu, une forte baisse de l'énergie s'observe à la fois sur la forme d'onde et sur le sonagramme (les harmoniques sont moins forcés). À l'écoute, nous entendons sur cette zone un adoucissement, un relâchement. Enfin (4), l'énergie revient, le *vibrato* perd sa régularité et la fréquence fondamentale présente un *glissando* ascendant qui conduit à la syllabe suivante : c'est ce que nous appelons la phase de transition.

Dans l'exemple suivant, extrait d'une interprétation d'*Allée des brouillards*, une tenue de Claude Nougaro présente une structure un peu différente :

⁶¹² LECLERC, Félix, *Le Grand Bonheur* [intégrale], disque 5, Les disques XXI-21, Phantom Sound, 2008.

⁶¹³ « Attaque, temps d'ajustement, temps de latence, temps de stabilisation, temps de stabilité », dans : SCOTTO DI CARLO, Nicole, « Les dysfonctionnements de la voix chantée », dans : *Travaux interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*, vol. 26, 2007, p. 159.

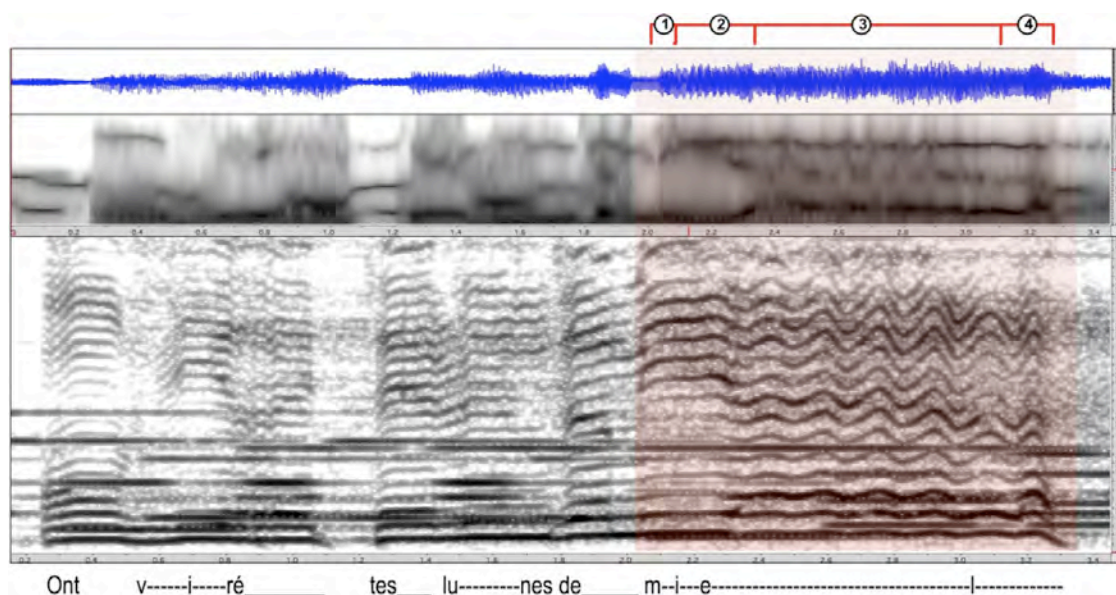


Figure 213 : Extrait d'*Allée des brouillards*⁶¹⁴, interprété par Claude Nougaro. Mise en évidence de la structure en plusieurs phases d'une note tenue. 1-2 : phase non vibrée avec un *portamento* ascendant, diphtongue à la fin de la phase 2. 3 : tenue avec *vibrato* et en *glissando* descendant, doublé d'un maintien de l'énergie et d'une ouverture du son. 4 : extinction du son. [CD 159]

Dans cet extrait, la tenue de la syllabe « miel » – syllabe riche où se succèdent quatre phonèmes – est marquée par différents phénomènes évolutifs. Comme pour l'exemple précédent, l'attaque est suivie d'un « ajustement », un rapide *glissando* ascendant, puis d'une phase de tenue sans *vibrato* dotée d'un *glissando* ascendant plus lent et comportant un glissement phonétique du [m] au [i] puis au [ɛ], glissement formantique que nous observons sur le sonagramme LPC. Le son est ensuite tenu sur un *vibrato* ample, avec un mouvement général de *glissando* descendant, jusqu'à une dernière ondulation irrégulière qui précède l'extinction du son. L'énergie reste intense jusqu'à la fin, avec même un faible *crescendo*. À l'écoute, une ouverture progressive du son (de la bouche) au cours de la tenue donne l'impression d'un accroissement de l'intensité.

Nous trouvons souvent, dans les tenues de Claude Nougaro, la succession des mêmes phases, observables dans l'exemple suivant :

⁶¹⁴ NOUGARO, Claude, *L'Intégrale*, Disque 9 : *Very Nice*, Universal Mercury, 2008.

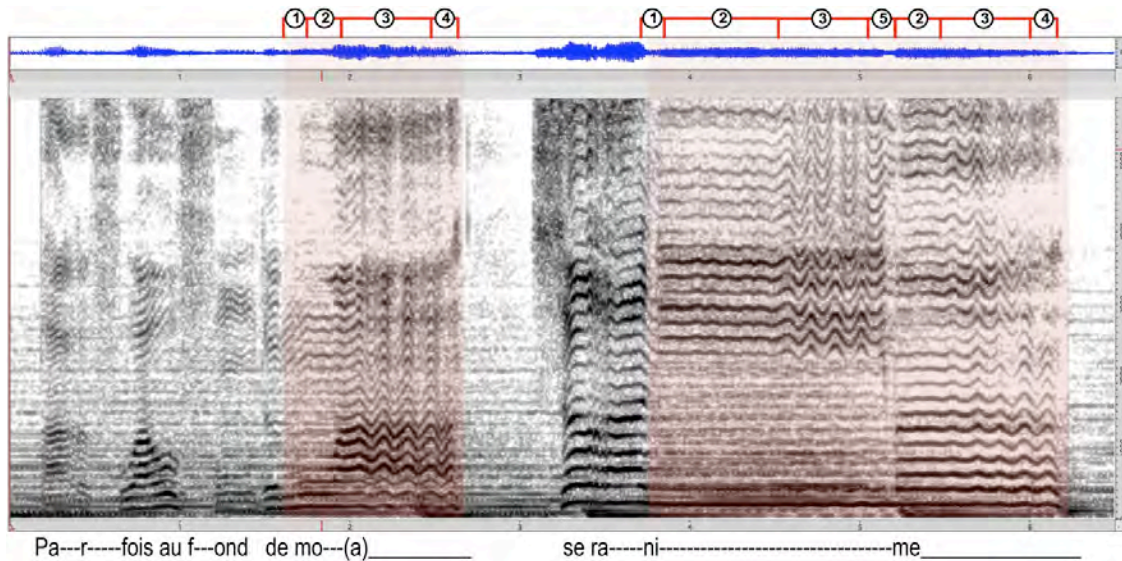


Figure 214 : Extrait de *Toulouse*⁶¹⁵, interprété par Claude Nougaro. Mise en évidence de la structure en plusieurs phases d'une note tenue. 1 : phase d'ajustement après l'attaque (rapide *glissando*), 2 : phase de latence, tenue droite non vibrée, 3 : tenue avec *vibrato*, 4 : extinction du son, 5 : phase de transition. [CD 160]

La tenue commence par une phase d'ajustement après l'attaque en rapide *glissando* puis par une phase de latence non vibrée, avant l'apparition du *vibrato* (cette structure est particulièrement visible sur la syllabe « ni »). Ce type de structure, réitéré chez Claude Nougaro, présente généralement une consonne finale très nettement articulée lorsqu'il s'agit d'une syllabe fermée.

Les structures de syllabes tenues, chez les chanteurs ayant tendance à faire beaucoup de notes tenues, peuvent donc se présenter avec une marge réelle de diversité. Elles divergent en fonction des contingences interprétatives et de l'effet recherché, mais nous observons tout de même des types privilégiés chez chaque chanteur : ces structures contribuent alors à définir son style interprétatif. Les variations de fréquence fondamentale, d'intensité, le glissement phonétique, l'aspect vibré ou plat de la tenue, peuvent se combiner avec les différences de qualité du timbre (voix dans le souffle, érailement) que nous avons déjà étudiées.

5.2.1.3 L'extinction du son

La phase d'extinction du son⁶¹⁶ reprend la plupart des caractéristiques déjà énumérées pour l'attaque : sur le plan du timbre, l'extinction « normale » (douce), dans le souffle, en coup de glotte (dure), en registre *Fry*, en registre de fausset ; sur le plan phonétique, la présence ou non d'une consonne en *coda* (syllabe fermée ou ouverte) ; sur le plan fréquentiel, *portamento* ou *glissando* ascendant ou descendant, irrégularité particulière de la fréquence fondamentale ; sur le plan de l'énergie, *crescendo* ou *decrescendo*.

L'extinction « normale » est la plus fréquente et la majorité des chanteurs de notre corpus en changent rarement. Cependant, certains usent d'une grande diversité de types d'extinction du son, créant des effets particuliers dénotant une technique vocale spécifique, dans laquelle nous ne pouvons que reconnaître une forme de virtuosité, certes bien éloignée des canons du

⁶¹⁵ NOUGARO, Claude, *L'Intégrale*, Disque 5 : *Soyons divins*, Universal Mercury, 2008.

⁶¹⁶ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

chant savant. Les chanteurs exploitant cette riche palette d'extinctions l'associent généralement à une diversité dans l'usage des timbres vocaux et des attaques, et font reposer l'intérêt de leur interprétation tout autant sur l'aspect sonore et musical que sur la mise au service du texte. Nous analyserons en particulier les extinctions de son de Sapho, Félix Leclerc, Diane Dufresne et Charlélie Couture, exemples de cette diversité.

Sapho joue beaucoup sur les possibilités sonores de sa voix. Dans la chanson *L'Américaine*, elle utilise un effet vocal très particulier à la fin de certains mots, comme nous le voyons dans le sonagramme de l'extrait suivant :

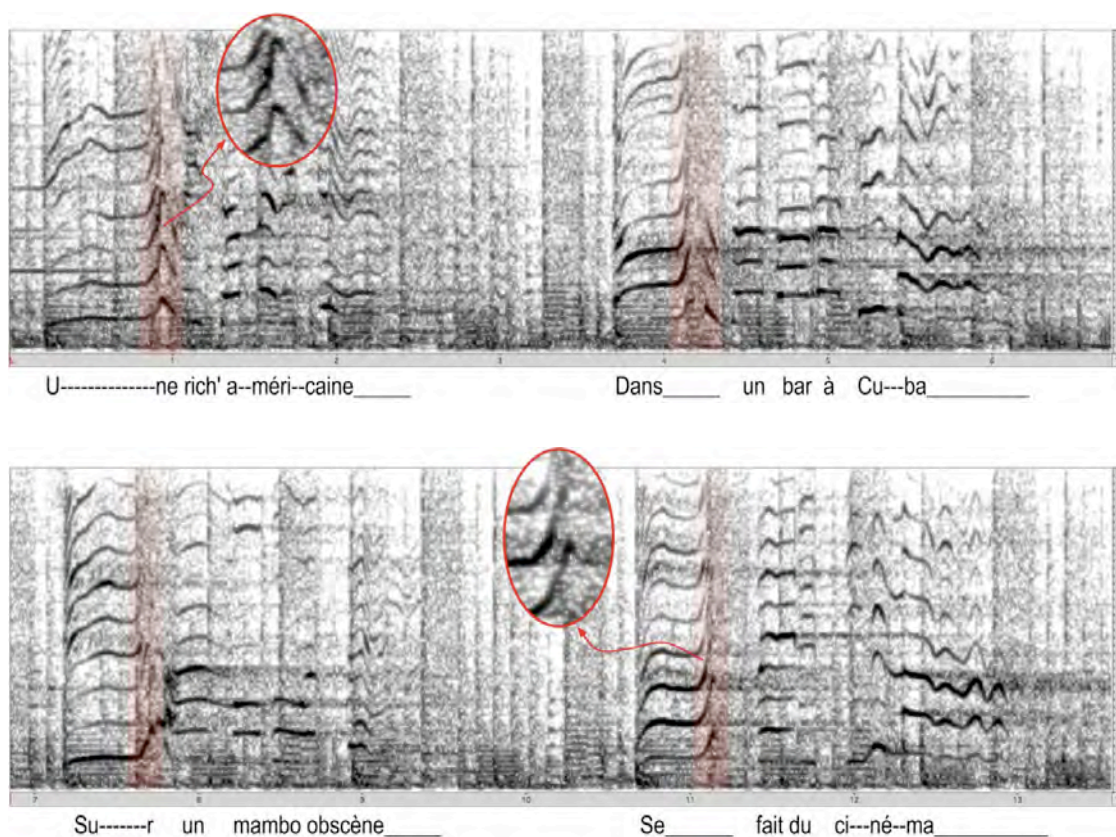


Figure 215 : Extrait de *L'Américaine qui danse*⁶¹⁷, interprété par Sapho. [CD 161]

À la fin des mots « une », « dans », « sur » et « se », nous observons un même effet de voix qui monte dans l'aigu. À l'écoute, se perçoit une rupture dans le timbre, avec un son terminé dans une sorte de cri suraigu, sans contenu phonétique identifiable. La montée brutale vers l'aigu est nettement visible sur le sonagramme. Sur « une » et « dans », elle est suivie d'une redescente dans le grave, tout aussi rapide. Le saut de fréquence est d'une sixte : la note chantée est un *la* 3, puis la voix monte jusqu'au *fa* 4 – *fa* # 4. Il est difficile de savoir par quel procédé physiologique est obtenu cet effet, mais nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit d'un son émis sur une inspiration, à la fin de la tenue. Le même effet se retrouve dans d'autres chansons de Sapho, notamment dans *Carmel*, associé, par exemple, à l'extinction dans le souffle :

⁶¹⁷ SAPHO, *Passions, passions*, Celluloid, 1985.

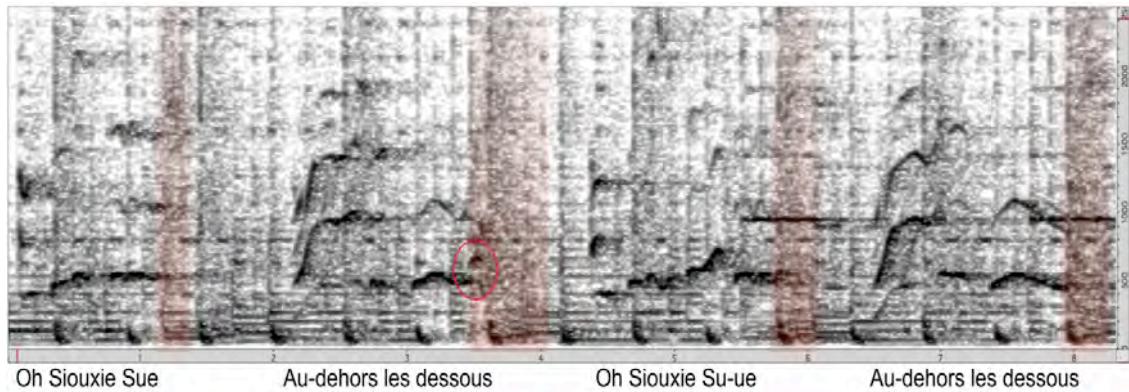


Figure 216 : Extrait de *Carmel*⁶¹⁸, interprété par Sapho. Mise en évidence d'extinctions dans le souffle. [CD 162]

Dans cet extrait, chaque fin de groupe se termine sur une extinction dans le souffle, avec une libération soudaine de l'air à la fin de la tenue vocalique, qui provoque un fort bruit de souffle sous l'effet de la brusque chute de la pression sous-glottique. À la fin du premier « sous », le relâchement de l'air entraîne un très bref son aigu (entouré en rouge sur le sonagramme), avant un son bruité non-voisé. Très repérables à l'oreille, ces effets sont mis en évidence par la couleur sur le sonagramme, très chargé du fait de l'accompagnement instrumental important.

Si, chez Sapho, le souffle à la fin de la tenue donne un aspect dynamique et tonique au chant, il peut jouer un tout autre rôle : si l'air est libéré progressivement à la fin de la tenue, avec un son qui se dilue peu à peu dans le souffle, elle crée au contraire une impression de douceur, de relâchement, qui peut évoquer l'érotisme, la tendresse ou la fragilité. Michel Jonasz, par exemple, termine souvent ses tenues avec un court *vibrato* qui se perd rapidement dans le souffle. Félix Leclerc use de même ponctuellement d'extinctions dans le souffle, comme dans cet extrait de *Mauvais Conseils* :

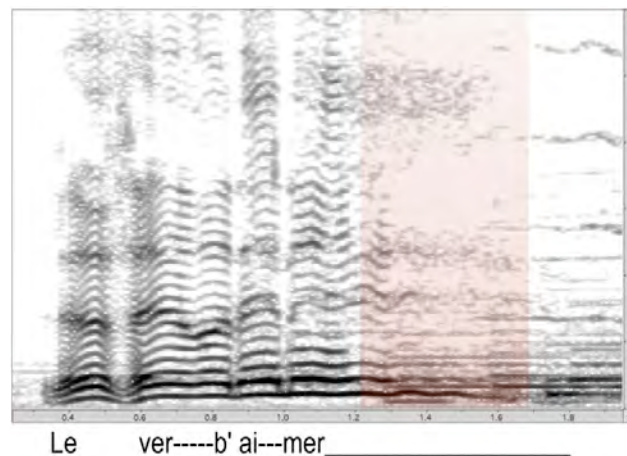


Figure 217 : Extrait des *Mauvais Conseils*⁶¹⁹, interprété par Félix Leclerc. Mise en évidence d'une extinction dans le souffle. [CD 163]

Après une première partie de tenue bien timbrée et avec *vibrato*, sur la syllabe finale du mot « aimer », les harmoniques de la voix disparaissent progressivement dans un bruit de souffle. Nous trouvons ainsi ponctuellement l'usage de fins de son dans le souffle chez les chanteurs

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ LECLERC, Félix, *Le Grand Bonheur* [intégrale], disque 5, Les disques XXI-21, Phantom Sound, 2008.

d'inspiration littéraire, souvent en lien étroit avec le sémantisme du texte.

Dans un tout autre style, Diane Dufresne multiplie les effets de timbre sur ses extinctions qui présentent une aussi grande diversité que ses tenues et ses attaques :

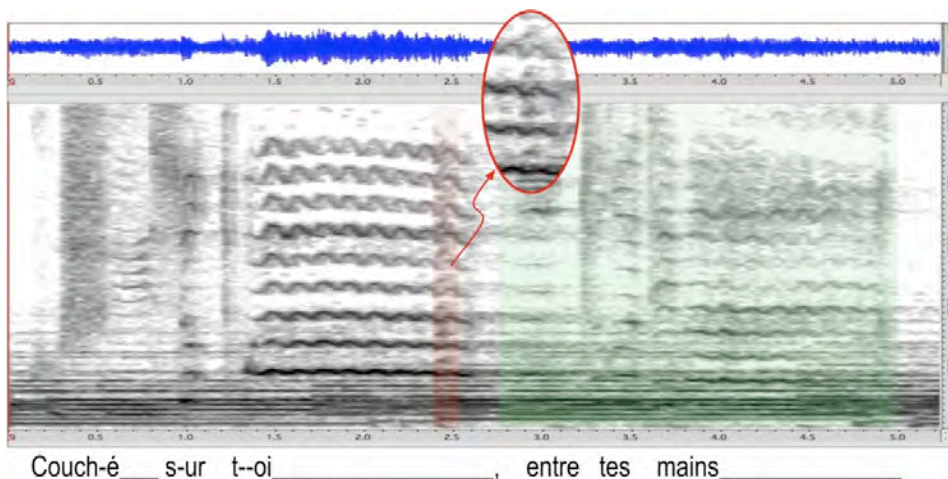


Figure 218 : Extrait de *L'Enfant de la lumière*⁶²⁰, interprété par Diane Dufresne.
Rouge : extinction du son avec érailement de la voix. Vert : voix dans le souffle. [CD 164]

Cet extrait illustre successivement deux extinctions différentes du son. À la fin de « toi », longue tenue bien timbrée avec *vibrato*, nous entendons un resserrement et la voix s'éraïlle : Un doublement des harmoniques est mis en évidence, sur le sonagramme, par le grossissement. La deuxième partie du vers est émise avec une voix soufflée et une extinction du son progressive dans le souffle sur « mains ». Mais cette chanson présente d'autres types d'extinction du son :

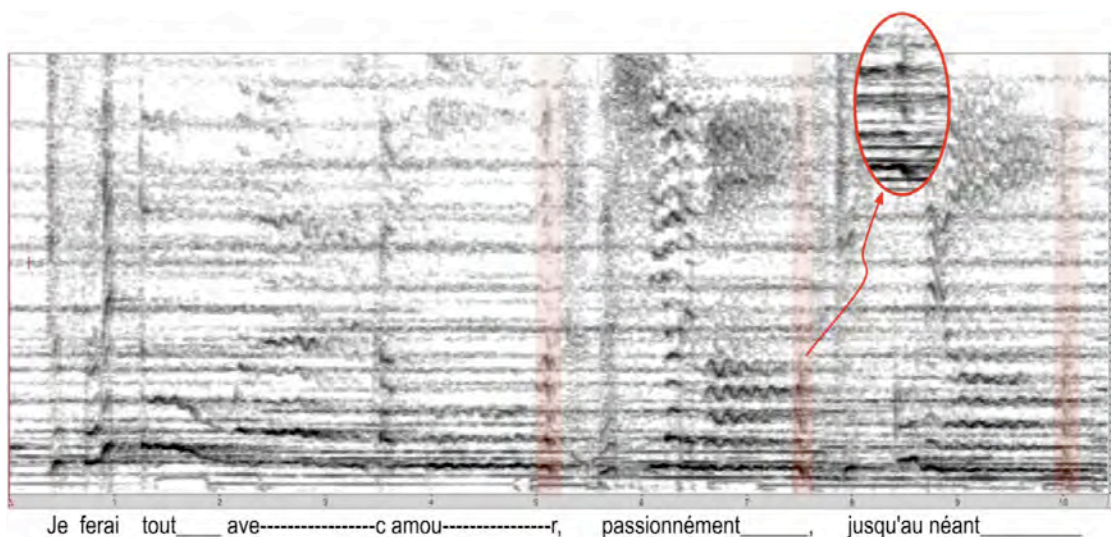


Figure 219 : Extrait de *L'Enfant de la lumière*, interprété par Diane Dufresne.
Mise en évidence de types particuliers d'extinctions. [CD 165]

⁶²⁰ DUFRESNE, Diane, *Les Grands Succès* [compilation], Believe/EPM, 2008.

Dans ce deuxième extrait, Il existe des coupures brutales du son à la fin de « amour », « passionnément » et « néant ». Ces extinctions donnent lieu à de courts sons harmoniques d'intonation descendante, d'intensité plus forte que la fin de la tenue qui les précède : ceux-ci sont mis en évidence en rouge sur le sonagramme et sur le grossissement. Ce son final semble être produit par une ouverture subite des cordes vocales qui libère soudainement le flux d'air, alors que le son est encore en train d'être émis, ce qui provoque cette rupture de la fréquence fondamentale. Celle-ci donne un caractère tonique à l'interprétation.

Dans d'autres extraits, ce même effet se retrouve d'une manière beaucoup plus violente, avec une pression sous-glottique plus forte :

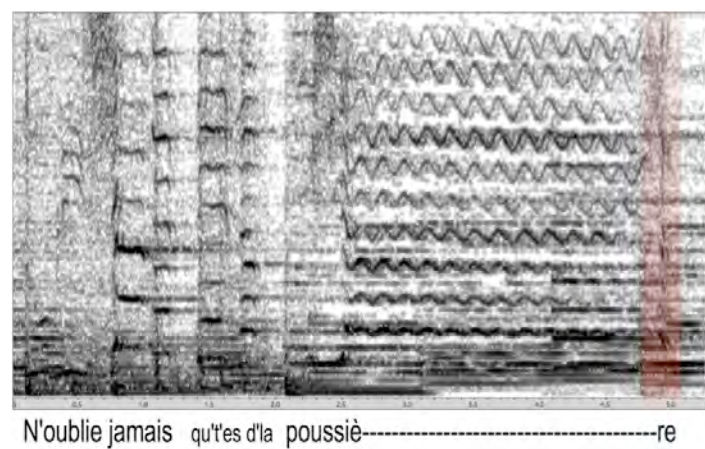
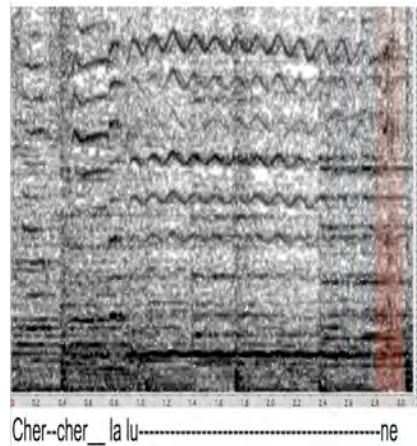


Figure 220 : Deux extraits de *L'Enfant de la lumière*, interprétés par Diane Dufresne. Mise en évidence de types particuliers d'extinctions. [CD 166]

Dans ces deux extraits comme dans les précédents, cette forme d'extinction « sonore » est corrélée à un chant puissant, d'une forte énergie, et n'existe pas sur les passages en nuances douces. Sur « lune » et « poussière », une intensité forte est conservée sur la tenue, puis une courte coupure du son vocalique survient, liée à l'articulation de la consonne, suivie du son final qui clôt la tenue. Sur ce son voisé, évoquant le cri par sa violence, sa ponctualité et son aspect non contrôlé, sur une durée de 0.05 seconde environ, des harmoniques partent de l'aigu pour opérer une chute rapide vers le grave.

Nous observons encore des extinctions d'un autre genre, en *glissando* descendant :

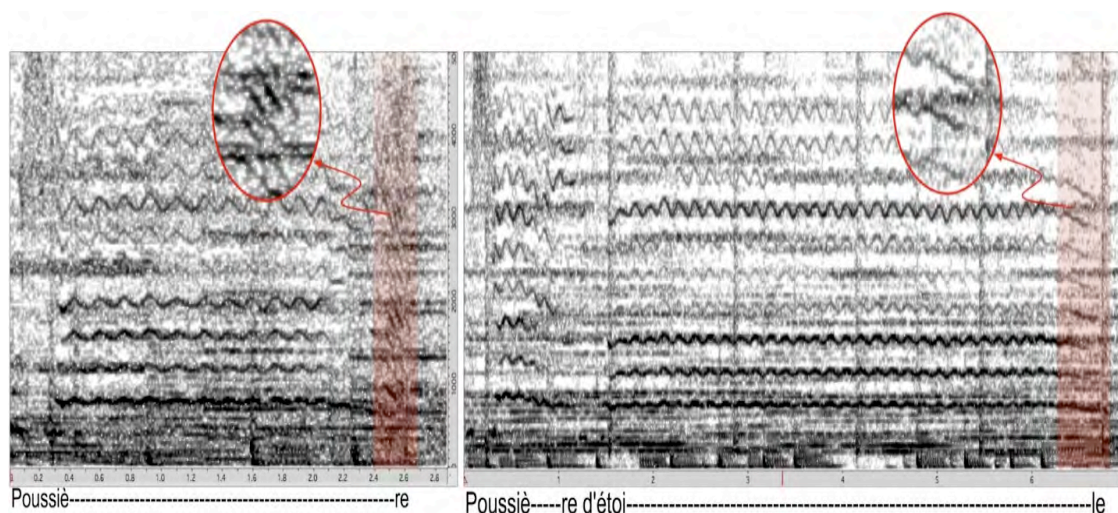


Figure 221 : Deux extraits de *L'Enfant de la lumière*, interprétés par Diane Dufresne. Mise en évidence de types particuliers d'extinctions. [CD 167]

Ces deux tenues présentent toutes deux une extinction en *glissando* descendant, *glissando* nettement observable sur les sonagrammes et les grossissements. Cependant, elles sont de nature différente. Dans la première, survient en resserrement du son, qui devient très guttural, rauque : un grand nombre d'harmoniques secondaires apparaissent dans cette phase finale du son, sur l'articulation du [R], témoins d'un érailement de la voix, d'une distorsion. Juste avant (avant la zone en rouge sur le sonagramme), débute un *glissando* descendant sans distorsion du son, mais avec déformation, diphtongaison de la voyelle [ɛ], qui se ferme en se transformant progressivement en [i] (nous entendons « poussière »). Cette diphtongaison, liée sans doute à l'accent québécois, crée une sorte de dissonance renforçant la tension expressive. Dans le deuxième, la tenue se termine par un simple *glissando* descendant, mais sans distorsion : le nombre d'harmoniques reste identique à celui de la phase de tenue. Nous observons toutefois, à l'écoute, une transformation progressive du phonème [a], qui se ferme pour préparer le [l] de *coda*, le sonagramme LPC laisse en effet voir un déplacement des formants dès le début du *glissando*.

Dans *Hymne à la beauté du monde*, Diane Dufresne réalise d'autres extinctions en *portamento* descendant, comme dans l'extrait suivant :

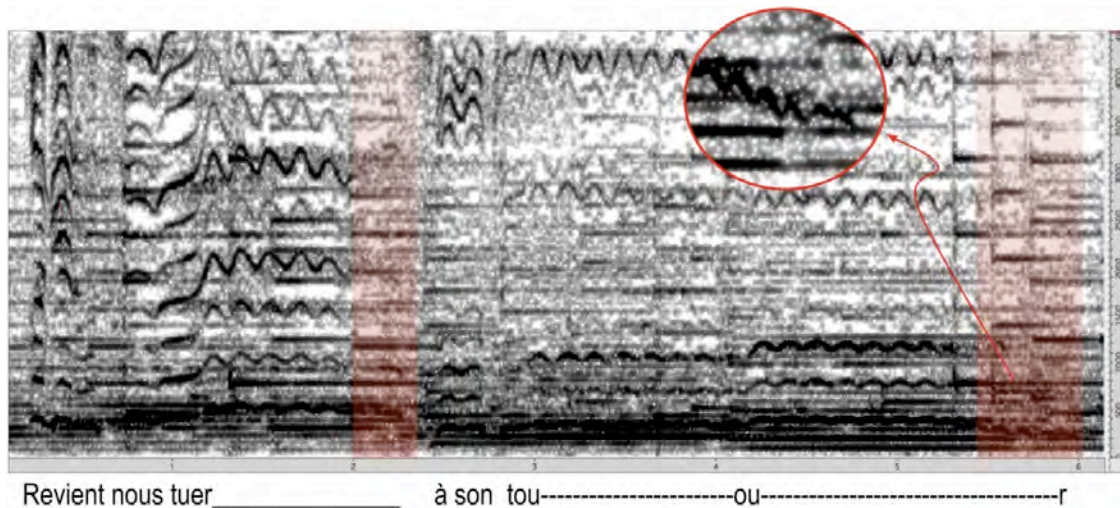


Figure 222 : Extrait d'*Hymne à la beauté du monde*⁶²¹, mise en évidence d'extinctions du son en *glissando* descendant doublé d'un *vibrato*. [CD 168]

La tenue de « tuer » se termine avec un adoucissement soudain du son et un *glissando* descendant. Celle de « tou » ne présente pas de *decrecendo*, mais un fort *glissando* descendant doublé d'un ample *vibrato* qui, à l'écoute, donne l'effet d'un *tremolo* expressif. Nous voyons l'évolution de la fréquence fondamentale sur le grossissement.

Charlérie Couture présente également une belle illustration de l'usage de la diversité des extinctions. Dans *Tu joues toujours*, nous trouvons par exemple des extinctions particulières, en *glissando* descendant doublé de souffle :

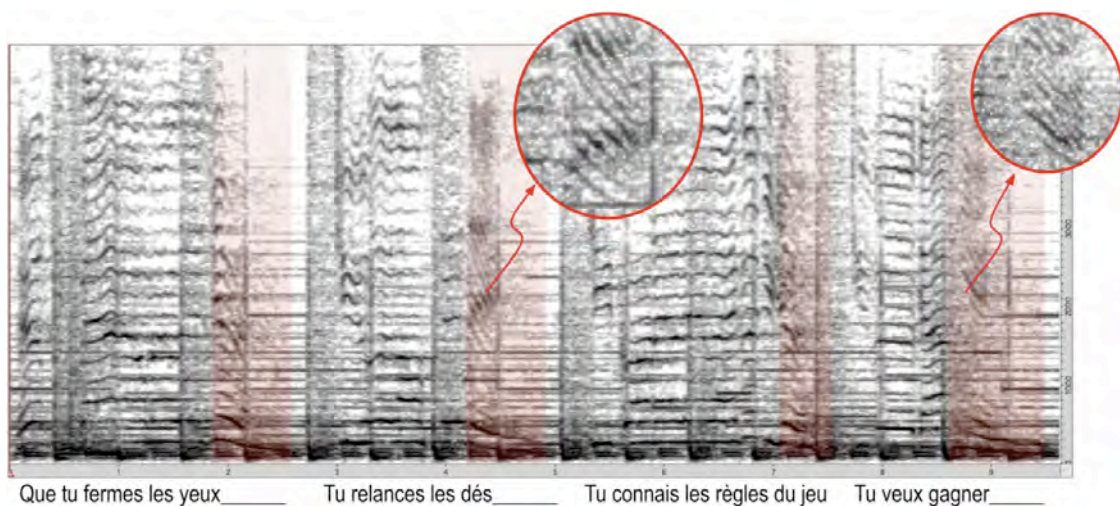


Figure 223 : Extrait de *Tu joues toujours*⁶²², interprété par Charlérie Couture. Mise en évidence d'extinctions particulières. [CD 169]

À la fin de chacun des quatre groupes de mots présents dans cet extrait, figure le même type d'extinction, en deux phases, avec tout d'abord une phase voisée, un rapide *glissando* descendant, puis un prolongement du son dans le souffle, avec une seconde phase très peu voisée, dans laquelle ne se distinguent plus qu'un ou deux harmoniques dans les graves et où l'on perçoit à l'oreille un faible grondement sourd. À la différence des exemples étudiés

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² COUTURE, Charlérie, *Solo Boys*, EMI France, 1986.

précédemment, il s'agit d'extinction de notes non tenues et dépourvues de *vibrato*. Nous rencontrons un autre type particulier d'extinction dans cette même chanson :

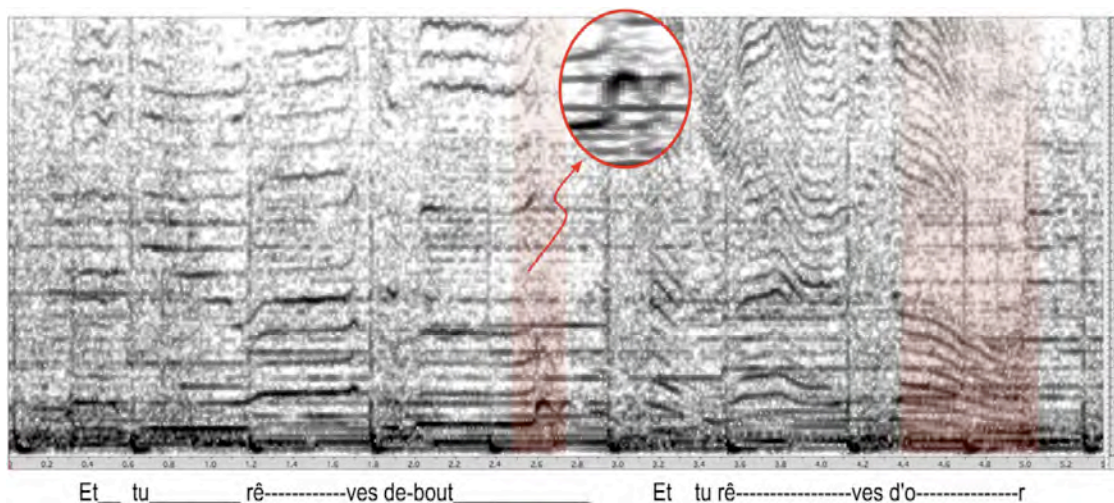


Figure 224 : Extrait de *Tu jones toujours*, interprété par Charlélie Couture. Mise en évidence d'extinctions particulières. [CD 170]

La première, sur « debout », évoque un peu les extinctions analysées précédemment chez Sapho, tout en s'en distinguant partiellement. À l'écoute, se perçoit une rupture dans le timbre, comme un saut de registre et, sur « or », un *glissando* descendant, qui s'achève sur un timbre très guttural, proche du registre *Fry*. Sur le sonagramme un décrochement de la ligne de fréquence fondamentale s'observe, avec un saut soudain vers l'aigu, immédiatement suivi d'une redescente.

Ces phénomènes agogiques et cependant perceptibles à l'oreille attentive sont donc, comme le montre l'analyse par sonagramme, d'une grande complexité et diversité sonore. Même si l'écoute distraite qui est souvent celle de la chanson n'en discerne pas toute la subtilité, ils imprègnent, malgré leur caractère infime, l'interprétation des chanteurs, créant une couleur sonore qui leur est propre.

5.2.2 *L'articulation entre les notes : staccato, legato et portamento*

L'articulation entre les notes peut être liée, ou détachée (*staccato*), avec de nombreuses positions intermédiaires et de multiples nuances possibles, comme en témoigne la richesse du vocabulaire, dans ce domaine, pour le chant savant (« aboyé », « port de voix », « martelé », « piqué »...). Le caractère lié ou détaché d'un enchaînement de notes n'implique pas seulement la continuité de la ligne mélodique, mais aussi l'évolution continue ou non de l'énergie, la présence ou non de *portamento* entre les notes, l'évolution des formants et le caractère plus ou moins homogène du timbre, en particulier sur les grands intervalles susceptibles d'engendrer sa rupture. Dans la chanson, les contrastes entre parataxe vocale et *continuum* sont très marqués.

5.2.2.1 Le phrasé détaché et le *staccato*

Nous l'avons vu, les consonnes sont des éléments de rupture dans la continuité du flux vocalique. Une prononciation très articulée peut donc engendrer un phrasé *staccato*, une diction hachée, comme on la trouve par exemple souvent chez Claude Nougaro, François Béranger⁶²³, ou constamment chez Georges Brassens, où l'aspect soigné de l'articulation s'associe à l'accent méridional – dont le *staccato* est une des typicités – renforcé encore chez Georges Brassens par l'absence de tenue des notes.

Georges Brassens use d'un phrasé *staccato* de manière permanente dans l'ensemble de sa production, en faisant un des éléments clés de son identité interprétative. Observons-le par exemple dans cet extrait de la chanson *La Tondue* :

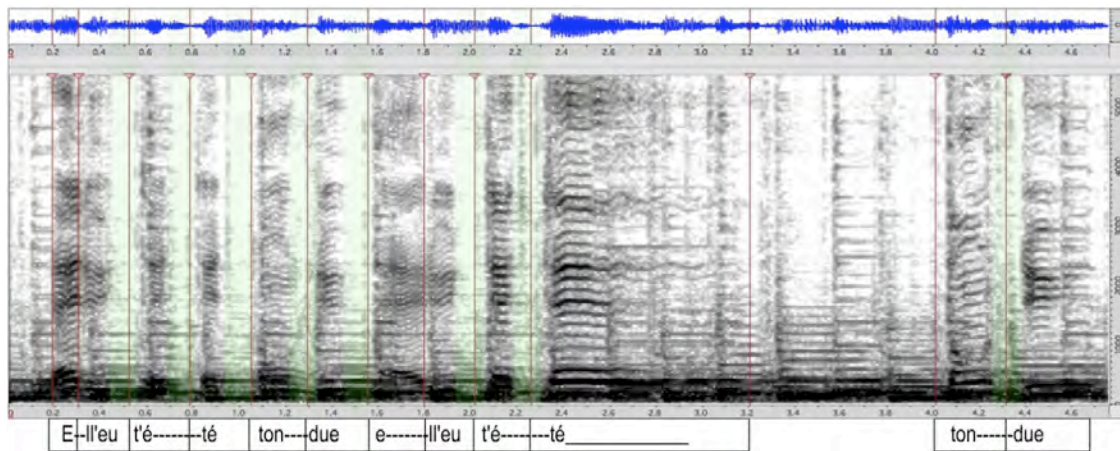


Figure 225 : Extrait du sonagramme de *La Tondue*⁶²⁴, interprété par Georges Brassens. Mise en évidence du phrasé « haché » par les consonnes occlusives. [CD 171]

Les différentes syllabes apparaissent de manière nettement isolées sur le sonagramme, confirmant la sensation perçue à l'écoute. L'allitération en [t] et [b], consonnes occlusives, est mise au service de cet effet, en introduisant naturellement un temps de silence précédant l'explosion produite par la libération soudaine du passage de l'air. Ce temps de silence est particulièrement long ici, donnant un caractère *staccato* encore plus intense (les silences apparaissent en vert sur le sonagramme). Contrairement aux usages, ces silences sont aussi marqués si la consonne se trouve en *coda* de la syllabe précédente (comme dans « eu-té-té », prononcé « eu-té-té »), qu'en *onset* de la syllabe suivante (dans « é-té ton-ue ») : ils devraient normalement se faire plus discrets dans le premier cas, où la liaison a pour fonction non de fractionner, mais, au contraire, de lier les sons en évitant l'hiatus. La forme d'onde confirme le caractère saccadé du phrasé, avec non pas une continuité dans l'intensité, mais une impulsion énergétique sur chaque syllabe.

Le *staccato*, isolant chaque syllabe, est à relier à la tendance, courante chez Georges Brassens et déjà étudiée précédemment, à sectionner les groupes de sens en introduisant, par la versification et l'écriture musicale, au milieu d'un groupe sémantique et parfois même au milieu d'un mot, des coupures qui donnent un aspect immuable à sa structure musicale et un caractère un peu impassible à son interprétation. Le phrasé *staccato*, d'ordre interprétatif, crée une strate supplémentaire, plus fine, dans cette démarche de coupure de la chaîne textuelle.

⁶²³ BÉRANGER, François, *En public*, L'Escargot, 1977 (réédition : Association Da Capo, 2012).

⁶²⁴ BRASSENS, Georges, *La Mauvaise Réputation* [Intégrale], Disque 8 : *Les Copains d'abord*, Philips, 2001.

Nous trouvons de plus chez Georges Brassens, et de manière particulièrement évidente dans cet extrait, une forte similitude, une sorte de mimétisme entre le phrasé chanté et le phrasé de la guitare – lui aussi constitué de notes non tenues, débutant par une attaque qui évoque la consonne du chant. Plus qu'un simple accompagnement, la guitare constitue un contrepoint au chant, comme un second protagoniste dans la chanson. Ce procédé typique induit un décalage voulu entre un texte souvent subversif et une continuité interprétative qui joue la neutralité apparente. Au lieu de renforcer l'impact textuel par une surenchère interprétative, Georges Brassens choisit de jouer le contraste, ce qui n'est pas sans évoquer le procédé de la litote, qui consiste à dire moins pour évoquer plus, et ce qui n'exclut pas non plus les intonations modalisatrices qui ponctuent ses interprétations par la perception sonore d'un sourire complice et ironique.

L'aspect haché du phrasé permet aussi de reproduire, par une impulsion sur chaque note, le caractère versatile et tonique du parler enfantin qui, selon Pierre Léon, se définit par un « rythme accentuel et syllabique fait de syllabes courtes, produisant une impression de staccato⁶²⁵ ». Le débit est alors souvent assez rapide. C'est dans cette perspective que l'utilisent par exemple Dick Annegarn ou Bobby Lapointe, de manière hyperbolique dans la chanson *Bobo Léon* :

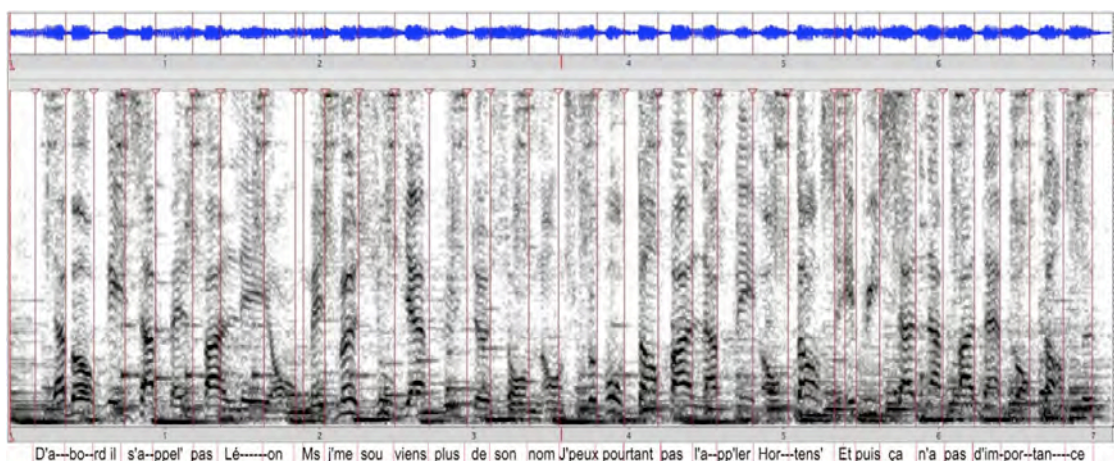


Figure 226 : Extrait du sonagramme de *Bobo Léon*⁶²⁶, interprété par Bobby Lapointe. Mise en évidence du phrasé saccadé. [CD 172]

Les consonnes, rendues encore plus nombreuses par les élisions, saccadent la diction en séparant chaque syllabe. Contrairement à l'exemple de Georges Brassens, la consonne en *coda* en fin de groupe n'est pas reliée à la voyelle de la syllabe suivante, mais est placée en fin de syllabe, séparée de la suivante par un silence : par exemple, « Hortense et » est articulé « hor-tens-(silence)-et » et non « hor-ten-s'et ». La forme d'onde montre un pic d'énergie sur chaque syllabe, sans qu'il y ait de continuité dans l'intensité : la forte impulsion sur chaque son génère de plus une approximation intonative. La rapidité du débit ne fait que renforcer la perception du procédé. Cette interprétation saccadée et rapide, si spécifique de Bobby Lapointe, permet de mettre en relief son procédé d'écriture fondé sur l'assonance et l'allitération, génère un jeu de confusion/compréhension dans lequel il entraîne son auditeur par l'ambiguïté de la position des coupures entre les mots.

D'autres chanteurs détachent les syllabes non par l'exploitation des consonnes, mais par un usage abondant d'attaques en *glissando* ascendant, non seulement sur les premières syllabes

⁶²⁵ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 282.

⁶²⁶ LAPOINTE, Bobby, *En Public*, disque 1, ULM, 1994.

des groupes, mais à l'intérieur des groupes ou même à l'intérieur des mots. Cet effet, souvent utilisé de manière ponctuelle au cours d'une interprétation et corrélé à un débit lent, a pour conséquence de créer une emphase sur un vers, dans lequel chaque syllabe se trouve accentuée. On trouve ce procédé de manière assez systématique chez Renaud (par exemple, dans *Mistral Gagnant*, il réalise une attaque en *glissando* sur chaque syllabe : « te raconter un peu... »), ou de manière plus ponctuelle chez Leny Escudero, pour créer une emphase expressive, comme dans cet extrait de *Van Gogh* :

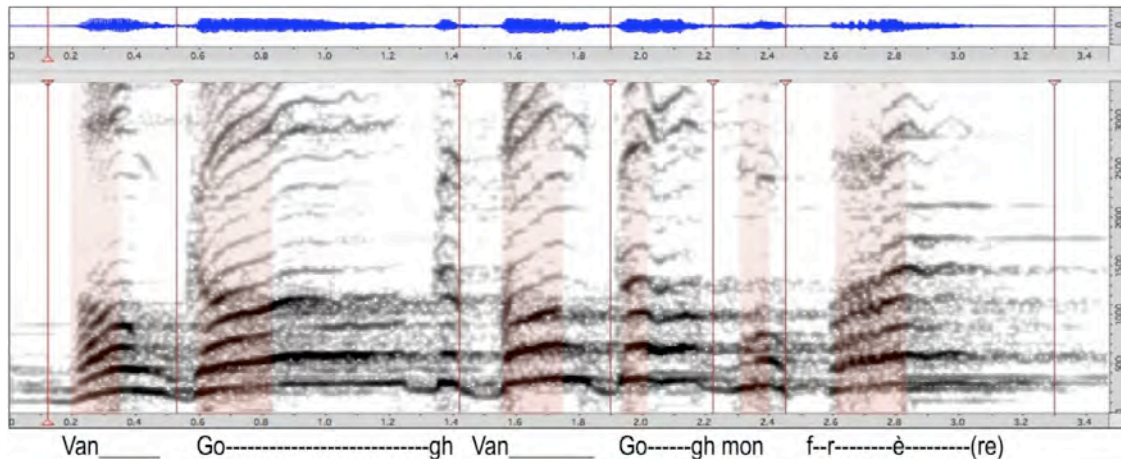


Figure 227 : Sonagramme d'un extrait de *Van Gogh*⁶²⁷, interprété par Leny Escudero. Mise en évidence des attaques en *glissando* ascendant sur chaque syllabe. [CD 173]

Bien qu'il n'y ait pas de silence opérant une rupture marquée dans le son, nous ressentons à l'écoute une emphase sur chaque syllabe, liée à leur attaque en *glissando* ascendant ainsi qu'à l'accentuation énergétique sur chaque note, visible sur la forme d'onde.

Nous trouvons couramment ce procédé chez les chanteurs de l'esthétique Rive gauche – en particulier dans le vers final de la chanson quand il représente son apothéose dramatique et son sommet dynamique –, notamment chez Juliette Gréco ou chez Léo Ferré, par exemple dans les deux derniers vers de *Madame la Misère* dans l'enregistrement en studio, où le *glissando* sur chaque syllabe (pourtant en mouvement mélodique conjoint) associé au débit lent donne une ampleur particulière (« Quelques pendus d'avance / Et pourtant / Ça ne manque pas⁶²⁸ »).

5.2.2.2 Le phrasé lié et l'usage du *portamento*

Le phrasé lié, exaltant la voyelle plutôt que la consonne, joue sur l'homogénéité de l'émission et met naturellement en avant la mélodie plutôt que la rhétorique vocale au service du sémantisme textuel, puisque les voyelles supportent la mélodie, tandis que les consonnes portent l'intelligibilité. L'aspect lié joue ainsi plus, pour emporter l'adhésion de l'auditeur, sur la séduction (la sensibilité émotive) que sur l'argumentation (l'intellect, le *logos*). Dans le *bel canto*, il se définit en effet comme la façon d'enchaîner deux notes sans rupture : « [il] correspond à l'élégante glissade de l'instrumentiste à corde et il est indispensable à la qualité du chant, non seulement pour le chic de l'interprétation, mais aussi parce qu'il permet d'éviter toute disparité entre l'émission de deux notes. Cette "glissade" doit être exécutée avec

⁶²⁷ ESCUDERO, Leny, *Les plus grands succès*, vol. 1, Believe, Creon Music, 2002.

⁶²⁸ FERRÉ, Léo, *Madame la Misère*.

souplesse, sans trop l'appuyer, rapidement, et en ayant soin, dans le cas d'un changement de syllabe, de ne pas articuler la consonne avant d'avoir rejoint la note réelle, et sans traîner le son⁶²⁹ ».

Nous le trouvons, naturellement, de manière plus systématique chez les chanteurs d'inspiration *Pop* (Michel Polnareff dans *Âme câline* ou *L'Amour avec toi*, Véronique Sanson dans *Pour me comprendre*, et parfois Diane Dufresne), les chanteurs de charme (notons que, chez Claude Nougaro, les interprétations liées à la chanson de charme présentent, un phrasé lié contrastant avec le reste de sa production), ou dans la chanson plus légère, au phrasé uniforme, des artistes relevant de variété de grande diffusion (Michel Delpech, Maxime Le Forestier, Serge Lama, parfois Gilbert Bécaud...), que chez les chanteurs d'inspiration Rive gauche, au phrasé plus irrégulier, recourant abondamment aux effets de la rhétorique vocale. La chanson *Petite Fille* d'Yves Duteil est une bonne illustration du phrasé lié :

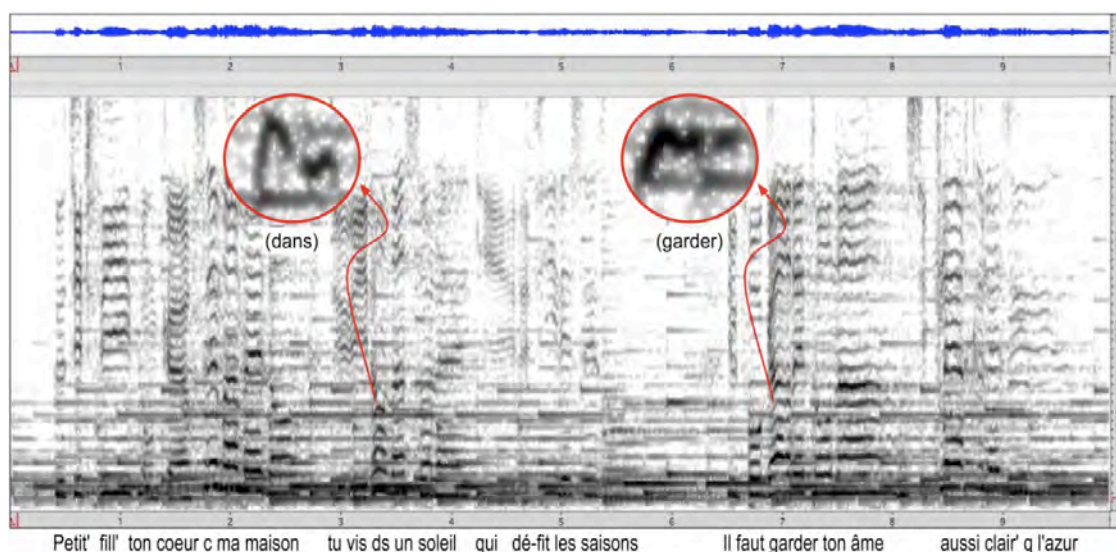


Figure 228 : extrait de *Petite Fille*⁶³⁰, interprété par Yves Duteil.
 Mise en évidence du caractère lié du phrasé et de l'usage du *portamento*. [CD 174]

Le phrasé lié repose sur une atténuation des consonnes et une voix relâchée, peu dynamique, ainsi que sur l'usage du *portamento*⁶³¹ qui relie les notes par un *glissando* continu. La forme d'onde montre que des groupes de syllabes s'inscrivent dans un même mouvement dynamique de *crescendo* ou de *decrescendo*, sans rupture de l'énergie entre chaque syllabe. Nous observons aussi l'usage du *portamento*, en particulier sur « dans » et « garde ». Si ce *portamento* permet de réaliser une ligne intonative continue, cependant la distinction de timbre entre les parties aiguës (« petite fille... c'est ma maison... dans un soleil ») et les parties graves (« ton cœur... tu vis... »), plus tassées, nuit un peu à la sensation de continuité.

Le *portamento*, qui relie deux hauteurs de notes entre elles par un *glissando*, que nous trouvons chez Yves Duteil dans l'exemple précédent, dans *Âme câline* de Michel Polnareff ou dans *La Foule* d'Édith Piaf, est une technique importante au service du *legato*, s'il n'est pas, comme nous l'avons vu précédemment, une incursion systématique dans l'extrême grave, qui aura pour effet contraire de détacher les syllabes. Cependant, le *portamento*, tel qu'il est

⁶²⁹ MANCINI, Roland, dans : CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du Bel Canto*. Trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini ; Préface et glossaire de Roland Mancini. Paris : Fayard, 1987, p. 275 (glossaire).

⁶³⁰ DUTEIL, Yves, *Un chemin de chanson* [compilation], Believe/Les Éditions de l'Écriture, 2010.

⁶³¹ Cf. 3.4.1.1.3 Le *portamento*, p. 169.

préconisé dans le chant lyrique, « [conduisant] la voix, avec grâce et légèreté, d'un intervalle à l'autre sans traîner le son, c'est-à-dire sans faire entendre toutes les notes intermédiaires⁶³² », se trouve présent de manière marginale dans notre corpus de chansons, qui privilégie des attaques glissées dont la hauteur initiale part souvent bien au-dessous de la note précédente et dont la durée, exagérément longue, retarde la note suivante.

5.2.3 *Prononciations spécifiques et accents régionaux et sociaux*

Si les phases du son peuvent donner lieu à de multiples effets interprétatifs selon les techniques vocales très diversifiées utilisées pour sa profération, de l'attaque à l'extinction, s'ajoute une strate tout aussi significative et susceptible de caractériser une typologie vocale : les spécificités de prononciation⁶³³ et donc phonétiques du son. Puisant dans le très large éventail des variantes rendues possibles par l'approximation relative de chaque phonème en français, l'interprète peut user des décalages sonores issus des techniques du chant savant ou de la chanson – ouverture/fermeture, antériorisation/postériorisation, labialisation, nasalisation du son – mais aussi de la riche palette des « accents » sociaux typiques ou des divers accents géographiques de la France ou de la francophonie.

5.2.3.1 Les R roulés, dorsaux, prononcés à l'anglaise...

Parmi les phonèmes consonantiques, dont nous avons déjà constaté l'important impact dans le jeu interprétatif, la constrictive *r* possède un statut particulier, à la fois par sa fréquence dans la langue et par la diversité des prononciations possibles, dont les nombreuses variantes sont soit inspirées des techniques de chant savant, soit issues d'accents régionaux ou d'usages empruntés à la parole, les deux se conjuguant parfois. On distingue plusieurs prononciations du phonème /r/, dont les principales réalisations sonores (ou allophones) sont décrites par Maurice Grévisse :

« L[a] consonne vibrante *r* (dite aussi *liquide*) [est] à rapprocher des fricatives parce que, comme ces dernières, elle s'articule les organes resserrés, mais elle a cela de particulier qu'elle [est] produite par la vibration [...] de la luette (pour *r uvulaire*). – Dans l'articulation du *r apical* ou *roulé*, la pointe de la langue se redresse vers le palais en arrière des incisives supérieures, puis s'en éloigne pour revenir, et ainsi de suite, en vibrant légèrement. – Dans l'articulation de l'*r grasseyé* ou *uvulaire*, la pointe de la langue est arc-boutée contre les incisives inférieures, et les vibrations sont celles de la luette repliée sur le dos de la langue. – Dans l'articulation de l'*r parisien* ou *dorsal*, le dos de la langue se soulève, et le frottement se produit dans la région vélaire ; la luette ne se replie pas en avant et ne vibre pas. – Il existe aussi un *r pharyngal*, articulé par rapprochement et vibration des piliers postérieurs du pharynx⁶³⁴ ».

⁶³² CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du Bel Canto*. Trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini ; Préface et glossaire de Roland Mancini. Paris : Fayard, 1987, p. 220.

⁶³³ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

⁶³⁴ GRÉVISSE, Maurice, *Le Bon Usage. Grammaire Française* [9^e éd. revue], Gembloux (Belgique) : Éditions J. Duculot, 1969, p. 36.

Ajoutons la prononciation anglaise, consonne spirante rétroflexe voisée, utilisée par certains interprètes d'inspiration américaine, qui s'approche de la prononciation du [w]. Il existe de plus des intermédiaires nombreux entre ces différentes formes.

Dans le chant classique et en particulier le *bel canto*, la prédominance de la voyelle induit une atténuation de la consonne, atténuation limitée par la volonté d'intelligibilité. L'équilibre entre l'articulation et l'intégration, soulignée par Roland Barthes dans « Le grain de la voix », était évoquée par Charles Panzéra, qui conseillait de « patiner » les consonnes, « de leur rendre l'usure d'une langue qui vit, fonctionne et travaille depuis très longtemps, d'en faire le plus simple tremplin de la voyelle admirable⁶³⁵ ». Roland Barthes décrit la prononciation du *r* du chanteur :

« Son *r* était roulé, certes, comme dans tout art classique du chant, mais ce roulement n'avait rien de paysan ou de canadien ; c'était un roulement artificiel, l'état paradoxal d'une lettre-son à la fois entièrement abstraite (par la brièveté métallique de la vibration) et entièrement matérielle (par l'enracinement manifeste dans le gosier en mouvement)⁶³⁶ ».

Et il précise :

« Le *r*, roulé, bien sûr, mais qui ne suit nullement le roulement un peu gras du parler paysan, car il est si pur, si bref, que c'est comme s'il ne donnait du roulement que l'idée, et dont le rôle – symbolique – est de viriliser la douceur – sans l'abandonner⁶³⁷ ».

Cet intérêt et cette diversité dans la prononciation du *r* se retrouvent intensément dans l'interprétation chansonnière. Pour les chanteurs les plus anciens de notre corpus, le *r* roulé, lié à l'influence du chant classique et parfois à son apprentissage, est une constante. Le but est de « vocaliser la consonne », de diminuer sa proportion de bruit par rapport au voisement, et d'augmenter son degré de musicalité. Il évite la raucité par une euphémisation voisée de la consonne dans une recherche de mélodicité : Charles Trenet, Charles Aznavour, Georges Brassens et même Léo Ferré dans ses premiers disques, utilisent ce *r* roulé alvéolaire voisé, qui se rapproche de celui du *bel canto*, tout en l'alternant souvent avec l'*r* de la langue parlée.

Par exemple, cet extrait d'*À t'regarder*, chanté par Charles Aznavour, présente, sur six secondes, quatre fois le phonème /r/, avec différentes articulations :

⁶³⁵ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1992, p. 240.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », dans : *L'obvie et l'obtus, op. cit.*, p. 249-250.

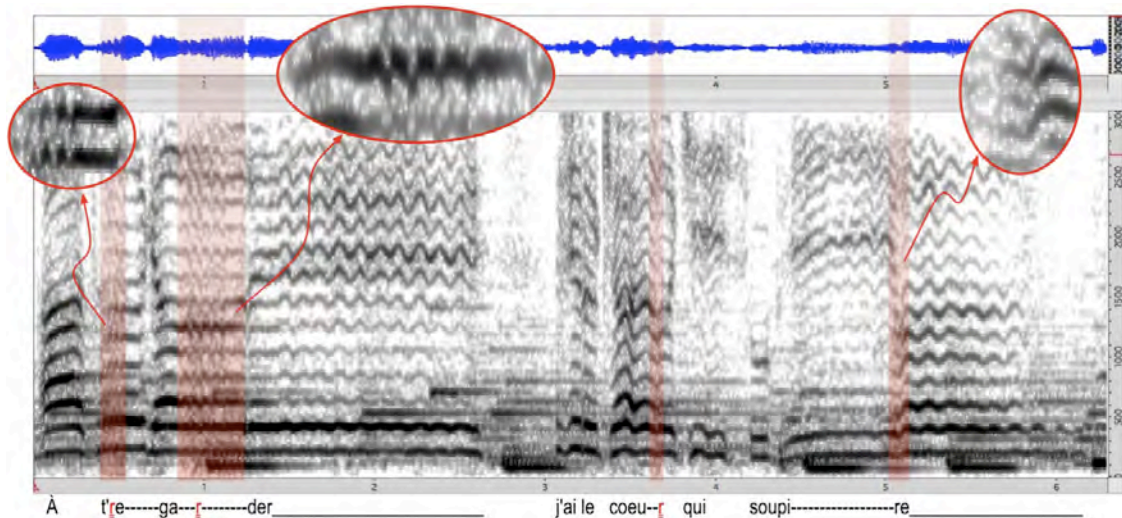


Figure 229 : Extrait de *À t'regarder*⁶³⁸, interprété par Charles Aznavour.
Mise en évidence des *r* roulés ou non. [CD 175]

Les deux premiers *r* de cet extrait sont très distinctement roulés, en conformité avec la tradition vocale des chanteurs de chanson française jusqu'aux années cinquante, inspirée du chant classique. Le premier *r* de « regarder » présente trois roulements, apparaissant sur le sonagramme comme une sorte d'ondulation périodique asymétrique de la fréquence fondamentale, dont la partie haute est longue et de forme arrondie, tandis que la partie basse est rapide et en pointe, d'intensité nettement moindre, comme le montre l'évolution de la forme d'onde, présentant une ondulation en phase avec les vibrations du *r*. Le second *r*, de même nature que le premier, est tenu plus longuement (0.238 seconde), avec quatre roulements bien visibles sur le grossissement : la fréquence des roulements est ainsi d'environ 16.8 vibrations par seconde. Le troisième *r* (« cœur »), est beaucoup plus discret, vibré, mais avec une seule vibration. Enfin, le dernier n'est pas roulé du tout ; il s'agit d'un *r* dévibré à peine articulé, tel qu'on en trouve dans la langue parlée. Même chez les chanteurs qui roulent les *r*, le roulement n'est donc pas systématique, mais alterne avec des *r* plus discrets, non roulés, en particulier s'ils sont en fin de mot en *coda*, ou, plus généralement, dans une syllabe non accentuée. Francis Lemarque⁶³⁹ est un autre exemple de cet usage très diversifié de la prononciation des *r*, de l'euphémisation au *r* roulé et au *r* guttural.

Mais l'*r* roulé peut avoir une présence beaucoup plus marquée jusqu'à devenir un trait distinctif, introduisant une certaine raucité populaire (comme chez Édith Piaf dans *Milord*). La recherche n'est plus dans l'euphémisation du chant savant, mais au contraire dans la prononciation hyperbolique de la consonne induisant un renforcement du *pathos*. Ainsi, l'exemple suivant, extrait de *La Foule* interprétée par Édith Piaf, présente trois *r* roulés, dont la tenue est excessivement allongée pour renforcer l'allitération :

⁶³⁸ AZNAVOUR, Charles, *Charles Aznavour, vol. 2* [compilation], Believe/JB Production Ch, 2012.

⁶³⁹ LEMARQUE, Francis, *Héritage. Au son de l'accordéon, 1963-1965* [compilation], Universal, Mercury, 2008.

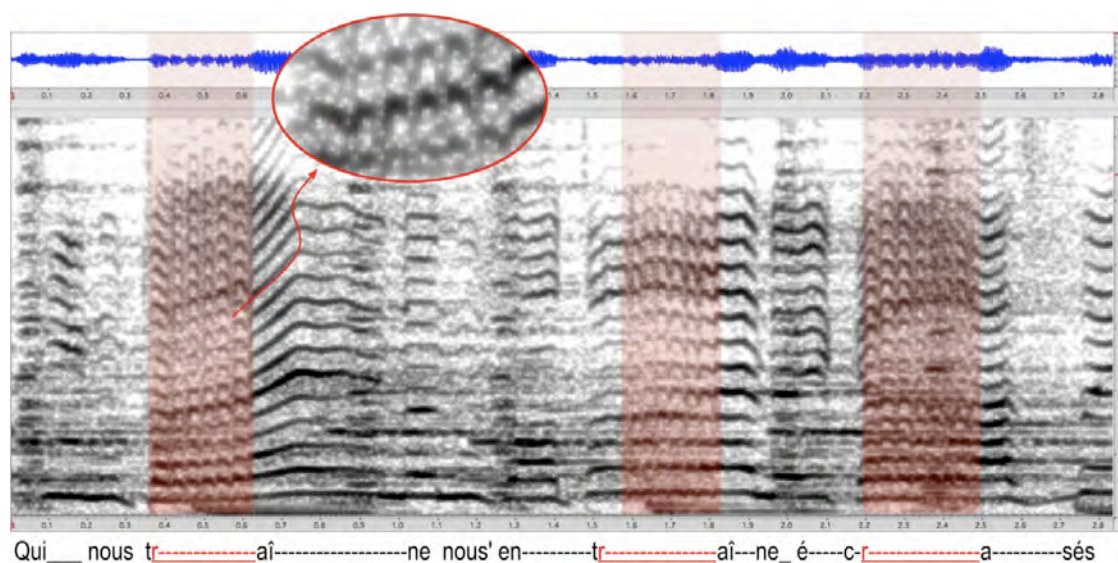


Figure 230 : Extrait de *La Foule*⁶⁴⁰, interprété par Édith Piaf.
Mise en évidence de trois *r* « roulés ». [CD 176]

Le premier *r* présente cinq vibrations en 0.206 seconde, le deuxième, six vibrations sur 0.213 seconde, et le troisième sept vibrations sur 0.281 seconde, ce qui représente une fréquence d'environ 24 à 28 roulements par seconde. Nous observons la même forme de courbe de fréquence fondamentale et la même synchronisation avec l'évolution périodique de l'énergie que chez Charles Aznavour. Il ne s'agit pas, chez Édith Piaf, d'un *r* apical, articulé avec la pointe de la langue, mais d'*r* uvulaires ou dorso-uvulaires prolongés, réalisés avec un roulement de la luvette (du latin *uvula*, luvette), comme le précisent Monique Léon et Pierre Léon⁶⁴¹. Cette prononciation grassyée emblématique n'exclut pas d'autres réalisations du *r*, Édith Piaf usant de toute la diversité expressive de cette consonne.

C'est ce que nous retrouvons aussi dans la diction de Jacques Brel, utilisant systématiquement l'*r* roulé – peut-être en lien avec ses origines belges –, comme support de l'expressivité. Mais les diversités de prononciation du *r* se côtoient. Ainsi, dans la chanson *Jaurès*, qui joue sur l'allitération en R, nous rencontrons une majorité d'*r* roulés, plus ou moins longs, mais également des *r* dévibrés, raclés, ou élidés, comme l'illustre l'extrait suivant :

⁶⁴⁰ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], Capitol, 1994.

⁶⁴¹ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 10.

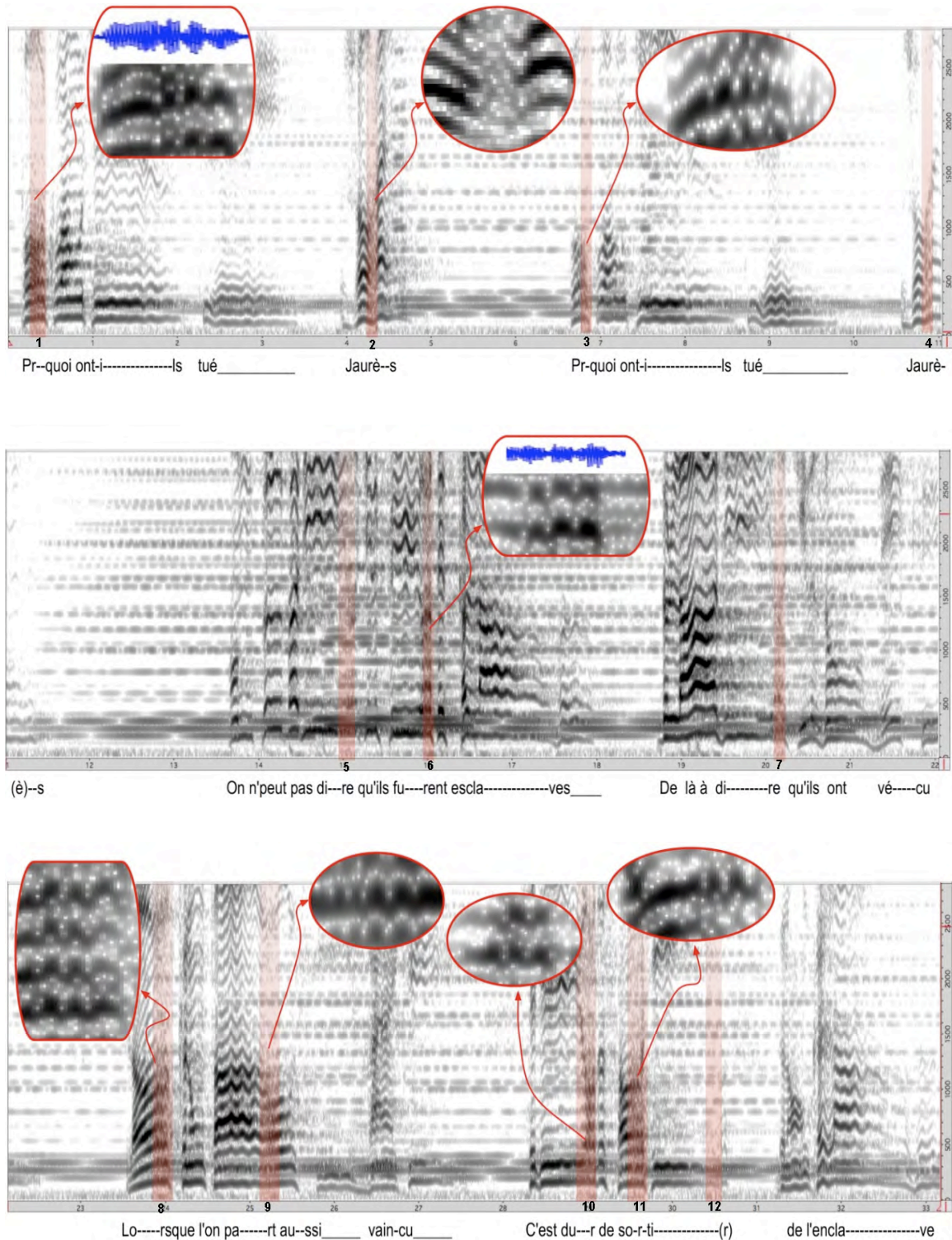


Figure 231 : Extrait de *Jaurès*⁶⁴², chanté par Jacques Brel.
Mise en évidence de différentes prononciations du *r*. [CD 177]

Cet extrait de trente-trois secondes comporte douze *r* (que nous avons numérotés de un à douze). La majorité des *r* sont roulés, à l'exception des deuxième et douzième. La phase vibrée s'étend sur une durée d'environ 0.10 à 0.16 seconde, avec trois à quatre vibrations. Celles-ci sont moins visibles sur le sonagramme dans les nuances *piano* – comme le septième *r*

⁶⁴² BREL, Jacques, *Brel*, Universal Barclay, 1977.

– que dans les nuances plus fortes. Comme pour les autres chanteurs, il existe une synchronisation évidente entre les mouvements vibratoires de la fréquence fondamentale et les ondulations de l'intensité, comme le montrent les grossissements 1 et 6. Dans tous les cas, les *r* roulés présentent une sonorité plus postérieure, plus gutturale et dure que chez Édith Piaf. Il s'agit encore ici de *r* uvulaires ou grasseyés, c'est-à-dire articulés avec le dos de la langue (la dorsale) contre ou près de la luette. Certains *r* semblent, à l'écoute, à la limite du raclement : par exemple, le quatrième *r*, sur une nuance *pianissimo*, laisse entendre un faible roulement, tout en présentant un caractère guttural, raclé ; le neuvième *r*, plus audible, se rapproche également du raclement de gorge, tout en étant vibré. Le deuxième *r* est dorsal et ne présente aucune vibration, ne laissant entendre qu'un bruit de frottement, tandis que le douzième, en *coda* à la fin de la tenue, est quasiment inaudible.

Le *r* peut donc devenir un son dur que nous retrouvons aussi chez Juliette Gréco, avec une réalisation plus pharyngée, dévoisée, ce que Pierre Léon nomme le « R existentialiste » :

« En 1945, à Saint-Germain-des-Prés, dans les cabarets “existentialistes” en vogue, où chantait Juliette Gréco, la mode était de parler avec une grande tension articuloire et laryngienne. Les consonnes étaient dures, les voyelles courtes et le R devenait une sorte de raclement au son *assourdi, guttural, âpre* [...]. Pour les jeunes de cette époque ce n'est pas la marque *non apical* qui était importante, mais les traits : + tendu + dévoisé + guttural, dont les sèmes évoquaient la révolte, l'angoisse, etc.⁶⁴³ ».

Nous avons déjà vu combien Juliette Gréco incluait dans son chant les caractéristiques de la langue parlée. Il n'est donc pas étonnant de retrouver de manière récurrente dans son interprétation ces *r* gutturaux à forte valeur mélodramatique. Mais son chant se caractérise par des jeux de contraste et elle utilise tout aussi bien le *r* dorso-uvulaire dévibré du français standardisé, parfois même de manière très atténuée, alternant violence et tendresse. Les deux extraits suivants de *Je bais les dimanches* illustrent cette diversité dans le traitement des *r* :

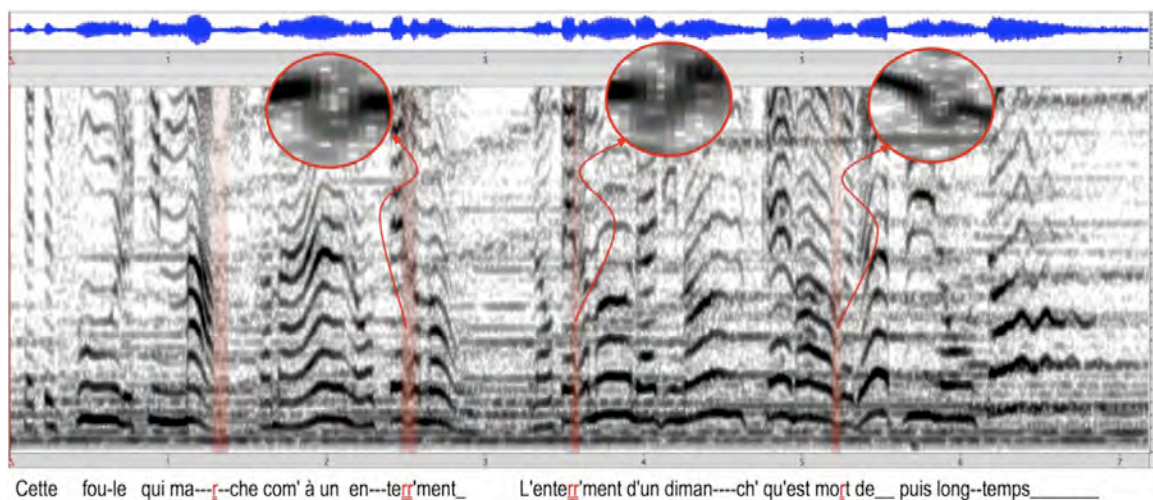


Figure 232 : Extrait de *Je bais les dimanches*⁶⁴⁴, interprété par Juliette Gréco. Mise en évidence des *r* dévibrés. [CD 178]

Le premier *r*, de « marche », semble dévoisé, bien qu'audible à l'écoute. Il est précédé d'une sensation de resserrement du timbre sur [a], resserrement doublé d'une hausse de l'intensité comme le montre la forme d'onde, qui confère une certaine brutalité à la diction. Son aspect dévoisé vient peut-être du fait qu'il est directement suivi de la consonne sourde

⁶⁴³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 248.

⁶⁴⁴ GRÉCO, Juliette, *1951-1955, Je suis comme je suis* [compilation], UCJ Music, 2009.

[ʃ]. Les deuxième, troisième et quatrième /r/ sont voisés, il s'agit de consonnes fricatives uvulaires dévibrées, autrement appelées /r/ dorsal ou /r/ parisien. Ils coïncident avec une baisse de l'intensité sur la forme d'onde, leur présence à l'audition est modérément marquée. Nous observons à leur emplacement sur le sonagramme une petite incursion dans le grave de la fréquence fondamentale, bien visible sur les grossissements. L'extrait suivant nous présente d'autres occurrences :

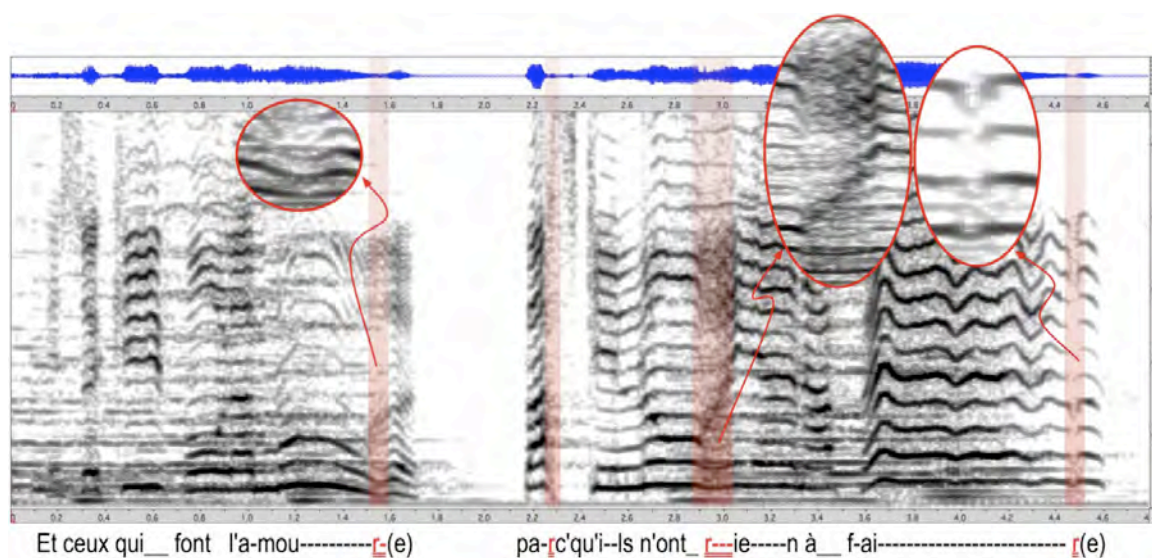


Figure 233 : Extrait de *Je bais les dimanches*, interprété par Juliette Gréco.
Mise en évidence des r dévibrés. [CD 179]

Les deuxième et troisième *r* de cet extrait sont plus mis en avant que ceux de l'extrait précédent. Le premier est un *r* guttural voisé, les harmoniques apparaissent nettement sur le sonagramme, ainsi que le bruit par le frottement. Son articulation s'étend sur une durée plus longue que la moyenne. Nous remarquons encore une baisse de l'intensité par rapport aux voyelles qui l'encadrent. Le troisième *r* (également uvulaire voisé et dévibré) est accentué de manière hyperbolique par un caractère très guttural et raclé, dont l'aspect très bruité transparait sur le graphique. Le deuxième *r*, précédant la consonne sourde [s], est discret et dévoisé, tandis que le dernier, voisé, présente, comme dans l'extrait précédent, une courte incursion de la fréquence fondamentale dans le grave, avant le *e* muet final. Juliette Gréco use donc d'une large palette d'usages de *r* dévibrés, voisés ou dévoisés, plus ou moins longs et plus ou moins grasseyés, qui n'est pas sans jouer un rôle important dans son interprétation contrastée et très expressionniste.

Le roulement du *r* peut aussi s'associer aux accents méridionaux dont nous reparlerons – Claude Nougaro par exemple a un roulement d'*r* très typique (sans doute à la fois inspiré du chant *bel canto* et de l'accent régional toulousain) – ou à l'accent canadien, qui maintient un *r* apical roulé, ce qui n'exclut pas pour les chanteurs canadiens de notre corpus une diversité de prononciation dans laquelle figure aussi l'*r* anglais dévibré articulé légèrement dans la partie du palais dur. Ce *r* anglais se retrouve chez des chanteurs comme Eddy Mitchell ou Hubert-Félix Thiéfaine, associé sans doute à leur source d'inspiration anglophone :

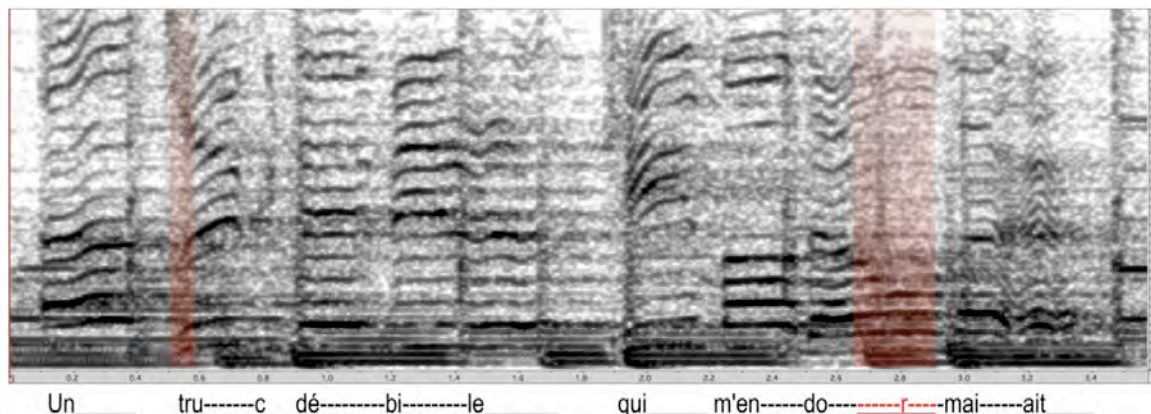


Figure 234 : Extrait de *Sur la route de Memphis*⁶⁴⁵, interprété par Eddy Mitchell.
Mise en évidence d'un *r* rétroflexe. [CD 180]

L'extrait précédent présente un premier *r* uvulaire dévibré, ainsi qu'un second *r* prononcé à l'anglaise, comme consonne spirante rétroflexe voisée.

Enfin la prononciation du *r* peut donner lieu à un son très rauque, très postériorisé, caractérisant le *Rock* d'Higelin (*J'suis qu'un grain de poussière*⁶⁴⁶) ou l'accent banlieusard de Renaud, qui oscille entre une pharyngalisation du son, produisant un *r* grasseyé sans vibration, et un affaiblissement de la consonne, qui peut d'ailleurs totalement disparaître en deuxième phonème d'une syllabe ou en final, suivant « la loi du moindre effort », caractéristique selon Pierre Léon du parlé populaire.

Le phonème *r*, tant par sa fréquence que par sa diversité phonétique, est donc un point de cristallisation particulièrement important dans l'expressivité interprétative de la prononciation.

5.2.3.2 Ouverture/Fermeture des sons et prononciation précise ou relâchée

Dans le même souci de vocalisation du son que pour la consonne /r/, le chant classique a une tendance à ouvrir les sons vocaliques, ce qui d'autre part renforce la portée de la voix. Le système vocalique français se compose de voyelles très fermées ou hautes ([i], [y], [u]), fermées ([e], [o], [ø], [ɔ̃]), moyennes ([ə]), ouvertes ([ɛ], [œ]), ou très ouvertes ou basses ([a], [ɑ], [ã]). Comme le soulignent Monique et Pierre Léon, l'ouverture des voyelles à double timbre (E, EU et O) est régie par des normes précises dans la parole :

« La loi de distribution complémentaire pour la prononciation des voyelles françaises, s'énonce de manière générale ainsi : E, EU, O, en syllabe accentuée ouverte sont fermés ; E, EU, O, en syllabe accentuée fermée sont ouverts⁶⁴⁷ ».

Quant aux syllabes non accentuées, l'usage induit un tassement des différences⁶⁴⁸ entre [e] et [ɛ], [ø] et [œ], et l'utilisation d'un timbre moyen, l'archiphonème, alors que le [ɑ] inaccentué s'est généralisé en [a] antérieur.

⁶⁴⁵ MITCHELL, Eddy, *Eddy Mitchell* [compilation], Universal, Universal Music Division Polydor, 2000.

⁶⁴⁶ HIGELIN, Jacques, *Alertez les bébés*, EMI France, 1976.

⁶⁴⁷ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 33.

La liberté du chanteur est beaucoup plus grande que ces règles d'usage et les phénomènes d'ouverture et de fermeture sont beaucoup moins régulés et très diversifiés. Sur les mots ne portant pas l'accent, l'archiphonème n'est pas fréquent et nombre de chanteurs ouvrent le son dans les syllabes ouvertes, en particulier pour le [e] qui devient nettement [ɛ], par exemple chez Édith Piaf (*La Vie en rose*) ou Juliette Gréco (*Je bais les dimanches*). Comme l'atteste Pierre Léon, le formant F1, qui « correspond à une même série physiologique d'aperture⁶⁴⁹ », permet de classer les voyelles par groupes (alors que le deuxième formant, F2, permet la différenciation des voyelles de même aperture). L'ouverture du son joue ainsi sur un déplacement du premier formant.

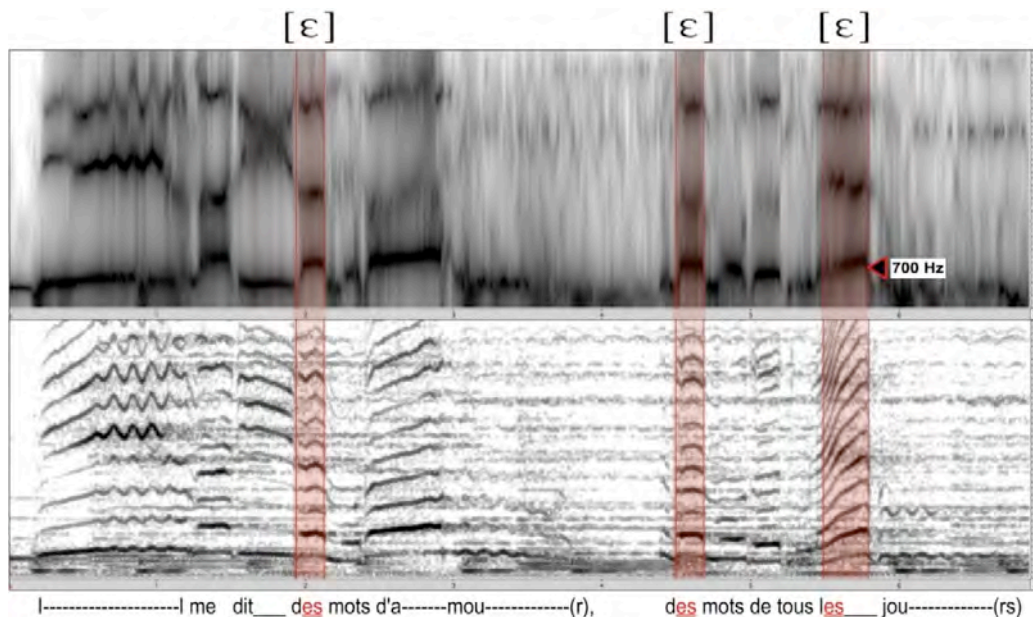


Figure 235 : Extrait de *La Vie en rose*⁶⁵⁰, interprété par Édith Piaf. Sonagramme LPC, permettant de visualiser les formants, suivi d'un sonagramme FFT, puis d'un relevé textuel. Mise en évidence de trois voyelles [e] prononcées [ɛ]. [CD 181]

L'interprétation enregistrée de *La Vie en rose* par Édith Piaf, présente de nombreuses occurrences de voyelles [e] prononcées [ɛ], perceptibles à l'écoute. Le sonagramme LPC dans l'extrait analysé ci-dessus confirme cette perception auditive, puisque nous observons que le premier formant (F1) est bien au-dessus du premier formant d'un [e]. En effet, dans la voix parlée, le formant F1 d'un [e] se situe autour de 420 Hz, alors que, pour une voyelle [ɛ], il se place autour de 700 Hz. Nous entendons, par exemple : « DÈ yeux qui font baisser les miens [...] / Quand il me prend dans sÈ bras [...] / Il me dit dÈ mots d'amour / dÈ mots de tous lÈ jours... ».

Charles Trenet, quant à lui, a tendance à fermer le son [ə] en [ø] ou même [e] dans les syllabes finales ouvertes inaccentuées, par exemple dans *Douce France*. Comme nous le relève le tableau suivant, nous entendons distinctement « mon villagÉ, au clocher aux maisons sagÉs » :

⁶⁴⁸ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 47.

⁶⁴⁹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 49.

⁶⁵⁰ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], Capitol, 1994.

Transcription textuelle	Transcription phonétique (API)
Douce France Cher pays de mon enfance Bercé de tendre insouciance Je t'ai gardé dans mon cœur	du sə frã sə→ø ʃɛR pe i dø mɔ̃ ã fã sə→ø bɛR se də tã drẽ su sjã sø ʒə tɛ gar de dã mɔ̃ kœR
Mon village Au clocher aux maisons sages Où les enfants de mon âge Ont partagé mon bonheu(r)	mɔ̃ vi la ʒe o klo ʃe o me zɔ̃ sa ʒe u le zã fã də mɔ̃ na ʒø→e ɔ̃ paR ta ʒe mɔ̃ bɔ̃ nœ
Oui je t'aime Et je te donne ce poème Oui je t'aime Dans la joie ou la douleu(r)	wi ʒə tɛ mə e ʒə tə dɔ̃n sə pɔ̃ ɛ mø wi ʒə tɛ mə→ø dã la ʒwa u la du lœ
Douce France Cher pays de mon enfance Bercé de tendre insouciance Je t'ai gardé dans mon cœur(r)	du sə frã sə→e ʃɛR pe i də mɔ̃ ã fã sə→e bɛR se də tã drẽ su sjã sə→e ʒə tɛ gar de dã mɔ̃ kœ

Tableau 38 : Relevé textuel et phonétique d'un extrait de l'interprétation enregistrée de *Douce France* par Charles Trenet. Mise en évidence de la substitution des voyelles finales [ə] en [ø] ou [e]. Les flèches indiquent une déformation d'un phonème en un autre.

Notons que [ə] est une voyelle d'aperture moyenne et de position articuloire centrale (elle s'articule au milieu de la bouche, la masse linguale se plaçant au centre de la cavité buccale), tandis que [ø] et [e] sont des voyelles mi-fermées et antérieures : nous avons donc une fermeture et une antériorisation du son. Cette transformation peut être liée à la technique vocale du chant savant qui consiste à ouvrir l'arrière de la bouche pour donner plus d'ampleur au son ; l'articulation se déplace à l'avant de la bouche, sous le palais dur (voyelle antérieure). Remarquons également que le R en *coda* en fin de vers disparaît fréquemment. Ce procédé de passage du [ə] au [ø] marque aussi systématiquement la diction de Georges Brassens, par exemple dans *La Mauvaise Réputation*, où il fait d'ailleurs rimer « Les braves gens n'aiment pas que / L'on suive une autre route qu'eux ».

Les glissements d'aperture du son, qui dépendent parfois des accents géographiques ou sociaux comme nous le verrons, sont aussi liés à une prononciation bien articulée ou relâchée. Comme le fait remarquer Pierre Léon, « dans l'excès de tension musculaire articuloire, les voyelles s'ouvrent et les consonnes se ferment⁶⁵¹ ». C'est le contraire en cas d'hypotension : « l'individu ivre a des consonnes dont la fermeture est imparfaite et des voyelles dont l'ouverture est insuffisante, on a une sorte d'égalisation des apertures ». Sans utiliser ces extrêmes, l'adaptation de l'accent populaire s'accompagne souvent d'une prononciation spécifique des voyelles :

« En parole relâchée, les voyelles qui se prononcent avec un conduit vocal très ouvert [...], comme la voyelle a/a/, ont tendance à se fermer, les voyelles fermées (comme les voyelles i/i/, u/y/ et ou/u/) à s'ouvrir, et les voyelles extrêmes sont évitées (le *oui* [wi] > *ouais* > [wɛ] et [ɥɛ])⁶⁵² ».

⁶⁵¹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 276.

⁶⁵² VAISSIÈRE, Jacqueline, *La Phonétique*. 2e éd. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 12.

Une voix en surtension (Édith Piaf, Juliette Gréco, Jacques Brel) s'accompagne donc d'une sur-articulation, d'un renforcement des contrastes entre consonne et voyelle, tirant les voyelles, comme nous l'avons vu, vers l'ouverture. Alors que la sous-articulation (Renaud, Serge Gainsbourg), va opérer un tassement des contrastes par une apertures qui se rapproche de la médiane. Les sons se distinguent donc moins nettement les uns des autres et la coarticulation entre les éléments qui se suivent est renforcée.

5.2.3.3 Antériorisation/postériorisation, labialisation et palatalisation.

Nous avons déjà étudié les techniques vocales impliquant une antériorisation ou une postériorisation de l'articulation vocale. Ces différents modes articulatoires induisent des métamorphoses phoniques qui sont soit une constante chez certains interprètes, soit un choix contextuel lié au thème d'une chanson. Ivan Fónagy lie l'antériorisation et la labialisation à un véritable message secondaire véhiculé par la distorsion sonore – celui de la joie ou de la tendresse – et la palatalisation au parler de l'enfance. Pierre Léon, reprenant ce constat, associe l'arrondissement labial, qui « abaisse le formant haut et entraîne la bémolisation du timbre⁶⁵³ », ainsi que la labio-dentalisation, à la voix féminine :

« Antérioriser le système articulatoire de la langue, c'est faire encore plus féminin que ce que le vocal a naturellement donné au timbre de la voix. Le contraire se produit pour la stylisation masculine⁶⁵⁴ ».

Dans la chanson, la sexualisation caractérisant les phénomènes d'antériorisation et de postériorisation ne sont pas aussi évidents. La labialisation et l'antériorisation peuvent même être une marque distinctive de certains chanteurs masculins : Pierre Perret, par exemple, les associe de manière systématique, ainsi qu'une nette palatalisation ou mouillure de certaines consonnes (par exemple, dans *Lili* ou dans *Tonton Christobal*, sur « s'mouche », « bouche », « mouche », « lèvres », « père »). Liés à l'enfance, ces sons sont souvent proches du sourire et de la tendresse. On trouve aussi couramment une forte labialisation chez Bobby Lapointe, par exemple dans *La maman des poissons*, ainsi que chez Alain Souchon (*Bidon*, *J'ai dix ans*, *Allo maman bobo*, *Pardon...*), souvent associée à des substitutions phonétiques liées au langage enfantin, de voyelles non-arrondies par des voyelles arrondies (/pas/ > /po/) et de voyelles orales par des nasales (/maman/ > /manman/), aspects qui se conjuguent pour simuler un phrasé enfantin.

L'antériorisation générale de la prononciation est une des caractéristiques typologiques les plus marquantes de Dick Annegarn, qui colore toute sa diction de la surimpression paralinguistique de l'enfance. Le déplacement vers l'avant de l'articulation s'associe à une mouillure des constrictives [ʃ] et [ʒ] et à un chuintement inter-dental, ou un zézaïement. Il s'agit d'une véritable mimique faciale audible qui évoque la moue de la tendresse ou de la plainte un peu bougonne et confère à son interprétation une fragilité propice à l'émotion (*Mireille*, *Bruxelles*, *Bébé éléphant*, *Sacré Géranium...*). Dick Annegarn opère une véritable stylisation de la voix enfantine, incluant aussi des prononciations incomplètes, en particulier des élisions de consonnes (par exemple : « Merci » prononcé /méchi/ au début de la chanson *La fille m'a dit*), et une prédilection pour les notes non tenues et un phrasé un peu martelé.

⁶⁵³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 191.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

De façon plus anecdotique, Léo Ferré peut utiliser ponctuellement la labialisation, pour exprimer la tendresse, comme dans ses interprétations de *Pépée*, où les passages tendres, d'adresse à son chimpanzé Pépée, contrastent avec la diction dure et violente des passages évoquant l'attitude de son ex-compagne.

Quant à la postériorisation des sons, elle se retrouve aussi bien dans la voix masculine que féminine. Jacques Brel, par exemple, postériorise très nettement certaines voyelles, faisant passer le [a] antérieur au [ɑ] postérieur d'une manière hyperbolique (par exemple, dans *La ville s'endormait* : « et mon cheval qui boit et moi qui le regarde, et ma soif qui prend garde », « quelque part »). Les sons [o] semblent venir des profondeurs de la gorge avec une ouverture emphatique du son (« corps »). Ce qui n'exclut nullement une labialisation accentuée des consonnes labiales (*p, b, m*) ou labio-dentales (*f, v*).

Juliette Gréco utilise tout aussi fréquemment une pharyngalisation de la voix qui permet un jeu de contrastes très net entre la voix postériorisée de l'autorité ou de l'ironie et du sous-entendu et la voix labialisée de la tendresse : par exemple, dans *Je bais les dimanches*, entre les passages évoquant l'amour pour son amant et ceux caricaturant le dimanche du bourgeois, nous remarquons un contraste entre « dimanche » très postériorisé au début, plus antériorisé, labialisé à la fin.

5.2.3.4 Nasalisation / Dénasalisation

S'il est courant d'utiliser l'expression « voix nasale », l'appréciation des phénomènes de nasalisation et de dénasalisation est plus complexe à appréhender de manière objective dans l'interprétation.

Tout d'abord les deux termes doivent être précisés pour éviter toute confusion : la nasalisation est induite, selon Julie Montagu, par :

« L'abaissement du voile du palais provoquant le couplage acoustique entre le conduit vocal et la cavité nasale, ce qui introduit les paires de formants et d'anti-formants supplémentaires qui viennent décaler les formants du conduit vocal⁶⁵⁵ ».

Elle doit être distinguée de la dénasalisation, c'est-à-dire de la fermeture du nez (associée à la sensation de nez bouché et de « parler du nez »), qui caractérise un timbre spécifique, ou plus fréquemment, le passage d'une voyelle nasalisée au son dénasalisé correspondant.

La dénasalisation assure la prépondérance des « harmoniques aigus, par rapport aux graves, alors que la nasalisation enrichit le son de résonances supplémentaires et introduit un troisième formant⁶⁵⁶ ». Elle est présente obligatoirement en français dans les consonnes et les voyelles nasales « dont le timbre est un peu voilé par le formant relativement bas de 600 Hz, [et donc] souvent interprétées comme plus douces, plus graves, de là plus tristes⁶⁵⁷ ». Mais, comme le souligne Julie Montagu, s'il existe des voyelles nasales phonologiques, il existe aussi des voyelles nasalisées de manière induite, lorsqu'elles sont suivies d'une consonne nasale ([m], [n] et [ɲ]).

⁶⁵⁵ MONTAGU, Julie, *Étude acoustique et perceptive des voyelles nasales et nasalisées du français parisien. Présentation analytique de la thèse et des travaux de recherche*, Université Paris 3, 2007, p. 3.

En ligne : lpp.univ-paris3.fr/equipe/julie_montagu/ (visité le 12 octobre 2011).

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du français, op. cit.*, p. 69.

Si cet usage reste marginal dans la chanson (par exemple, Jacques Brel prononçant « bouillonne » avec [ɔ̃] dans la chanson *Le Lion*), au-delà de cet aspect phonétique, nous pouvons repérer dans le timbre de certains chanteurs, de manière plus constante et générale, un caractère plus ou moins nasal, un usage exagéré de cette résonance.

Peut-être originés dans l'accent belge, mais en tout cas emphatisés pour des raisons d'expressivité, le renforcement des nasales et la résonance nasale dans son timbre sont couramment utilisés par Jacques Brel. Par exemple, une mise en valeur des nasales, renforçant les allitérations et assonances, est notable à la fin de *La ville s'endormait*, et la nasalisation des sons est particulièrement évidente dans *Les Marquises* (« Gauguin »).

La nasalisation chez Jacques Brel est d'autre part paralinguistique, c'est-à-dire qu'elle s'étend à des phonèmes autres que les nasales et apporte une certaine ampleur au son qui renforce l'*ethos* du chanteur. Pierre Léon évoque, pour le timbre nasalisant de la voix parlée, la supériorité, l'ironie, l'autorité. Dans l'interprétation chantée, il crée une résonance naturelle qui n'est pas sans évoquer une forme de ritualisation : ironique et au second degré comme dans *Les Flamandes*, où nous avons noté la prépondérance des voyelles nasales au niveau textuel, ou au premier degré comme dans *Les Marquises* ou *La ville s'endormait*. Cette double fonction du son nasalisé se retrouve dans l'œuvre de Charlélie Couture, dont le timbre est imprégné d'un effet de nasalisation récurrent.

Le son nasalisé peut devenir « nasonnant » si le voile du palais se soulève peu, conférant à toute l'interprétation un son improprement appelé nasillard (ne laissant que les aigus), qui voile les aigus et apporte une tonalité générale de gravité triste et plaintive. Citons par exemple Michel Jonasz, dans *Où vont les rêves*, Juliette Gréco, dans *Sous le ciel de Paris*, ou Serge Gainsbourg, dans *La chanson de Prévert*.

La dénasalisation, quant à elle, s'associe généralement à un accent régional : l'accent méditerranéen de certains interprètes, naturel et constant ou contextuel et épisodique, tendra à une dénasalisation partielle des voyelles nasales, qui s'oralisent en partie, sauf en final (citons par exemple Claude Nougaro dans *Danser sur moi*, prononçant « danser » et « cependant » avec des [ɑ_n] au lieu [ɑ̃], Charles Trenet dans *Douce France*, sur « insouciance », ou Gilbert Bécaud). En finale toutefois, le son reste nasal avec une sonorité qui s'approche du son anglais « parking ».

La prononciation canadienne a tendance de même à dénasaliser les voyelles nasales inaccentuées⁶⁵⁸ ou à retarder la nasalisation ([ɑ̃] devient [ɑ̃̃]), ce dont nous reparlerons ultérieurement, de même qu'à fermer et antérioriser ces mêmes voyelles (le [ɑ̃] devient un peu [ɛ̃]).

5.2.3.5 Accents méridionaux

Nous avons déjà vu certaines caractéristiques spécifiques à l'interprétation de chanteurs d'origine méridionale – roulement des *r*, dénasalisation partielle, ouverture ou fermeture vocalique –, mais l'élément le plus fondamental, et qui peu imprégner totalement l'interprétation jusqu'à en faire un élément typologique, est la prononciation des *e* caducs. Ces caractéristiques confèrent par exemple à Claude Nougaro son empreinte accentuelle et donnent à sa diction une certaine « préciosité » par l'articulation insistante des *e* caducs qui

⁶⁵⁸ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 101.

tendent de plus en plus à tomber dans la prononciation usuelle et dans la chanson qui s'en inspire.

Cette prononciation est d'autant plus marquante qu'elle s'applique aussi à des mots non accentués – pronoms ou déterminants – sur lesquels le chanteur fait porter un accent d'insistance tout à fait exceptionnel (dans *La Neige* : « elle », « cettE »...). Cette diction pourrait se rapprocher de celle de la poésie classique (l'*e* à l'intérieur du vers devant consonne ne s'élide pas), mais elle va au-delà, mettant aussi bien en avant les *e* en fin de vers (qui tombent dans la poésie classique) et même ajoutant des *e* à la fin des mots qui n'en sont pas pourvus (dans *La Neige* : « le rocE », « soeurE », « pourE », « gazE »...).

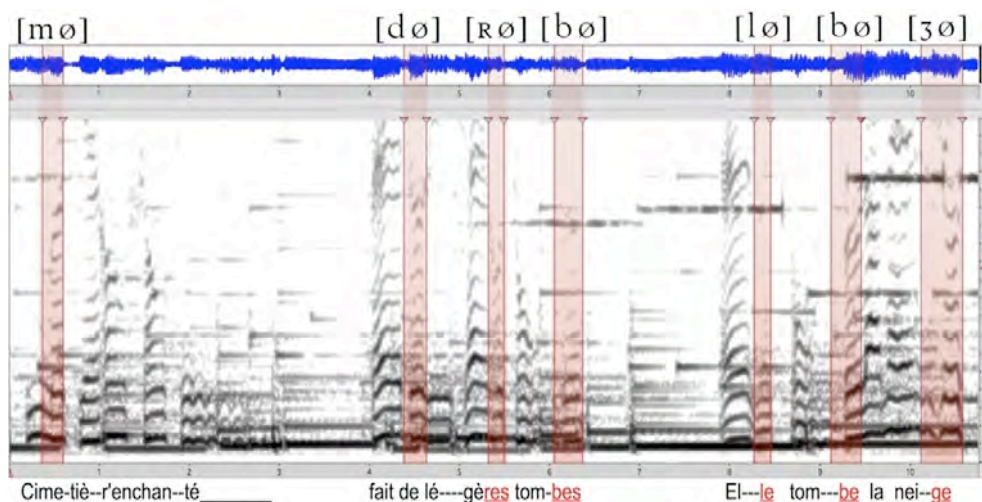


Figure 236 : Extrait du sonagramme de *La Neige*⁶⁵⁹, interprété par Claude Nougaro.

Mise en évidence de la sur-articulation des *e* en fin de mots, en particulier des *e* muets, prononcé [ø]. [CD 182]

Dans cet extrait de *La Neige*, interprété par Claude Nougaro, nous remarquons l'importance des syllabes muettes, nettement articulées, aussi longues sur le plan temporel que les autres syllabes et d'intensité semblable, voire supérieure aux syllabes qui les précèdent (« cimetièrE », « neigE »...). Le phrasé *staccato*, qui découpe et accentue chaque syllabe, est une autre marque de l'accent méridional qui, associé au débit lent, contribue à mettre en évidence les *e*, de plus prononcés non pas [ə] mais [ø], donc articulés de manière emphatique.

En effet, le fort roulement des *r*, la prononciation emphatique des *e*, la dénasalisation partielle de voyelles nasales (« enchanté », « tombes », « cependant », « dans », « descendant » dans la même chanson) et la suppression des semi-voyelles par diérèse (« si-len-ci-eu-sement »), ainsi qu'une diction dont les syllabes sont « relativement courtes avec effet *staccato*⁶⁶⁰ », caractérisant, selon Pierre Léon, l'accent méridional, confèrent aux interprétations de Claude Nougaro une spécificité très marquée.

Pour d'autres, l'accent méridional est discret et, tout en étant perceptible, ne représente pas une dominante dictionnelle. Georges Brassens, par exemple, adjoint au roulement du *r* fréquent, l'articulation en diérèse des successions de deux voyelles (« Li-on », dans *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*⁶⁶¹) et la prononciation du *e* caduc. À l'intérieur du vers, il s'agit, nous l'avons vu dans la partition, de la prononciation traditionnelle du vers, mais il prononce

⁶⁵⁹ NOUGARO, Claude, *Sœur Âme*, Universal Music, Mercury, 2011 [réédition].

⁶⁶⁰ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 102.

⁶⁶¹ BRASSENS, Georges, *Les copains d'abord* [compilation], Universal Music, Mercury, 2004.

aussi des *e* caducs en fin de vers. Cette prononciation est toutefois moins systématique, car il n'hésite pas à pratiquer l'élosion usuelle, par exemple sur le pronom « je » (« j'ferai », « j'quitt'rai », dans *Le Testament*⁶⁶³). Chez Georges Brassens la caractéristique plus marquante, que Pierre Léon associe à l'accent méditerranéen, serait l'effet *staccato*, fondamental, nous l'avons vu, dans son phrasé.

De manière plus ponctuelle, Charles Trenet et Gilbert Bécaud donnent une tonalité méridionale en utilisant partiellement la dénasalisation (*Douce France* de Charles Trenet et *Les marchés de Provence* de Gilbert Bécaud), une intonation plus modulée, mais dont l'origine peut tout aussi bien se trouver dans l'inspiration du *swing*.

5.2.3.6 Accents de la francophonie

Notre corpus intègre cinq chanteurs québécois tenant une place importante dans la chanson « à texte » francophone : Félix Leclerc, Diane Dufresne, Robert Charlebois, Gilles Vigneault et Pauline Julien. En préliminaire, nous remarquons que l'utilisation de l'accent canadien francophone n'exclut pas la prononciation française traditionnelle et que les deux se combinent avec plus ou moins d'importance chez chaque interprète, sans être exclusifs. C'est donc, plutôt qu'une substitution de l'un par l'autre, un élargissement de la palette interprétative au service d'une plus grande expressivité, le chanteur ayant toujours un choix entre plusieurs options.

Félix Leclerc joue par exemple de l'alternance entre l'élosion, que l'on retrouvera en français populaire, et la prononciation de tous les phonèmes. Par exemple, dans *Complainte d'un phoque en Alaska*⁶⁶³, nous trouvons « y'r'garde », « douc'ment », « su' la glace », ou, dans *Le Petit Bonheur*⁶⁶⁴, « d'le r'commencer », « j'm'suis dit » (avec deux *e* caducs tombant à la suite, ce qui est rare), « êt' pardonné ». Le *l* et le *r* s'effacent aussi parfois, même après une voyelle (« su' la glace »). Les passages avec contraction de mots se cumulent avec l'*r* apical roulé, la dénasalisation partielle et le déplacement des nasales antérieures (« longtemps »), la fermeture et l'allongement des *a* (« village », « flamme », « passe », « ramasser »), la prononciation particulière du /oi/ en [we] (« moué ») et l'aspiration marquée des *h* (« haillons », « haine »). Le choix entre accent français et accent québécois très marqué porte donc une valeur sémiologique, le second caractérisant la parole introduite dans le récit, ou la montée émotive et le *pathos*.

Diane Dufresne exploite aussi cette double possibilité tout en usant de manière plus générale de certaines caractéristiques accentuelles : la tendance à la diphtongaison des sons, par exemple, qui complexifie et enrichit sa diction de nouvelles possibilités – curiosité puisque cette diphtongaison s'origine dans un accent populaire et confère pourtant à sa diction une forme de préciosité, renforcée d'ailleurs par des liaisons un peu recherchées (*Le Parc Belmont*).

Elle alterne, comme Félix Leclerc, la prononciation et l'élosion, introduisant ainsi l'intensité émotive du parlé, mais interprète aussi certaines chansons avec peu d'accent : par exemple *Fascination* ou *La Vie en rose*, tout en conservant de légères diphtongaisons et un retard sur la nasale, qui induit un son évolutif, forcément plus riche que le son constant.

⁶⁶² BRASSENS, Georges, *Top 10* [compilation], Believe, Astorg Records, 2010.

⁶⁶³ LECLERC, Félix, *La Légende* [compilation], Believe, Olivi Music, 2009.

⁶⁶⁴ LECLERC, Félix, *Une bouffée d'air pur !*, Believe, Forlane, 2010 (réédition).

L'utilisation de l'accent québécois représente donc une grande diversité sémiologique : il peut être affirmation identitaire ou tremplin à l'humour et à la satire. Il s'illustre dans les chansons les plus variées, de la veine lyrique à la veine parodique, cohabitant la plupart du temps chez le même chanteur. Pauline Julien, par exemple, utilise aussi bien l'accent dans ses interprétations revendicatives, comme *Lettre de Ti-cul Lachance à son premier sous-ministre*, que dans un contexte parodique – *Le Voyage à Miami* – relevant d'ailleurs, par antiphrase, de la même lignée identitaire – ce qui n'exclut pas une quasi-absence d'accent dans les thématiques plus universelles et les reprises, comme par exemple *Non, tu n'as pas de nom* d'Anne Sylvestre. L'accent – discret, affirmé ou emphatique, voire inexistant – introduit donc un effet de variance supplémentaire et, par conséquent, d'enrichissement au sein de l'interprétation québécoise.

L'accent belge, quant à lui, nous l'avons déjà évoqué, imprègne de manière constante l'interprétation de Jacques Brel, parfois de manière très marquée, jusqu'à présenter une version parodique de l'accent bruxellois, par exemple dans l'interprétation des *Bonbons*. Contrairement aux chanteurs canadiens, où l'alternance est de mise, l'influence de la diction belge est consubstantielle : il s'agit aussi bien de la nasalisation des voyelles précédant les consonnes nasales, d'un relatif allongement des syllabes (les voyelles allongées du français au belge passent de 8 % à 35 %⁶⁶⁵), même si figurent des contre-exemples évidents au débit rapide comme *La Valse à mille temps*, de la multiplication des accents d'intensité secondaires (caractéristiques du parlé bruxellois), de l'utilisation des voyelles à la place des semi-voyelles par l'usage de la diérèse (li-on), du *r* roulé au lieu du *r* français normé. Mais, pour certains chanteurs d'origine belge (Salvadore Adamo et Dick Annegarn, par exemple), l'accent ne constitue pas une typicité interprétative.

5.2.3.7 Accents sociaux

La chanson, par ses caractéristiques génériques, s'ancre profondément dans les spécificités sociales. Si l'accent faubourien est souvent associé à Édith Piaf, les caractéristiques de cet accent chez cette chanteuse populaire par excellence ne sont pourtant pas si marquées : certes, nous avons déjà souligné, malgré l'utilisation du *belting*, une postériorisation assez notable du *r*, et le jeu des *e* caducs (par exemple, dans *L'Accordéoniste*⁶⁶⁶, notons l'élisision de certain *e* et l'adjonction de *e* supplémentaires), ainsi que le passage du [ə] au [ø] (/que/ > /queu/). Mais l'essentiel semble se trouver dans le jeu de l'accentuation et du traîné de certaines syllabes : par exemple, dans *Milord*⁶⁶⁷ (« J[ɑ]mais vu »), la tendance au déplacement de l'accent sur la pénultième (« J[ɑ]mais »), étant associée au parler populaire. Francis Lemarque⁶⁶⁸, de manière contextuelle, utilise aussi un accent populaire qui n'est pas sans évoquer celui de Maurice Chevalier.

Renaud, quant à lui, fait de l'accent populaire une caractéristique typologique recherchée et consciente, avec une postériorisation nette des *r*, très grasseyés, une fermeture des [wa] en [wɛ] (« notoire » > « notouère »). De multiples syncopes phonémiques et morphologiques dans toutes les positions, une articulation relâchée et pharyngalisée, un allongement de la pénultième, une intonation qui donne un ton rogue et un peu agressif et l'absence de liaisons

⁶⁶⁵ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010.

⁶⁶⁶ PIAF, Édith, *La vie en rose* [compilation], Believe, V&H Holdings Pty Ltd, 2008.

⁶⁶⁷ PIAF, Édith, *Éternelle* [compilation], EMI, EMI France, 2000.

⁶⁶⁸ LEMARQUE, Francis, *Héritage. À Paris, 1949-1955* [compilation], Universal, Mercury, 2008. Par exemple, dans les chansons *Julot Poil-dans-la-main* et *Mon copain d'Pékin*.

font passer du ton familier peu marqué socialement au ton populaire. Si l'accent populaire joue un rôle ponctuel chez certains interprètes, il peut comme chez Renaud être fondamental pour la crédibilité de l'interprète ; sans lui le décalage avec le texte (lexique du loubard, syntaxe de banlieue) induirait un caractère factice. Il est donc consubstantiel à son interprétation (articulation relâchée, bouche peu ouverte). Le jeu du parlé chanté permet de retrouver dans le chant « les caractéristiques du parlé » banlieusard, que Monique et Pierre Léon caractérisent ainsi :

« Toute l'articulation perd sa tension et recule vers l'arrière des cavités buccales. Les consonnes s'affaiblissent. Le R est très "grasseyé", c'est-à-dire avec le dos de la langue rapproché du voile du palais, sans vibrations. L'articulation du [k] est palatalisée [...]. Le faubourien déplace aussi l'accent de la dernière à l'avant-dernière syllabe qui devient très longue⁶⁶⁹ ».

Peut-on parler, en opposition, d'un accent que l'on pourrait qualifier de bourgeois ou d'intellectuel ? Selon Léon, dans la langue parlée, cet accent est

« fait de contrastes : l'articulation est parfois insistante, parfois très légère, les consonnes pouvant même disparaître [...] ; le *tempo* s'accélère et se ralentit exagérément tour à tour ; l'intonation monte très haut et redescend aussitôt très bas⁶⁷⁰ ».

Autant d'éléments caractérisant le sociolecte de la classe favorisée. Les consonnes très fortes sont parfois aspirées « à l'anglaise », les caractères des voyelles sont plus accentués, les *a* restent souvent postérieurs, les *r* dévoisés, les voyelles exagérément longues ou brèves, selon Monique et Pierre Léon. Nous trouvons de bonnes illustrations de ces accents sociaux chez Juliette Gréco et Cora Vaucaire, par exemple dans *Les Jardins de Paris*⁶⁷¹, avec des paroles dans le style de la chanson réaliste, mais associées à un ton un peu précieux qui crée un décalage, un second degré.

5.2.4 *Respirations sonores, bruits de bouche, d'articulation*

La voix par son timbre nous livre donc une empreinte charnelle aussi irréductible qu'unique, mais peuvent s'y adjoindre des caractéristiques ponctuelles qui nous parviennent comme des bribes sensibles du corps du chanteur. Tout un courant de la musique occidentale savante est fondé sur le mythe néo-platonicien de la sublimation, du dépassement du charnel, de la « musique d'en haut », musique épurée et apollinienne. La technique vocale a donc souvent eu pour objectif de prôner la mélodicité, la pureté du son, en un mot la « désincarnation » d'une voix déconnectée de ses attaches physiques.

L'enregistrement, qui pourrait opérer une réification, coupant la voix de ses origines corporelles, et donc un aboutissement absolu de la quête de la perfection abstraite, s'avère au contraire, par l'usage du micro, un outil de focalisation sur la présence corporelle de l'artiste.

Si, dans l'enregistrement, les bruits du corps furent longtemps considérés comme parasites et indésirables et que le perfectionnement technique visait à leur effacement, la recherche d'authenticité puis le culte de l'intime ont fait resurgir au cœur de la chanson enregistrée des bruits corporels devenus signifiants.

⁶⁶⁹ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français, op. cit.*, p. 105.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ VAUCAIRE, Cora, *Le meilleur de Cora Vaucaire, Enregistrement au théâtre de la ville*, Because Music, 1973.

La « prise de très près » du son de la parole, selon Roland Barthes,

« [fait] entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain [...] pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur à mon oreille : ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit⁶⁷² ».

Cette voix « tapissée de peau » est celle que nous renvoie la chanson enregistrée ; elle met au premier plan, nous l'avons vu, les caractéristiques timbrales, mais intègre aussi des paramètres périphériques : bruits de bouche, d'articulation, de respiration sonore, en permettant ce que Pierre Schaeffer appelle des « gros plans » : « la sensibilité du micro dans une prise de son assez rapprochée apporte une quantité d'éléments sonores ordinairement négligés⁶⁷³ ». Ce gros plan focalise l'attention de l'auditeur sur la présence charnelle de l'interprète.

Le souffle audible et les prises d'air sonores ponctuent de nombreuses interprétations, supports du *pathos* et de l'intime. Dans *La Mémoire et la Mer* (1970), Léo Ferré incarne sa présence physique dans cette longue chanson strophique par une accumulation de prises d'air sonores d'autant plus significatives qu'elles sont parfois en décalage avec la structure du vers, créant une sensation d'essoufflement, de montée dramatique, autorisant un partage émotionnel avec l'auditeur d'un texte cependant assez hermétique. Sur les deuxième et troisième quatrains de la première strophe (vers 5 à 12), figurent six respirations sonores en vingt-trois secondes, avec rupture d'un groupe sémantique (« au port / de justesse »).

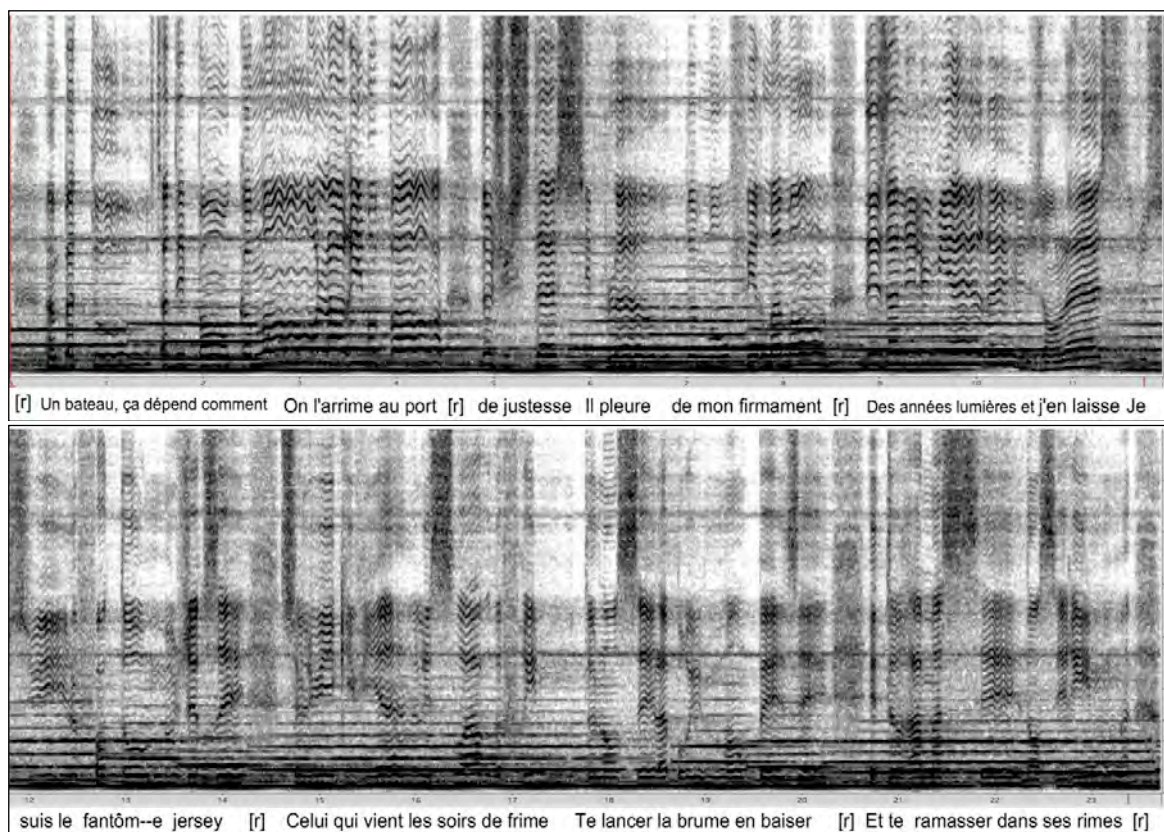


Figure 237 : Sonagramme d'un extrait de *La Mémoire et la Mer*⁶⁷⁴, chanté par Léo Ferré. Mise en évidence des

⁶⁷² BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1977, p. 105.

⁶⁷³ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1ère édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998, p. 81.

⁶⁷⁴ FERRÉ, Léo, *Amour Anarchie*, Barclay, 1970.

nombreuses prises d'air sonores (notées [r] au-dessous du sonagramme). Les prises d'air, placées à des endroits stratégiques, parfois en milieu de vers, renforcent la dramatisation du phrasé. [CD 183]

Barbara, qui, nous l'avons vu, utilise de manière signifiante la voix dans le souffle, n'hésite pas non plus à ponctuer son phrasé de prises d'air sonores, comme dans l'interprétation de *Nantes*, où la proximité respiratoire confère à la chanson la confidentialité d'une confession intime.

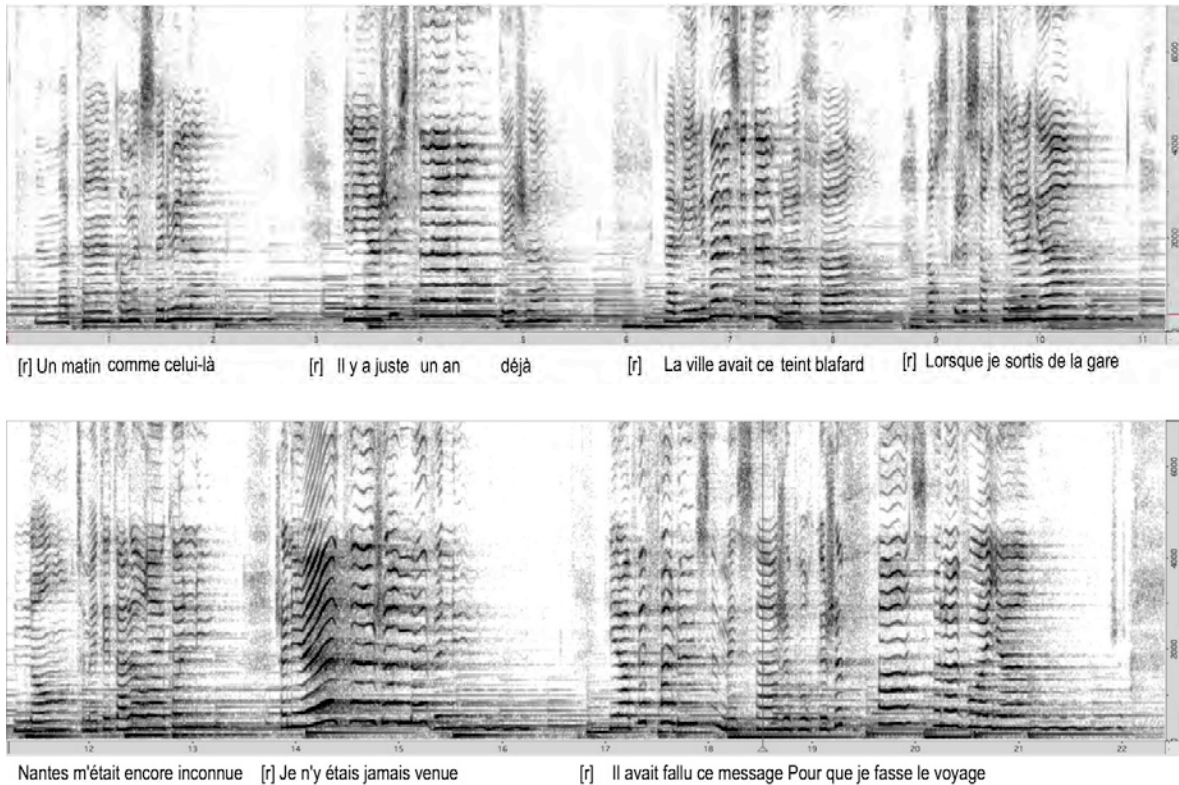


Figure 238 : Extrait de *Nantes*⁶⁷⁵, interprété par Barbara. Mise en évidence des prises d'air sonores, notées [r], qui renforcent l'intimité et l'impression de proximité. [CD 184]

Dans un même style, Anne Sylvestre conjugue une interprétation très mélodique, avec une voix aiguë et claire et une emphase de l'émotivité par l'insertion de respirations sonores et de bruits d'articulation. Le renforcement du *pathos* expressif est évidemment plus complexe dans une telle tessiture et le choix de la proximité du micro permet de palier la relative priorité mélodique de ce type interprétatif et de réintroduire du pathétique. La chanson *Un mur pour pleurer*, par exemple, associe une mélodicité marquée, renforcée par des vocalises réitérées en « a », des inspirations sonores très présentes et des bruits articulatoires de proximité. Ces sons chargent d'affect une interprétation dont la constance vocale très mélodieuse opèrerait sans eux une forme de distanciation esthétique.

⁶⁷⁵ BARBARA, *Barbara chante Barbara*, Philips, 1964.

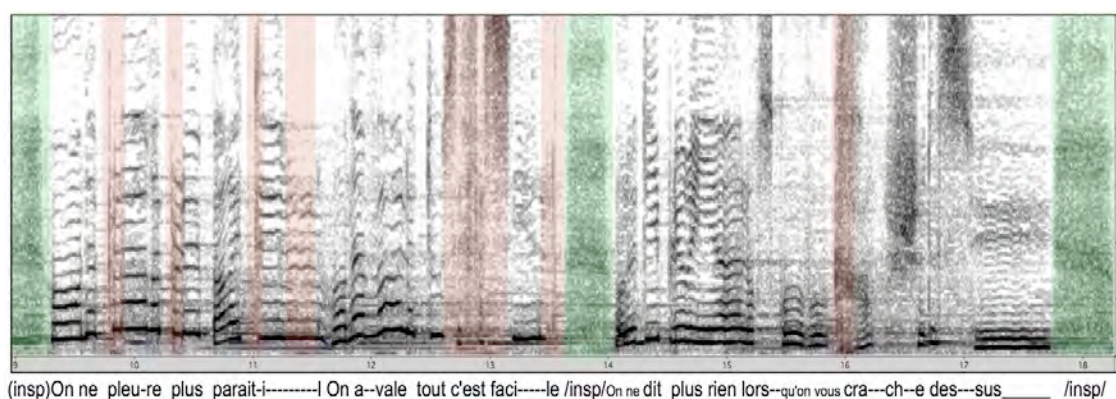
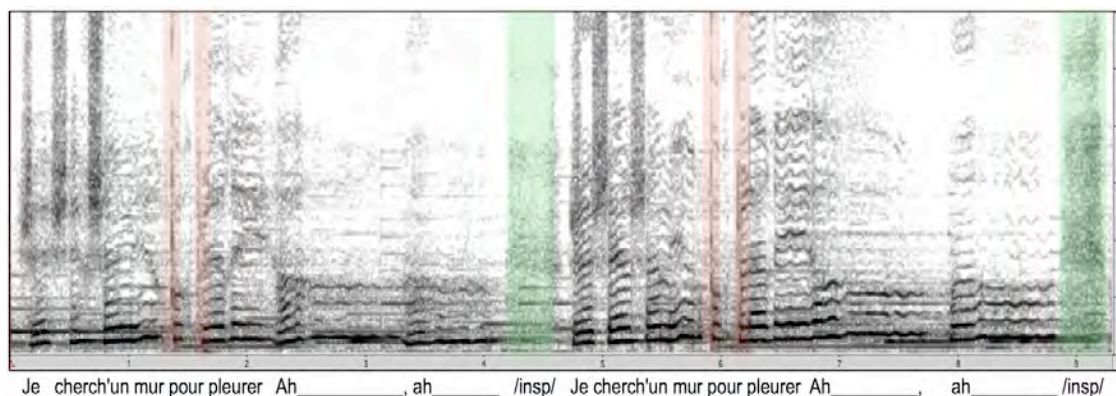


Figure 239 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation d'*Un mur pour pleurer*⁶⁷⁶ par Anne Sylvestre.

Mise en évidence des prises d'air sonores (vert) et des bruits de bouche, d'articulation ou de salive (rouge). [CD 185]

Sur un extrait relativement court, avec une prise de son rapprochée, se cumulent les bruits de salive sur l'émission des [ʃ] et des [s], les bruits d'articulation (ouverture des lèvres ou décollement de la langue) sur les plosives [p] et les vibrantes [l] et les inspirations très sonores et longues entre les phrases.

Si le sémantisme du texte la rend nécessaire, la surenchère de la dramatisation s'effectue prioritairement par la multiplication de ces insertions bruitées qui perturbent le phrasé et le timbre un peu éthéré par une présence corporelle très forte. Le « je » de la chanson est alors pleinement réincarné. L'efficacité et l'originalité interprétatives d'Anne Sylvestre reposent sur cette cohabitation entre un lyrisme très musical et une proximité physique intime.

Sur une tessiture plus grave, mais dans le même registre mélodique, c'est par exemple le cas de la chanson *Non, tu n'as pas de nom*⁶⁷⁷, longue adresse de la mère (première personne) à « l'enfant-embryon » destiné à la non-existence par l'avortement. Ce plaidoyer en faveur de la liberté d'interruption de grossesse, très subversif à l'époque de sa création au début des années soixante-dix, transpose le sujet de société en drame intime. La chanson associe couplets justificatifs et refrain évoquant une berceuse par son caractère mélodique et sa régularité répétitive. La ponctuation par des bruits d'articulation et de souffle illustre une tendresse proximale entre la mère et l'enfant. La violence du texte, au lieu d'être soutenue par une interprétation un peu théâtralisée, comme dans la reprise de Pauline Julien en 1977, est paradoxalement renforcée par l'oxymore d'un phrasé assez uni et d'une dynamique très douce.

⁶⁷⁶ SYLVESTRE, Anne, *Une sorcière comme les autres*, Believe/EPM, 1973.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

Le pathétique émerge de ce contraste, mettant au premier plan la souffrance du déchirement par l'insertion emphatique de respirations sonores un peu essoufflées et de bruits articulatoires évoquant une réticence énonciative.

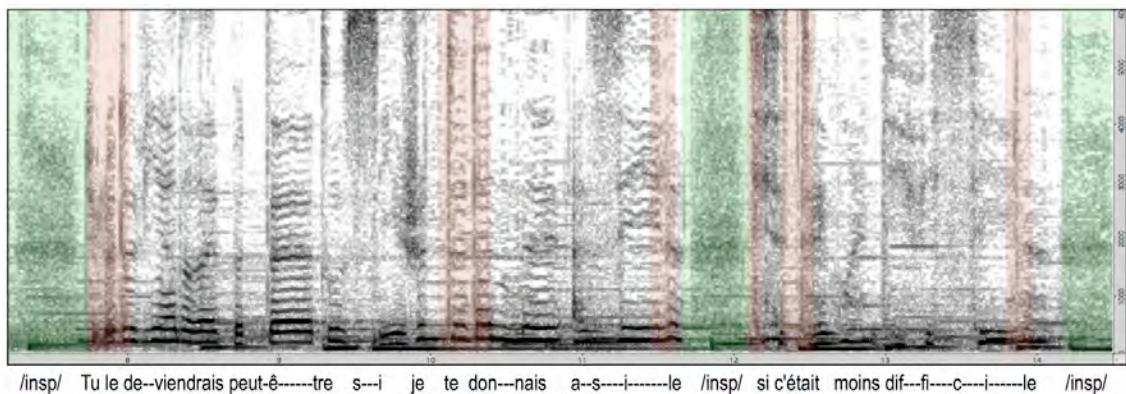
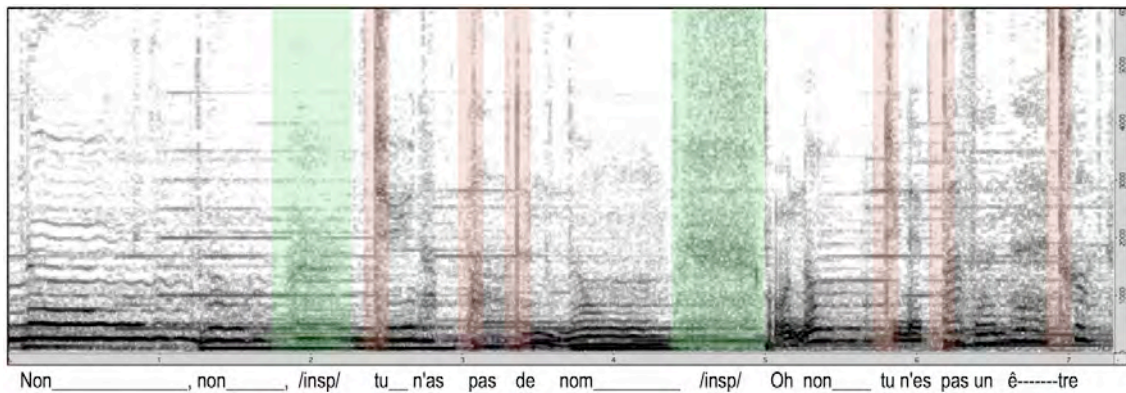


Figure 240 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Non, tu n'as pas de nom* par Anne Sylvestre. Mise en évidence des prises d'air sonores (vert) et des bruits de bouche, d'articulation ou de salive (rouge). [CD 186]

Les inspirations sont nombreuses, longues et nettement audibles. Les plosives et vibrantes font entendre des bruits d'articulation, ceci associé à une voix de l'intime, très proche et dans une nuance douce, imprégnée de souffle, avec une forte consommation d'air et certains mots quasiment chuchotés (« n'as pas », « si c'était », « difficile ») et plusieurs attaques vocaliques en *Fry* (« Oh non », « tu n'es », « tu le ») évoquant la plainte, qui contrastent avec l'aspect chanté de l'interprétation, n'entretenant aucune ambiguïté avec le parlé, et la dominance mélodique de la chanson.

Dans la Nouvelle chanson française, les bruits de bouche, d'articulation et de salive, souvent liés à l'antériorisation du susurrement, peuvent ponctuer la diction, comme par exemple chez Émilie Simon, dont nous reprenons l'exemple sans accompagnement exploité dans la voix dans le souffle, cette fois pour mettre en évidence, dans cette voix totalement dépourvue de réverbération par l'enregistrement au plus près, les bruits d'articulation, de lèvres et de langue par l'extraction des transitoires.

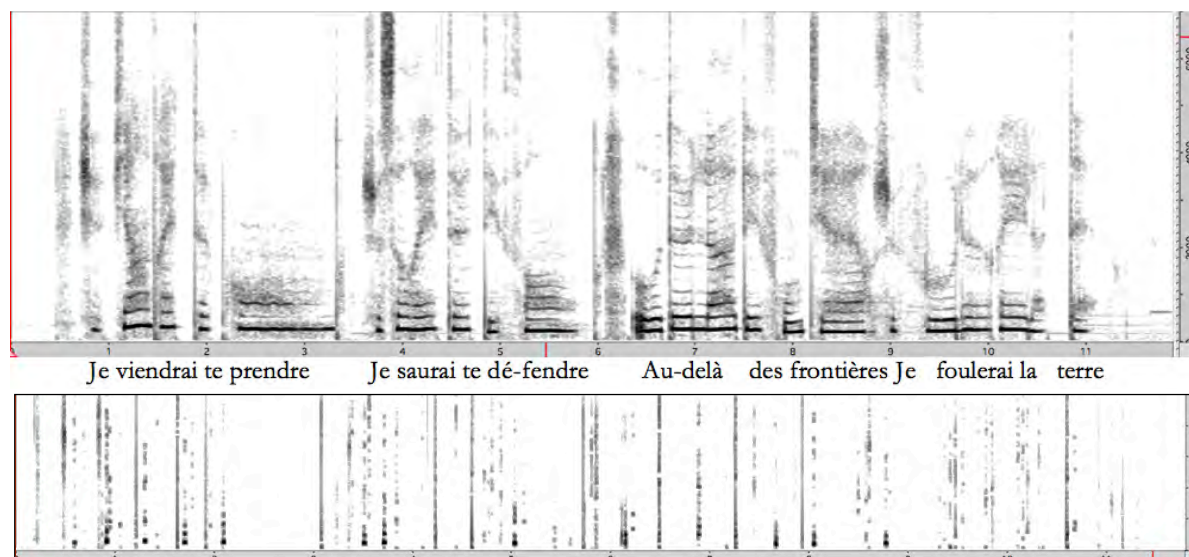


Figure 241 : En haut, sonagramme d'un extrait de *Chanson de toile* d'Émilie Simon⁶⁷⁸. Enregistrement de studio sans accompagnement. En bas, extraction des transitoires, qui correspondent globalement aux bruits de bouche et d'articulation. [CD 187]

Les sons d'ouverture de bouche, de décolllement des lèvres et de salive, très perceptibles et presque rythmiques, focalisent l'attention de l'auditeur, au même titre qu'un insert visuel sur l'image cinématographique. Le *pathos* et l'emphase interprétative peuvent tout aussi bien engendrer une hyper-salivation rendue perceptible en particulier sur les attaques consonantiques des occlusives bi-labiales [p] et [b], des apico-dentales [t], [d] et des constrictives [s], [z], [ʒ], ainsi que des consonnes palatalisées [ɲ], [j], qui prennent un son mouillé par un bruit de salive contre le palais. C'est le cas par exemple chez Jacques Brel, dans *Ces gens-là*⁶⁷⁹ (« Y'a la moustache du père / Qui'est mort d'une glissade / Et qui r'garde son troupeau / Bouffer la soupe froide / Et ça fait des grands flchss ») ou *Je*⁶⁸⁰ par exemple, ou chez Leny Escudero, dans *Mon voisin est mort*⁶⁸¹ (Mon voisin est mort, je n'ai pas connu / Je n'ai jamais vu, mon voisin est mort / À part quelques bruits à l'étage en d'ssous / Et des riens du tout, je n'sais rien d'sa vie »).

Comme le souligne Ivan Fónagy⁶⁸², le même geste vocal de palatalisation ou de mouillure peut véhiculer des messages divergents : chez Émilie Simon, il donne un caractère « doucereux » et une identification à la femme enfant, dans l'exemple de Jacques Brel, il s'associe au contraire au dégoût, au dédain (sémantisation d'une forte salivation évoquant le crachement). Chez Leny Escudero, nous pouvons même noter un troisième sémantisme, celui du son pleuré porteur de compassion.

Tous ces sons ne sont donc pas perçus comme parasites, mais bien comme garants d'une authenticité, comme refus de la sublimation figée ou de la perfection factice libérée des aléas du charnel. Ils sont une strate supplémentaire sur la signification du timbre dont ils amplifient l'impact.

⁶⁷⁸ SIMON, Émilie, *Émilie Simon*, Universal Music, Barclay, 2003.

⁶⁷⁹ BREL, Jacques, *Infiniment* [compilation], Universal Music, 2004.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ ESCUDERO, Leny, *Les plus grands succès*, vol. 1, Believe, Creon Music, 2002.

⁶⁸² FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 22.

5.3 La variabilité des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale

5.3.1 *Vibrato et tremolo : une signature interprétative*

Vibrato et *tremolo*⁶⁸³ sont des phénomènes multiples et ambivalents. Présents continuellement dans la production vocale d'un chanteur, imprégnant de manière récurrente ou quasi-permanente l'émission des voyelles, ils peuvent être éléments constitutifs de son timbre, de son identité vocale, tenant un rôle dans l'écoute causale. Apparaissant au contraire ponctuellement au cours d'une interprétation, ils sont alors éléments interprétatifs contextuels et contingents mis au service du sémantisme de la chanson et de la rhétorique vocale, parfois même considérés, dans le chant savant, comme ornements. Les usages du *vibrato* et du *tremolo* sont donc très diversifiés et leurs caractéristiques acoustiques ou perceptives complexes, puisqu'elles impliquent différentes dimensions du son : fréquence, intensité et timbre. En outre, nous avons vu combien même était ténue la distinction entre *vibrato* et *tremolo*.

L'ondulation périodique de la fréquence fondamentale constituant l'aspect principal du *vibrato* est un phénomène nettement visible sur le sonagramme et précisément analysable, la variation d'intensité qui s'y associe peut quant à elle être étudiée à partir d'une courbe d'énergie. Notre démarche n'étant pas strictement acoustique, mais avant tout musicologique, nous nous attachons en premier lieu à distinguer les divers usages du *vibrato* et du *tremolo* dans notre corpus, pour nous concentrer ensuite sur les distinctions perceptives que nous croiserons avec des analyses acoustiques.

5.3.1.1 *Vibrato* constitutif de l'identité vocale du chanteur

Chez certains artistes, *vibrato* et/ou *tremolo* semblent indissociables de la voix du chanteur et de son identité interprétative. Ils peuvent être discrets ou d'une présence exacerbée qui peut aller jusqu'à mettre en péril la justesse mélodique, systématiques sur l'ensemble des voyelles, apparaissant dès l'attaque du son vocalique et même sur les notes courtes (Mouloudji, Julien Clerc), ou d'une existence moins constante mais récurrente sur les tenues de notes (Léo Ferré, Édith Piaf...).

5.3.1.1.1 *Vibrato sur les tenues : Léo Ferré, Édith Piaf, Diane Dufresne*

Dans le chant savant occidental, le *vibrato* est élément essentiel de l'art vocal. Dans la chanson, la proportion du temps occupé par le *vibrato* est très variable d'un chanteur à l'autre,

⁶⁸³ Cf. 3.4.1.1.1 Le vibrato, p. 164 et 3.4.1.1.2 Le tremolo, p. 168.

de l'omniprésence à l'absence totale. Le plus souvent, nous sommes en présence d'un *vibrato* qui ne touche pas les notes courtes, mais qui s'installe sur les tenues vocaliques. Léo Ferré et Edith Piaf, par exemple, combinent des notes respectivement avec *vibrato* ou sans *vibrato*. Dans cette configuration, le *vibrato* tient un rôle expressif au service de l'interprétation.

Même s'il est très marqué, comme par exemple chez Léo Ferré dans *Madame la Misère*, il s'inscrit dans une alternance avec des notes non vibrées et ponctue le phrasé, créant par sa seule présence un effet de redondance pathétique.

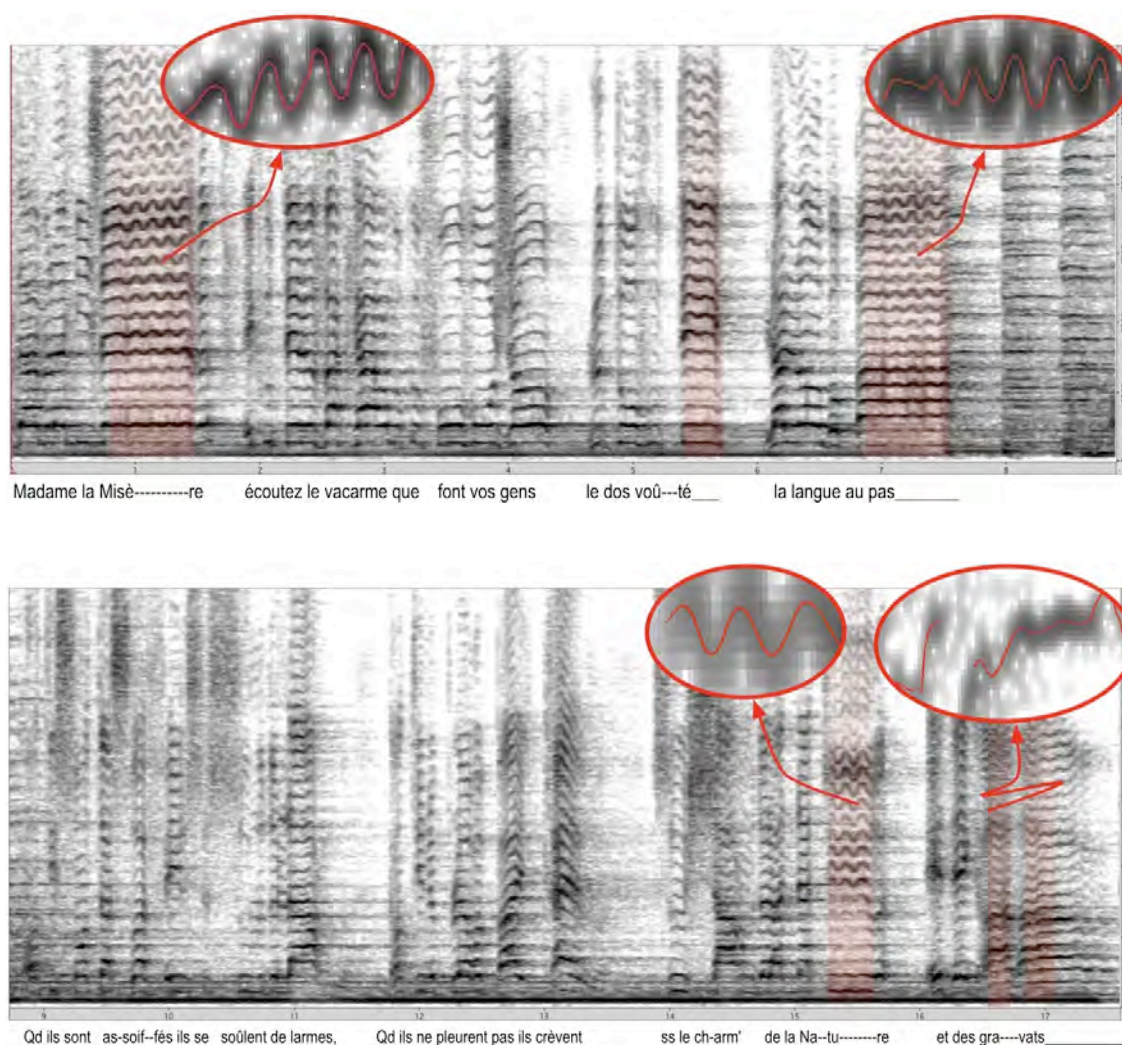


Figure 242 : Mise en évidence, dans cet extrait de *Madame la Misère*, interprété par Léo Ferré⁶⁸⁴, de l'alternance d'une émission vocalique pourvue ou dénuée de *vibrato*. Les voyelles avec *vibrato* apparaissent en rouge. [CD 188]

Le sonagramme ci-dessus, d'un extrait d'une interprétation en concert de *Madame la Misère* par Léo Ferré, met bien en évidence la cohabitation, sur un même vers, de syllabes vocaliques pourvues ou dénuées de *vibrato*. Le *vibrato* n'est donc pas systématique sur les tenues, mais est réparti dans le chant, selon les visées de l'interprète. Cependant, sa présence sporadique ne l'empêche pas d'imprégner l'émission vocale et de marquer profondément l'interprétation comme élément inhérent à l'identité interprétative du chanteur. Il s'agit ici d'un *vibrato* rapide et assez régulier, dont la présence, discrète sur le plan perceptif, ne met pas en péril la justesse

⁶⁸⁴ FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré, vol. 8 : L'été 68*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

de la hauteur fondamentale. Il donne une ampleur particulière au chant⁶⁸⁵, en accentuant de manière expressive des mots importants pour leur sémantisme (« misère », « voué », « pas », « nature »). Sur « misère » et « pas », le *vibrato* touche le son vocalique final et apparaît sur la tenue à la suite d'une petite phase de *portamento* ascendant sans *vibrato*. La note centrale est quasiment stable sur la partie vibrée (sans *glissando* important) et la forme d'onde montre une amplitude globale constante (pas de *decrescendo* sur la tenue). Sur le [ɛ] de « misère », le *vibrato* s'amorce sur un *portamento* ascendant qui monte jusqu'à la partie haute de l'ondulation : le *portamento* de départ et le *vibrato* s'enchaînent ainsi sans rupture dans la fréquence fondamentale. Le [a] de « pas » est amorcé par un rapide *glissando* ascendant, suivi d'un petit *glissando* descendant, puis l'ondulation du *vibrato* est attaquée en haut de la montée, créant une légère rupture dans la courbe de fréquence fondamentale visible sur le grossissement. Sur le [y] de « nature », le *vibrato* apparaît dès le début de la voyelle, mais est amorcé, comme pour « pas », en haut de la montée de la fréquence fondamentale, peu avant le sommet de l'ondulation. Nous observons enfin deux ondulations de *vibrato* sur le [e] de « voué », associées à un *portamento* descendant. Sur « gravats » apparaît une amorce de *vibrato* (une ondulation sur le premier [a] et deux ondulations sur le deuxième), cependant, ce son n'est presque pas vibré et l'intonation mouvante, inspirée de la parole, prédomine.

En effet, dans cet extrait, Ferré joue constamment sur l'ambiguïté entre voix parlée et voix chantée, et le *vibrato* – qui, nous l'avons dit, est une spécificité de la voix chantée, bien qu'il puisse apparaître ponctuellement (*tremolo*) dans la voix parlée émotive ou pathologique – tient une place importante dans ce jeu sur la frontière et l'entre-deux. L'utilisation d'un *recto tono* tout au long de la strophe, évoquant la récitation liturgique (répétition d'une même note sur toute la strophe, de « Madame » à « pas » puis de « quand » à « gravats », à l'exception d'une petite cadence sur les deux syllabes finales), met en évidence, par la fixité de la ligne mélodique, les variations intonatives de nature prosodique. Sur les passages dépourvus de *vibrato*, la ligne mélodique est très instable et mouvante, inspirée de l'intonation parlée – ceci de manière particulièrement évidente sur « font vos gens » et « ils crèvent », qui sont plus proches de la déclamation haute que du chant. Les passages avec *vibrato* dans ce contexte permettent de réintroduire l'émotivité du chant au cœur de l'interprétation.

Chez Léo Ferré, l'usage du *vibrato* est souvent corrélé à l'expression d'un sentiment d'empathie avec les personnages évoqués dans la chanson (souvent des marginaux : les anarchistes, les miséreux, les artistes maudits...). Si le sentiment d'empathie est encore plus intense, le *vibrato* devient beaucoup plus ample, comme nous le verrons plus loin. Quand Léo Ferré souhaite au contraire marquer une distance, un recul, il use d'une voix plus dure, souvent teintée d'ironie ou de dédain et dépourvue de *vibrato*. Le *vibrato* de Ferré marque ainsi la fusion du chanteur et de son sujet, la sincérité de l'émotion et l'absence de distance, l'acceptation d'une vulnérabilité par une sensibilité non voilée (le *vibrato* nécessite d'ailleurs, sur le plan physiologique, une libération des tensions).

Le tableau ci-dessous présente les caractéristiques acoustiques de plusieurs *vibratos* extraits de ce même enregistrement de *Madame la Misère* :

⁶⁸⁵ Nous avons vu dans la partie consacrée au vocabulaire, comment, par ses propriétés psycho-acoustiques, le son avec *vibrato* paraît plus puissant, plus intense que le son sans *vibrato*, pour lequel il y a un effet d'accoutumance de l'oreille.

extrait	NOTE			VIBRATO				
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse	limite haute	milieu	Extent (ton)	Rate (osc/s)
Ext. 1 : "misÈre" (3s)	C3 (261,62 Hz)	B2 (246,94 Hz)	C#3 (277,18 Hz)	258,1	268,6	263,4	0,3 (±0,2)	7,4
Ext. 2 : "rIdes" (37s)	G2 (195,99 Hz)	F#2 (184,99 Hz)	G#2 (207,65 Hz)	200,0	211,0	205,5	0,5 (±0,2)	7,1
Ext. 3 : "histOire" (72s)	F3 (349,22 Hz)	E3 (329,62 Hz)	F#3 (369,99 Hz)	341,1	356,9	349,0	0,4 (±0,2)	7,2
Ext. 4 : "DIEU" (final)	F3 (349,22 Hz)	E3 (329,62 Hz)	F#3 (369,99 Hz)	350,6	365,9	358,2	0,4 (±0,2)	7,2
Ext. 5 : "pAs" (final)	F3 (349,22 Hz)	E3 (329,62 Hz)	F#3 (369,99 Hz)	348,4	363,9	356,1	0,4 (±0,2)	7,2

Figure 243 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur cinq extraits de *Madame la Misère*, interprété par Léo Ferré. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 189]

Nous observons une constance dans la vitesse et la profondeur du *vibrato* dans cette interprétation de Léo Ferré : la profondeur de l'ondulation couvre un intervalle d'environ 0.4 ton (soit 0.2 ton en-dessus et en-dessous de la fréquence centrale) ; la fréquence est d'environ 7.2 oscillations par seconde. L'*extent*⁶⁸⁶ est aussi relativement faible par rapport à la norme (nous l'avons vu, selon Carl E. Seashore, l'*extent* est quasiment uniforme chez un même chanteur et se situe généralement entre 0.5 et 0.7, les extrêmes allant de 0.1 à 1 ton). Le *rate* est un peu rapide mais proche des normes mesurées dans le chant savant (selon Michèle Castellengo, il est couramment de 6 à 7 vibrations par seconde, de 4 à 12 pour les extrêmes). Cette combinaison d'un *extent* faible et d'un *rate* rapide donne un *vibrato* assez discret à l'écoute.

Nous avons analysé également l'évolution de l'énergie qui se trouve, selon différentes études⁶⁸⁷, corrélée au *vibrato* de fréquence. L'observation du *vibrato* d'intensité se révèle être nettement moins évidente que celle du *vibrato* de fréquence. Les graphiques suivants présentent la courbe de fréquence fondamentale mise en correspondance avec la courbe d'énergie pour certains des extraits précédents :

⁶⁸⁶ « Extent » et « Rate », Cf. 3.4.1.1.1 Le vibrato, p. 164.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

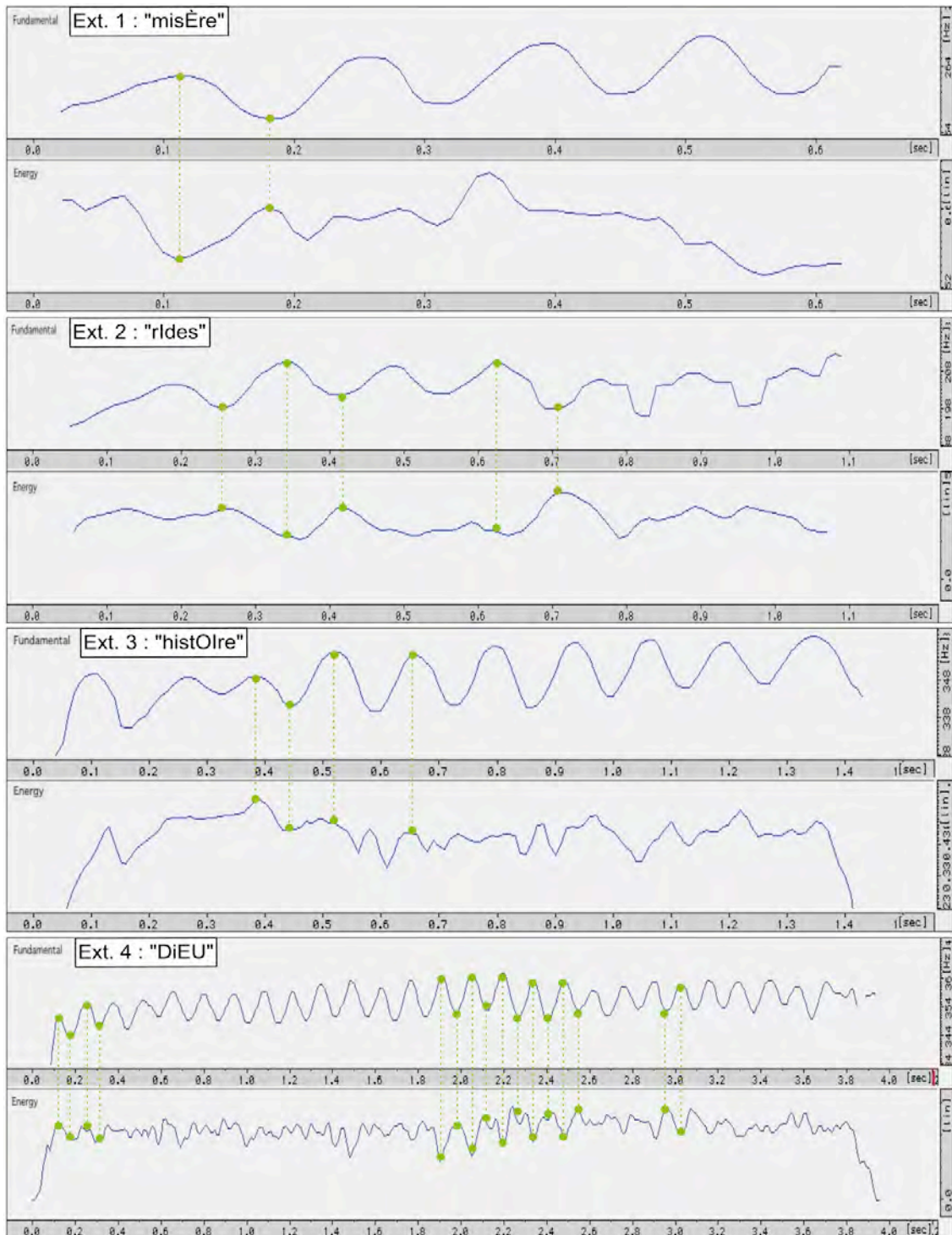


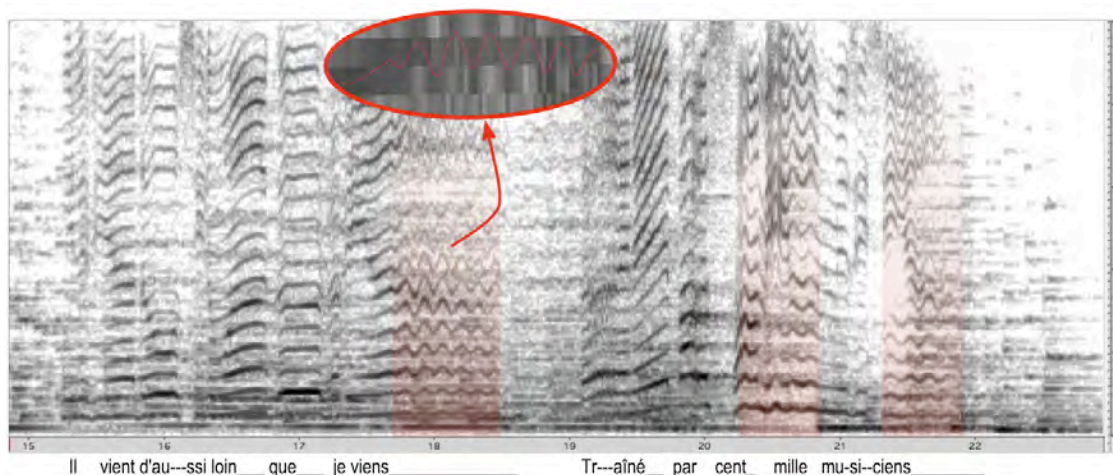
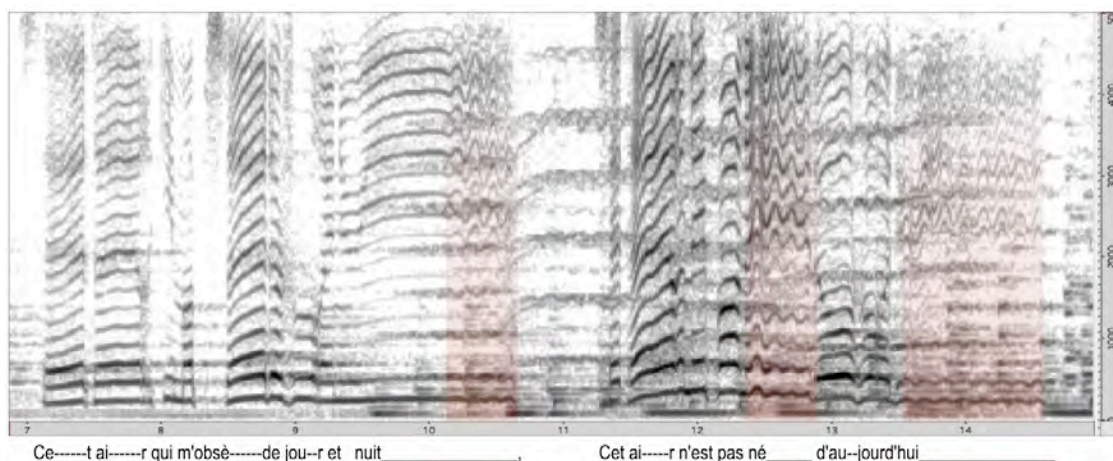
Figure 244 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur quatre extraits avec *vibrato* issus de l'interprétation de *Madame la Misère* par Léo Ferré⁶⁸⁸. [CD 189]

Si l'ondulation fréquentielle est très nette, l'ondulation de l'énergie est beaucoup plus confuse et irrégulière. Les extraits 1 et 2 semblent présenter, de manière peu évidente, une opposition de phase entre *vibrato* de fréquence et *vibrato* d'intensité. Les deux *vibratos* évoluent en phase dans l'extrait 3. L'extrait 4, qui est le plus long (note tenue pendant quatre secondes) est le plus éloquent : nous observons une évolution en phase sur les toutes premières

⁶⁸⁸ FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré, vol. 8 : L'été 68*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

ondulations, puis une très nette opposition de phase par la suite. Ces jeux entre fréquence et énergie attestent de la complexité de ces notes vibrées et de la diversité sonore que peuvent illustrer ces rapports. La perception nous transmet l'émotion induite d'une manière globale, l'étude sonographique nous permet de visualiser et de comprendre les fluctuations infimes qui enrichissent ces *vibratos* par les différentes combinaisons possibles – le décalage des phases s'associant à une forme de fragilité, favorisant l'*ethos* du chanteur face à la fatalité de la misère.

Chez Édith Piaf également, dans la tradition des chanteuses réalistes, nous remarquons un *vibrato* qui n'est pas omniprésent mais apparaît ponctuellement sur certaines notes, plus ou moins tenues.



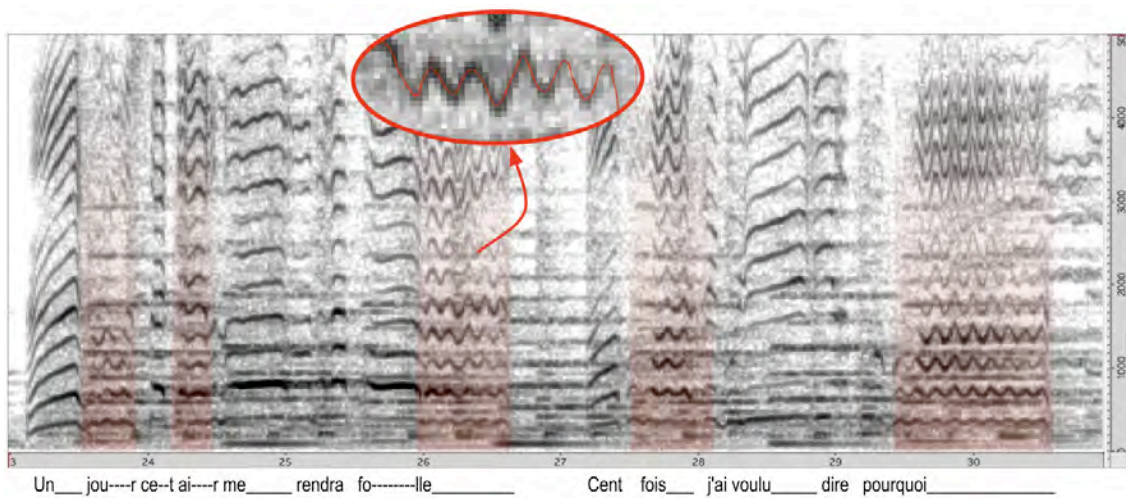


Figure 245 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée de *Padam, Padam*, par Édith Piaf⁶⁸⁹. Mise en évidence de l'alternance d'une émission vocalique pourvue ou dénuée de *vibrato*. Les voyelles avec *vibrato* apparaissent en rouge. [CD 190]

Dans l'extrait précédent, le *vibrato* apparaît régulièrement sur certaines tenues, souvent les tenues longues en fin de vers (« nuit », « huit », « viens », « musiciens », « folle », « pourquoi »), mais aussi en cours de vers, sur des voyelles plus courtes (« né », « cent mille », « jour », « air », « fois »). Les autres syllabes sont entièrement dénuées de *vibrato*, et souvent pourvues d'un important *portamento*, alors que les syllabes avec *vibrato* ne comportent que rarement chez Édith Piaf, sur les extraits observés, de *portamento* (contrairement à Léo Ferré, chez qui nous avons couramment noté la présence de certaines syllabes à la fois vibrées et en *glissando*). L'intensité est généralement soutenue sur la tenue jusqu'à l'extinction du son, ce qui n'est pas le cas pour nombre d'interprètes. Comme chez Léo Ferré, le *vibrato* n'est pas systématique : selon le contenu sémantique et les choix de l'artiste, il peut être absent sur certains vers, alors que la tenue vocalique s'y prêterait : par exemple, le [o] de « folle » ou le [y] de « voulu ». Cependant sa présence répétée est assez fréquente pour qu'elle ne se réduise pas à un simple effet interprétatif ponctuel : il est élément marqueur de l'identité interprétative de la chanteuse, indissociablement lié à son style vocal. Si l'absence ou la présence d'un *vibrato* ne s'expliquent pas, dans cet extrait, par la durée de la tenue vocalique, certains phonèmes présentent-ils, chez Édith Piaf, une prédisposition pour l'usage du *vibrato* ? Pour le savoir, nous relevons sur le schéma suivant toutes les occurrences de *vibrato* dans cette interprétation enregistrée (en vert) :

⁶⁸⁹ PIAF, Édith, *Hymne à l'amour* [compilation], Believe, Isis, 2009.

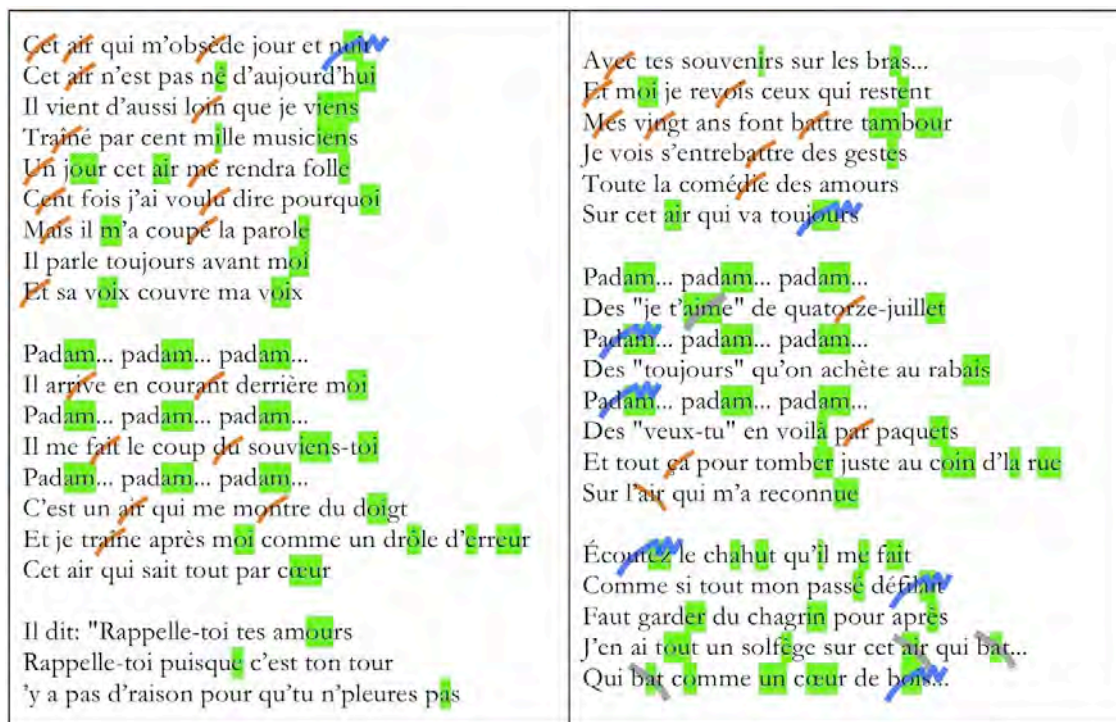


Figure 246 : Texte de la chanson *Padam, Padam*, avec mise en évidence par des codes graphiques et de couleur des présences de *vibrato*, et des principaux effets de *glissando* remarquables à l'écoute et sur le sonagramme.
 Légende : air : *vibrato* ; bat : *vibrato* doublé d'un *portamento* (ascendant ou descendant) ; non : *portamento* ascendant suivi d'un *vibrato* ; Et : *portamento* (ascendant ou descendant) sans *vibrato*.

À la lumière de ce schéma, nous pouvons remarquer la proportion importante de notes vibrées et conclure que la présence du *vibrato*, dans cette chanson, ne dépend pas non plus de la nature du phonème vocalique, car le *vibrato* est présent sur une grande diversité de phonèmes, et nous observons couramment des phonèmes, et même des mots entiers, chantés une fois avec *vibrato* et une fois sans *vibrato* : ainsi « air », répété à huit reprises, est chanté trois fois sans *vibrato* avec un *portamento* ascendant, une fois sans *vibrato* avec un *portamento* descendant, deux fois avec *vibrato*, une fois avec *vibrato* sur un *portamento* descendant, et une fois sans aucun de ces effets, ce qui atteste la maîtrise expressive de la chanteuse, refusant toute monotonie. D'autre part, nous observons, sur « padam », la présence rare d'un *vibrato* sur le « m », son émis bouche fermée. Le *vibrato* est aussi présent sur des voyelles terminant une syllabe (« viens », « moi »...), que sur des « e » muets finaux (« folle », « restent »...) et des noyaux vocaliques suivis d'une consonne en *coda* (« erreur », « amours »...). La place de la note dans la mélodie a également un impact important sur l'emplacement des *vibratos* et des *portamenti* (par exemple, parallélisme entre les deux vers : « Et je traîne après moi comme un drôle d'erreur » et « et tout ça pour tomber just'au coin d'la rue »). Il y a d'autre part une intensification de la présence des *vibratos* vers la fin, qui est liée à la montée émotive.

Notons un effet spécifique, que nous avons étudié dans les phases du son, indiqué en bleu sur le schéma précédent. Il s'agit de tenues de voyelles qui commencent par une phase sans *vibrato*, en *portamento* ascendant, puis se poursuivent par une tenue avec *vibrato*, comme nous le mettons en évidence sur le sonagramme suivant :

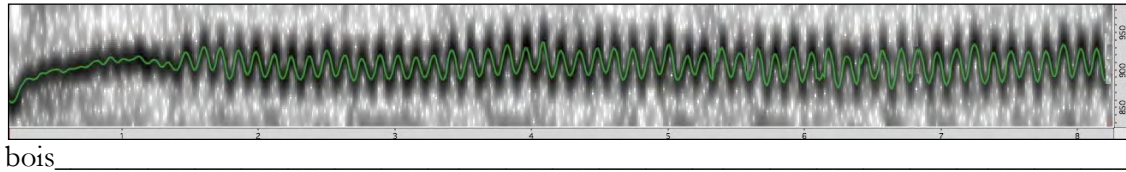


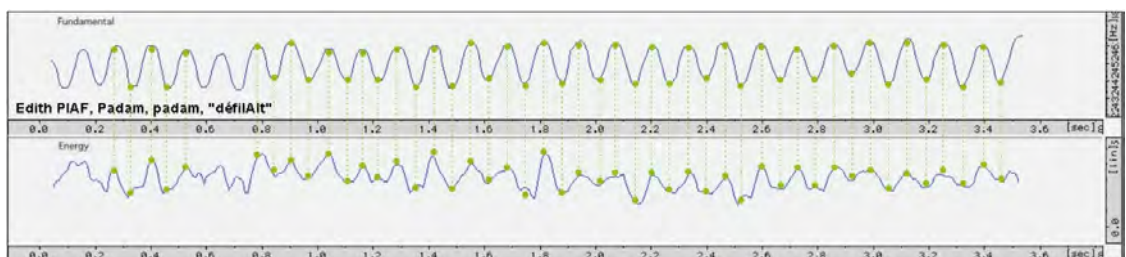
Figure 247 : Visualisation du deuxième harmonique de la dernière note de l'interprétation de *Padam, Padam* par Édith Piaf⁶⁹⁰. Observation d'une longue tenue avec un *portamento* ascendant suivi d'une tenue vibrée. [CD 191]

Sur la note finale de cette chanson, nous observons une longue tenue de huit secondes. La première seconde se caractérise par un *portamento* ascendant sans *vibrato*, tandis que les sept autres secondes présentent une tenue avec *vibrato*. Ce type d'effet, soutien du *pathos*, est souvent présent dans le chant utilisant la technique du *belting*. Précisons maintenant quelques mesures acoustiques du *vibrato* chez Édith Piaf :

extrait	NOTE			VIBRATO				
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse	limite haute	milieu	Extent (ton)	Rate (osc/s)
fin : "bois"	Bb3 (466,1 Hz)	A3 (440 Hz)	B3 (493,8 Hz)	441,11	464,11	453	0,4 (±0,2)	7,7
"défilait"	Bb3 (467,1 Hz)	A4 (441 Hz)	B4 (494,8 Hz)	439,44	466	453	0,5 (±0,2)	8,0
"après"	Gb3 (369,9 Hz)	F3 (349,2 Hz)	G3 (391,9 Hz)	345,56	388,78	367	1 (±0,5)	7,9

Figure 248 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur trois extraits de *Padam, Padam*, interprété par Édith Piaf. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 192]

Selon ces trois mesures, l'*extent* et le *rate* sont un peu plus hauts que chez Léo Ferré. Cette combinaison d'une ampleur de vibration assez large et d'une fréquence rapide donne à l'écoute un *vibrato* beaucoup plus affirmé. La vitesse du *vibrato* est plus élevée que ce que l'on rencontre couramment dans le chant savant. Selon Johan Sundberg, les cadences de 7-8 ondulations par seconde marquent dans le chant savant la limite au-dessus de laquelle le son devient désagréable et qualifié de « chevrottement ».



⁶⁹⁰ PIAF, Édith, *Hymne à l'amour* [compilation], Believe, Isis, 2009.

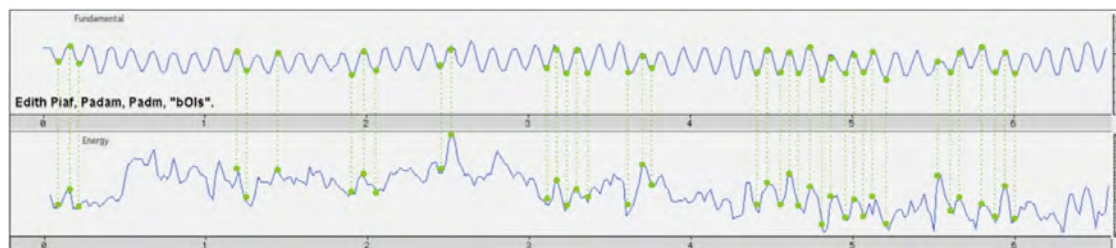
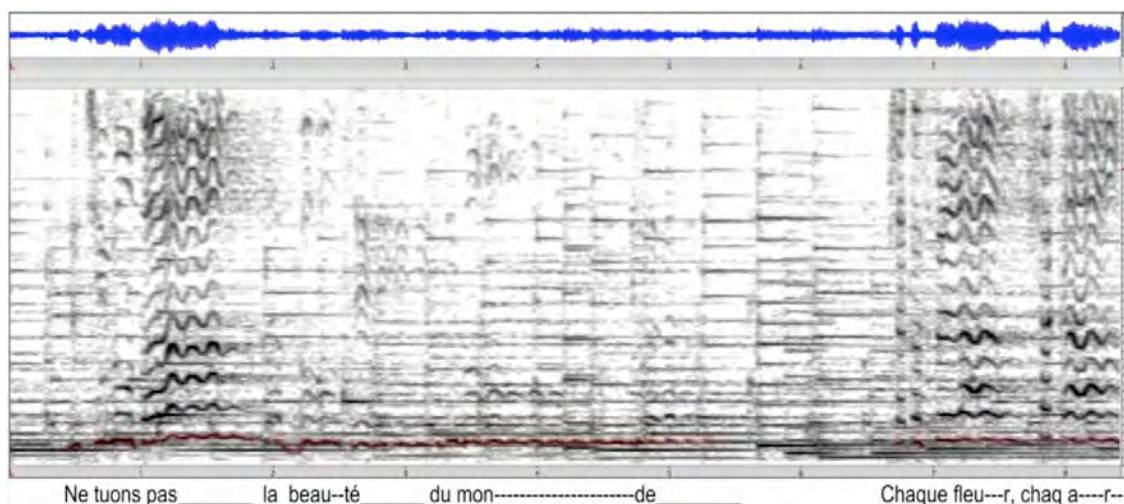


Figure 249 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur deux extraits avec *vibrato* issus de l'interprétation de *Padam, Padam* par Édith Piaf⁶⁹¹. [CD 192]

Même s'il n'est pas évident d'établir une correspondance entre *vibrato* de fréquence et *vibrato* d'intensité, sur ces deux extraits de longues tenues, nous observons très nettement une évolution en phase des deux *vibratos*, ce qui donne à ces derniers une force dynamique sans faille (contrairement à Léo Ferré), une forme d'énergie que l'on pourrait associer chez Édith Piaf à une lutte de survie au premier degré, sans arrière pensée, jetant toutes ses forces dans la bataille.

Le *vibrato* de Diane Dufresne est également d'une grande importance dans la définition de la typicité interprétative de l'artiste. Il s'agit d'un *vibrato* très présent à l'écoute, qui possède un aspect régulier et apparaît sur les tenues en fin de groupe et sur les notes longues en cours de groupe, comme par exemple dans *Hymne à la beauté du monde* :



⁶⁹¹ PIAF, Édith, *Hymne à l'amour* [compilation], Believe, Isis, 2009.

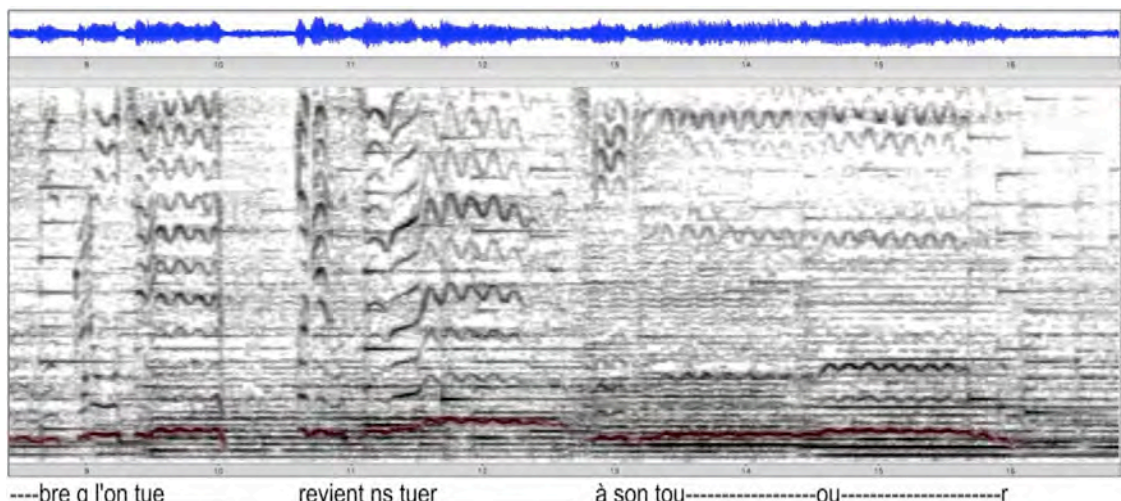


Figure 250 : Sonagramme d'un extrait d'*Hymne à la beauté du monde*, interprété par Diane Dufresne⁶⁹². Mise en évidence des tenues avec *vibrato*. [CD 193]

Il s'agit d'un *vibrato* sur des tenues droites, sans *glissando*, qui apparaît souvent à la suite d'une courte phase en *glissando* ascendant et sans *vibrato*, comme nous le voyons par exemple sur les mots « pas », « tue », et « tuer ». Le pic d'énergie, l'accent, est parfois sur la fin de la tenue, avec un *crescendo*, comme sur « tour », ce qui témoigne d'une parfaite gestion du souffle. Observons les caractéristiques acoustiques de ces *vibratos* :

extrait	NOTE			VIBRATO						
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	nombre d'oscillations mesurées	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
"mONde" (5s)	F3 (349, 22 Hz)	E3 (329,6 2 Hz)	F#3 (369,9 9 Hz)	337,55	355,85	347	0,5 (±0,2)	7	1,059	6,6
"mondE" (6s)	G3 (391, 99 Hz)	Gb3 (369,9 9 Hz)	G#3 (415,3 9 Hz)	377,64	397,28	387	0,4 (±0,2)	5	0,733	6,8

Figure 251 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur deux extraits d'*Hymne à la beauté du monde*, interprété par Diane Dufresne. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 194]

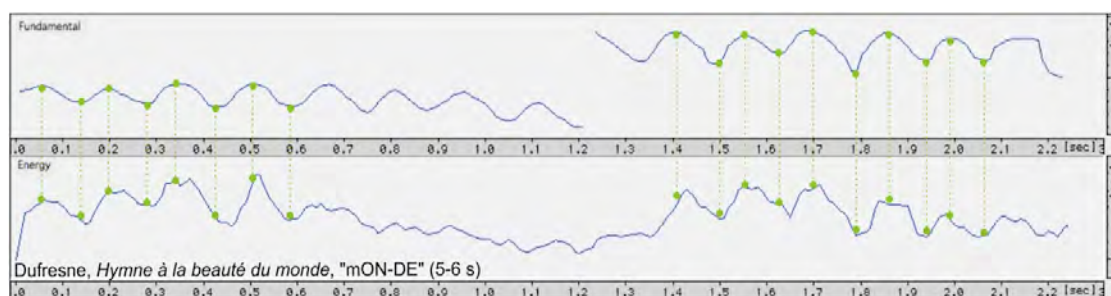


Figure 252 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur un extrait avec *vibrato* issu de l'interprétation de *Hymne à la beauté du monde* par Diane Dufresne⁶⁹³. [CD 194]

⁶⁹² DUFRESNE, Diane, *Les grands succès* [compilation], Believe, EPM, 2009.

⁶⁹³ *Ibid.*

L'*extent* est assez faible et la vitesse du *vibrato* est moyenne, nous ne notons donc rien de très particulier concernant les données acoustiques. La courbe ci-dessous nous présente un *vibrato* d'intensité synchronisé et en phase avec le *vibrato* de fréquence, qui là encore marque une dynamique sans faille. Les *vibratos* de Diane Dufresne, par leur longueur, parfois leur tessiture dans l'extrême (jusqu'au contre-ut) jouent un rôle fondamental dans l'expressivité de ses interprétations.

5.3.1.1.2 Vibrato qui imprègne toute l'émission vocale : Mouloudji, Julien Clerc

Chez d'autres chanteurs, le *vibrato* se rencontre d'une manière beaucoup plus généralisée et systématique sur l'ensemble de l'émission vocalique. Par sa présence exacerbée, qui s'éloigne des usages, il devient alors un élément fondamental de la typicité interprétative du chanteur, le marqueur essentiel de sa singularité vocale, qui permet à l'artiste de chanson de créer sa propre empreinte distinctive. Son importance est donc renforcée par rapport aux chanteurs étudiés précédemment. Intéressons-nous à deux exemples emblématiques : Mouloudji et Julien Clerc.

L'interprétation de Mouloudji se caractérise par une omniprésence de *vibrato* sur tous les sons vocaliques, comme l'illustre l'exemple suivant :

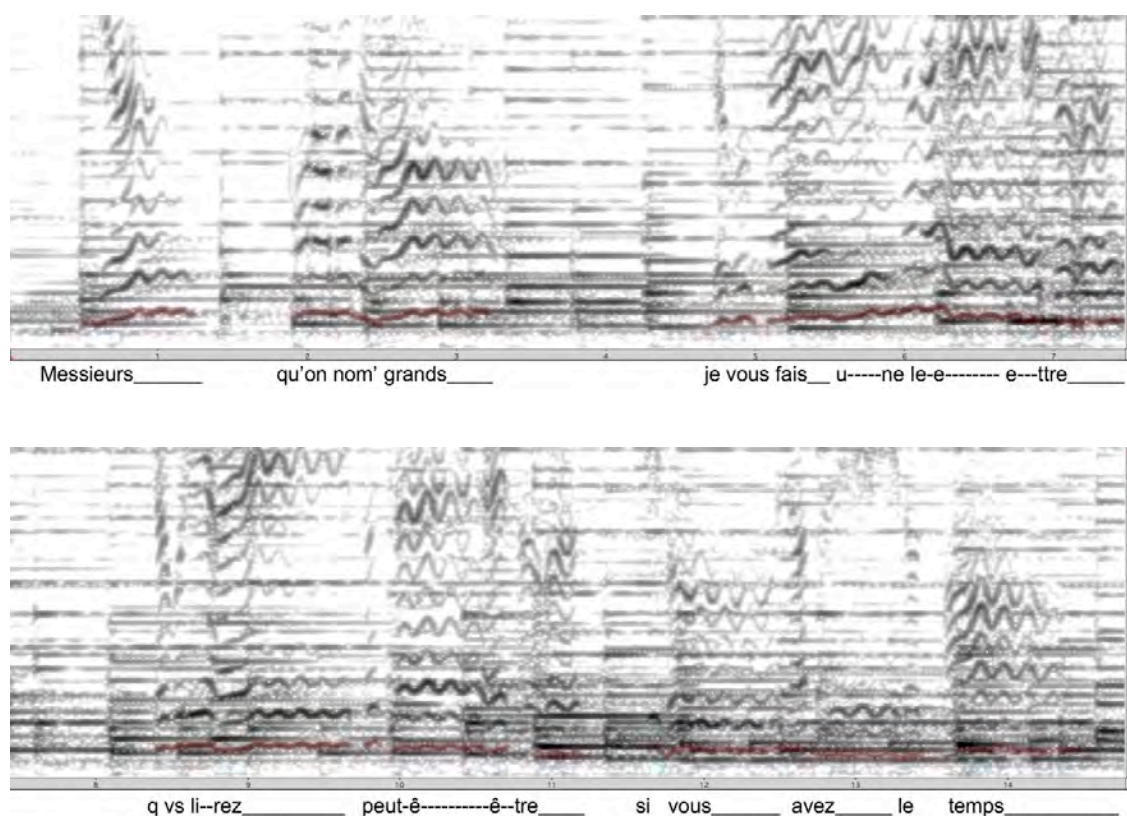


Figure 253 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée du *Déserteur*, par Mouloudji⁶⁹⁴. Mise en évidence de la ligne de fréquence fondamentale (en rouge), marquée par une omniprésence du *vibrato* sur tous les phonèmes vocaliques. [CD 195]

⁶⁹⁴ MOULOU DJI, Marcel, *Les meilleures chansons de Mouloudji* [compilation], Sony, Undeas, 1972.

Le sonagramme précédent présente une ligne mélodique presque entièrement empreinte de *vibrato*. Cependant, contrairement à ce que nous verrons chez Julien Clerc, l'usage du *vibrato* est associé à une répartition de l'énergie sur les attaques des syllabes importantes, qui donnent une impulsion, puis sont suivies par un radoucissement sur la tenue. Certains mots de liaison, qui ne sont pas porteurs de sens, sont au contraire à peine prononcés, très peu visibles sur le sonagramme : par exemple, la première syllabe de « messieurs » est presque inaudible, « qu'on », « je », « que vous », « peut », « si » sont articulés très rapidement et sans *vibrato*, avec une précipitation vers l'attaque de la syllabe suivante, porteuse d'énergie, puis suivis d'un relâchement avec *vibrato*. Certaines syllabes sont attaquées sur un *portamento* ascendant dépourvu de *vibrato* (« grand », « lirez »).

Les deux extraits suivants, avec grossissement de la fréquence fondamentale, montrent combien les notes chantées, mêmes courtes, sont concernées par le *vibrato* :

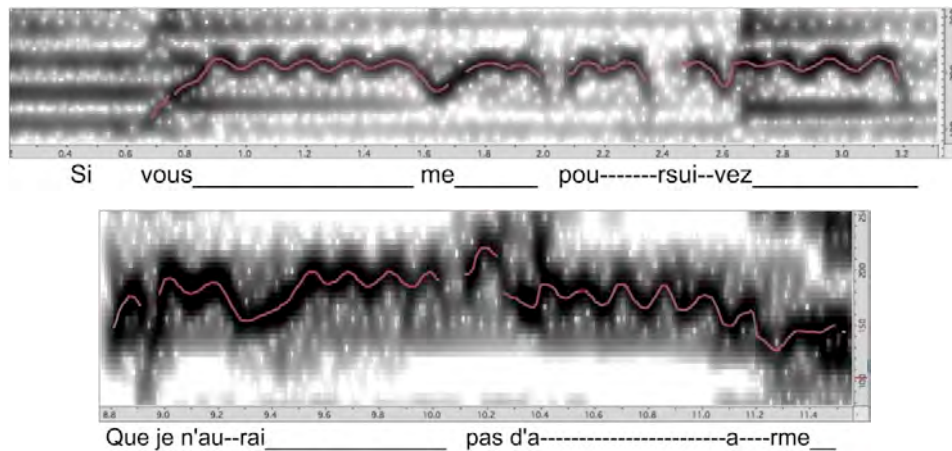


Figure 254 : Grossissement de la courbe de fréquence fondamentale sur deux courts extraits du *Déserteur* chanté par Mouloudji⁶⁹⁵. Mise en évidence de l'enchaînement des notes avec *vibrato*. [CD 196]

Une impression de fragilité et d'instabilité mélodique est engendrée par ce *vibrato* qui n'a pas le temps de s'installer sur la courte durée de la note (un ou deux cycles vibratoires) et qui ne permet pas à l'oreille de discerner avec précision une note centrale. La forme du *vibrato* de fréquence est régulière et assez uniforme.

extrait	NOTE			VIBRATO					
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
"recevOIr" (26s)	A2 (220 Hz)	G#2 (207,6 Hz)	Bb2 (233,0 Hz)	206,13	222,9	215	0,7 (±0,3)	1,135	6,2
"dANs" (11s)	A2 (220 Hz)	G#2 (207,6 Hz)	Bb2 (233,0 Hz)	205,64	222,09	214	0,6 (±0,3)	0,476	6,3
"militAire" (17s)	G2 (195,99 Hz)	F#2 (184,9 Hz)	G#2 (207,6 Hz)	185,54	195,47	191	0,4 (±0,2)	0,571	7,0

Figure 255 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur trois extraits du *Déserteur*, interprété par Mouloudji⁶⁹⁶. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 197]

⁶⁹⁵ MOULOUDI, Marcel, *Les meilleures chansons de Mouloudji* [compilation], Sony, Undeas, 1972.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

Les caractéristiques acoustiques du *vibrato* mesurées chez Mouloudji sont d'environ 0.6 ton de profondeur d'ondulation et d'une vitesse d'environ 6.3 oscillations par seconde. Nous sommes donc en présence d'un *vibrato* plutôt lent et de faible amplitude. Contrairement à ce que nous verrons pour Julien Clerc, le *vibrato* est bien perçu en tant que tel, et non comme un *tremolo*, même s'il donne l'impression d'être très libre et peu maîtrisé, du fait de la répartition énergétique déjà évoquée.

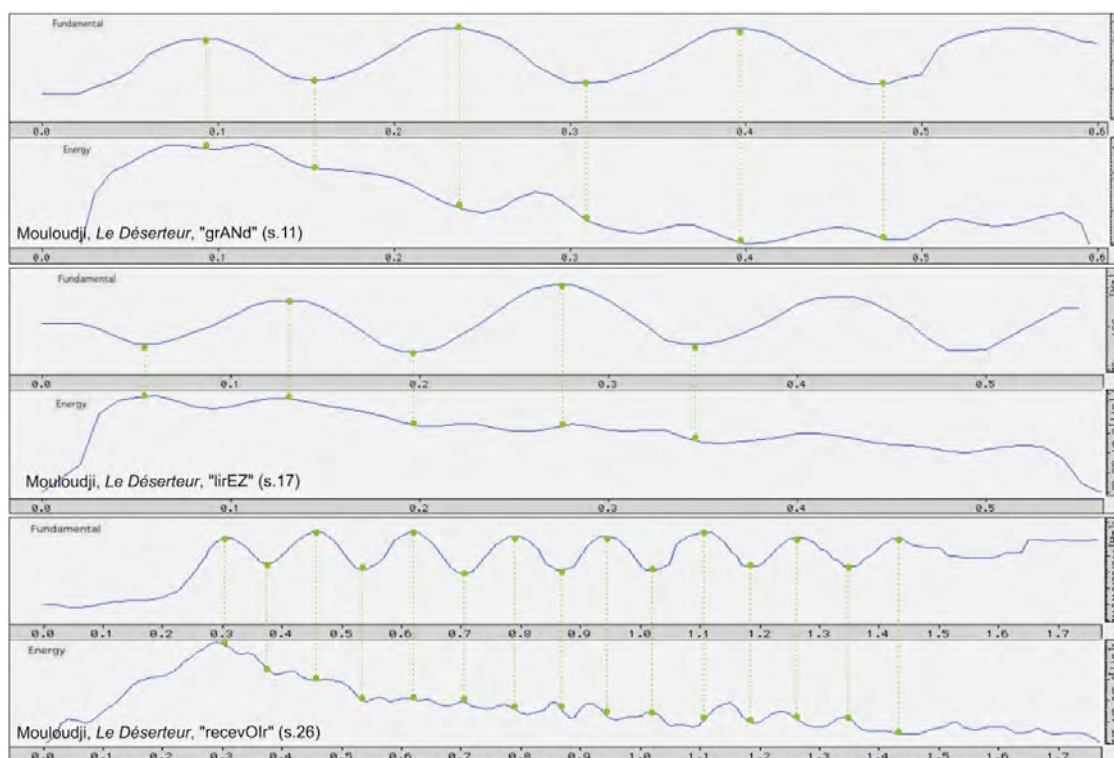


Figure 256 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur trois extraits avec *vibrato* issus de l'interprétation du *Déserteur* par Mouloudji⁶⁹⁷. [CD 197]

Les graphiques précédents montrent une absence de correspondance nette entre *vibrato* d'intensité et *vibrato* de fréquence – cependant, dans les premier et troisième exemples, l'intensité semble osciller à une cadence deux fois plus rapide que la fréquence. Une particularité du *vibrato* de Mouloudji est parfaitement observable ici : la tenue avec *vibrato* est toujours associée à un rapide *decrescendo*. L'énergie est placée sur l'attaque, puis est immédiatement suivie d'un relâchement, le *vibrato* semblant ainsi évoluer de manière très libre. Cet aspect contribue à donner à l'interprétation de Mouloudji un caractère de fragilité et de spontanéité qui empreint le chant d'une grande charge émotionnelle.

L'interprétation de Julien Clerc se caractérise aussi par un usage immodéré du *vibrato*. L'exemple ci-dessous, extrait de la chanson *Ma préférence*, présente une voix continuellement imprégnée de *vibrato* sur la totalité des phonèmes vocaliques.

⁶⁹⁷ MOULOU DJI, Marcel, *Les meilleures chansons de Mouloudji* [compilation], Sony, Undeas, 1972.

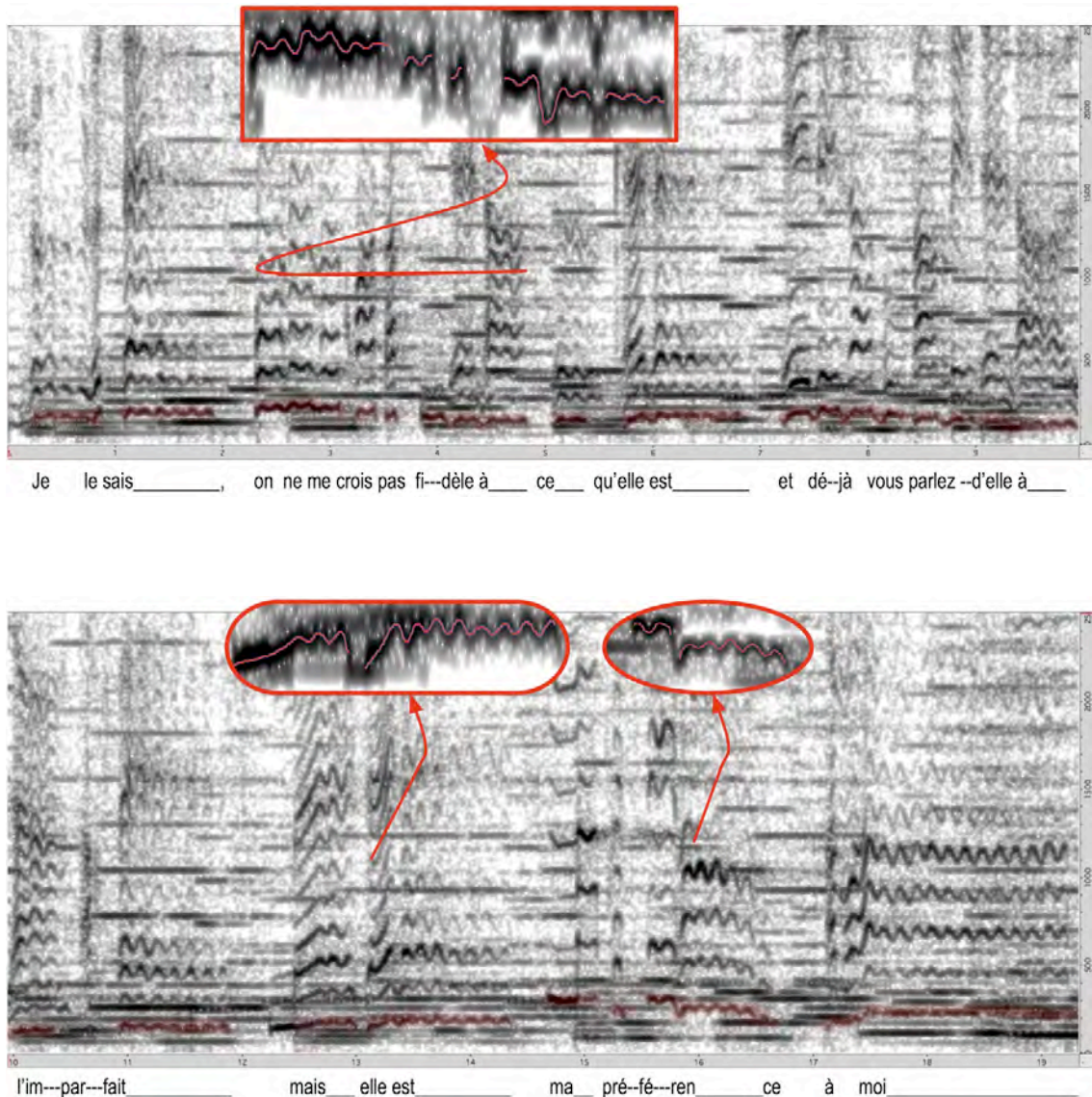


Figure 257 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée de *Ma préférence*, par Julien Clerc⁶⁹⁸. Mise en évidence de la ligne de fréquence fondamentale (en rouge), marquée par une omniprésence du *vibrato* sur tous les phonèmes vocaliques. [CD 198]

Cette spécificité est présente dans la plupart des enregistrements de l'artiste ; elle est un trait particulièrement discriminant de son style interprétatif. Les notes tenues en fin de vers ou à l'hémistiche (« sais », « imparfait », « est », « préférence »...) sont autant concernées que les notes les plus courtes, le *vibrato* touchant par exemple toutes les syllabes de groupe « on ne me croit pas fidèle à ». Dans cette portion de vers, nous observons, sur le grossissement suivant, que le *vibrato* se limite à deux oscillations sur « on-ne-me » et « fi-dè(le) », une oscillation et demie sur « croit » et une demi-oscillation sur « pas ».

⁶⁹⁸ CLERC, Julien, *100 chansons, 1968-2005* [compilation], Emi, Emi France, 2006.

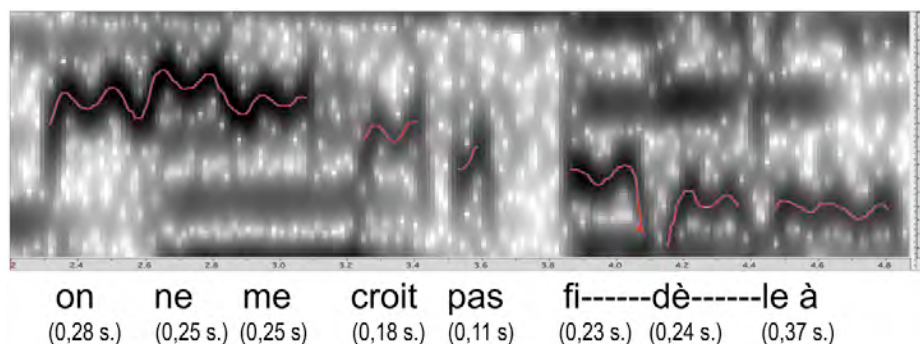


Figure 258 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée de *Ma préférence*, par Julien Clerc⁶⁹⁹. Grossissement d'un passage avec *vibrato* sur des notes courtes. [CD 198]

Sur les notes très courtes (jusqu'à 0.11 seconde pour « pas »), le *vibrato* n'a pas le temps de s'installer suffisamment, ce qui rend difficile à l'écoute une perception de la hauteur fondamentale, car l'oreille ne parvient pas à identifier une note centrale. Cela génère une imprécision de la ligne mélodique, une sensation d'instabilité, qui crée un effet de fragilité spécifique à la voix de Julien Clerc.

Notons également que le *vibrato* est toujours amorcé par le bas de l'oscillation, parfois précédé d'un rapide *portamento* ascendant sur l'attaque, dépourvu de *vibrato* (« mais », « elle », « moi »). La tenue avec *vibrato* peut être doublée d'un *portamento* descendant (par exemple sur « préférence »).

À l'audition, le *vibrato* de Julien Clerc est perçu bien différemment de celui de Léo Ferré ou d'Édith Piaf, par cette impression d'instabilité de la ligne mélodique et par sa présence généralisée. Sur les notes tenues, le *vibrato* est plus proche du *tremolo* : alors que chez Édith Piaf l'ondulation de la hauteur fondamentale est bien audible, nous entendons davantage chez Julien Clerc la réitération rapide d'une même note (le *vibrato* d'intensité est donc prédominant par rapport au *vibrato* de fréquence). Les données acoustiques du *vibrato* de Julien Clerc sont les suivantes :

extrait	NOTE			VIBRATO					
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
"mOI" (19s)	Bb2 (233,08 Hz)	B2 (242,9 Hz)	C#1 (273,1 Hz)	217,6	235,95	227	0,6 (±0,3)	1,552	7,1
"ouI" (21s)	A2 (220 Hz)	B0 (244,9 Hz)	C#1 (275,1 Hz)	219,2	235,9	228	0,6 (±0,3)	0,279	7,2
"sAlS" (22s)	C3 (261,62 Hz)	B1 (243,9 Hz)	C#0 (274,1 Hz)	260	284,33	272	0,8 (±0,4)	0,422	7,1
"mOI" (140s)	C#3 (277,18 Hz)	B1 (245,9 Hz)	C#2 (276,1 Hz)	262,28	278,93	271	0,6 (±0,3)	1,63	7,4

Figure 259 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur trois extraits de *Ma préférence*, interprété par Julien Clerc. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde.

⁶⁹⁹ CLERC, Julien, *100 chansons, 1968-2005* [compilation], Emi, Emi France, 2006.

Dans ces quatre mesures, issues de l'interprétation de *Ma préférence* par Julien Clerc, la profondeur d'ondulation est d'environ 0.7 tons (soit 0.35 ton de part et d'autre de la fréquence centrale) : l'*extent* est donc assez large, à la limite de ce qui est généralement admis dans le chant savant. La vitesse du *vibrato*, d'environ 7.2 oscillations par seconde, est rapide tout en restant proche des normes admises. Une combinaison d'un *extent* assez large et d'un *rate* assez rapide, bien que ne s'écartant pas radicalement des normes établies, contribue à créer une sensation auditive proche du chevrottement, qui se caractérise, selon Johan Sundberg, par « une cadence supérieure à 7-8 oscillations par seconde », tout comme le *tremolo*.

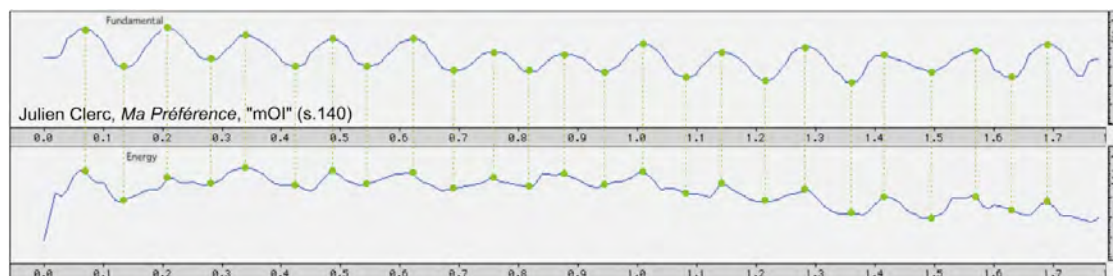


Figure 260 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur une tenue avec *vibrato* issue de l'interprétation de *Ma préférence* par Julien Clerc⁷⁰⁰. [CD 199]

Les courbes de fréquence fondamentale et d'énergie ci-dessus nous présentent un *vibrato* d'énergie beaucoup plus synchronisé avec le *vibrato* de fréquence que chez les artistes précédemment étudiés. Notons toutefois que la profondeur d'ondulation du *vibrato* d'intensité n'est pas, selon nos mesures, plus importante que chez les autres artistes, malgré ce que nous aurions pu présager. La perception du renforcement du *vibrato* d'énergie est donc due à l'évolution en phase des deux *vibratos*.

5.3.1.1.3 Vibratos particuliers : Véronique Sanson et Michel Jonasz

D'autres chanteurs de notre corpus ont marqué leurs interprétations d'un type de *vibrato* très particulier, qui les distingue dès les premières notes et représentent souvent un élément essentiel, voire primordial, de leur singularité vocale. S'il est difficile de présumer de quel mécanisme physiologique ces *vibratos*, souvent travaillés par l'artiste, sont issus, nous allons nous appliquer à décrire leur rendu perceptif et leurs caractéristiques acoustiques. Nous nous concentrons ici sur deux chanteurs dont les sons vibrés sont particulièrement intéressants : Véronique Sanson et Michel Jonasz.

Le chant de Véronique Sanson se distingue, dès son premier album, par une voix pourvue d'un très fort *vibrato* reconnaissable entre tous. Celui-ci n'est pas présent sur toutes les notes, comme chez Julien Clerc ou Marcel Mouloudji, mais essentiellement sur les notes longues et les tenues, comme en témoigne le sonagramme suivant d'*Amoureuse*, chanson de son premier disque :

⁷⁰⁰ CLERC, Julien, *100 chansons, 1968-2005* [compilation], Emi, Emi France, 2006.

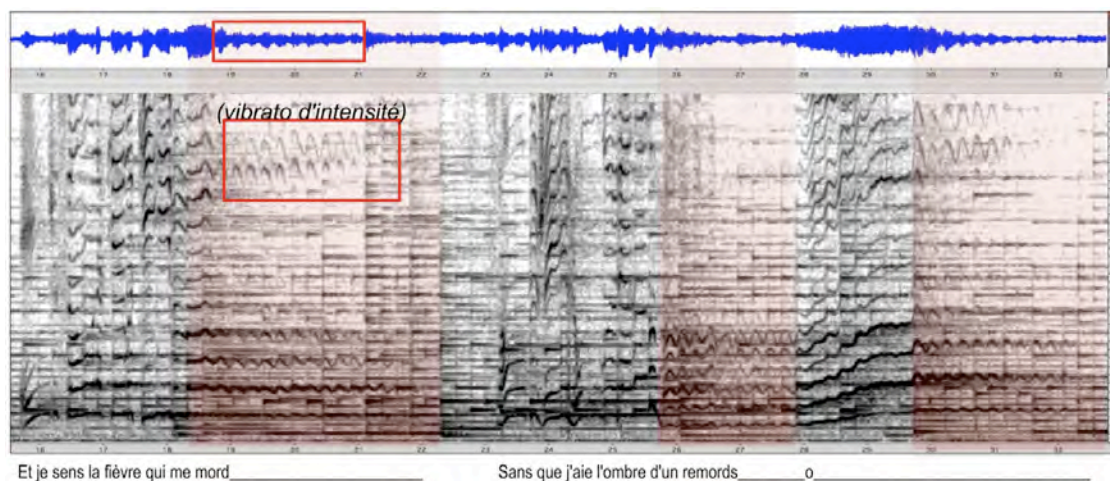
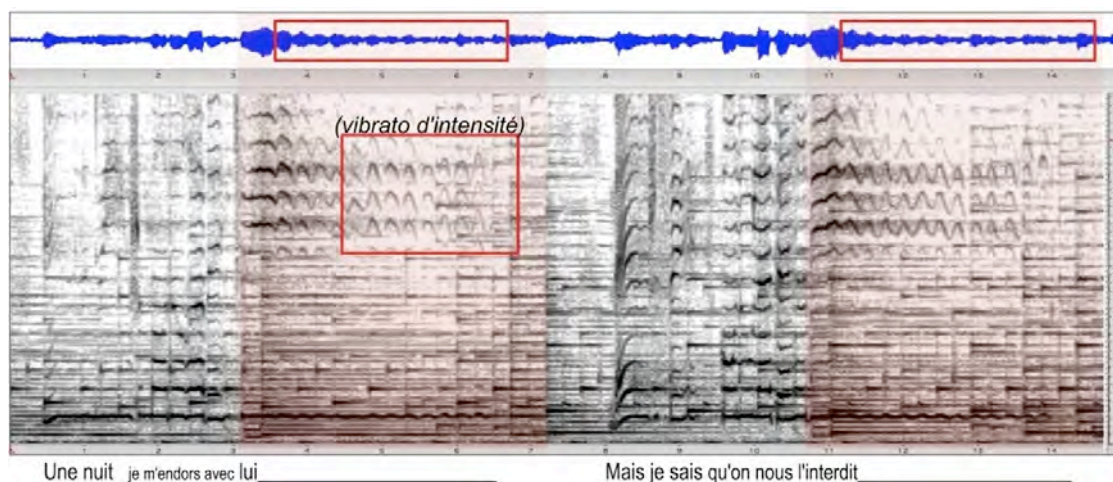


Figure 261 : Sonagramme d'un extrait d'*Amoureuse*, interprété par Véronique Sanson⁷⁰¹.
Mise en évidence du *vibrato*. [CD 200]

Une des singularités du *vibrato* de Véronique Sanson réside dans sa dynamique générale, en rapide *decrecendo* au cours de la tenue, avec un accent d'intensité sur le début, comme nous le voyons sur la forme d'onde qui surplombe le sonagramme. Superposées à cette évolution globale de l'énergie, nous remarquons des micro-fluctuations, synchronisées au *vibrato* de fréquence. Ce *vibrato* d'intensité, en phase avec le *vibrato* de fréquence, s'observe sur la forme d'onde – qui présente des « ventres » synchronisés avec les parties aiguës du *vibrato* de fréquence – et sur le sonagramme, dans les harmoniques aigus du spectre, où le sommet de l'ondulation du *vibrato* de fréquence apparaît nettement plus sombre que la base, et donc plus marquée (en particulier dans les zones mises en évidence par un encadrement). Nous le relevons aussi dans la forme d'onde du grossissement suivant :

⁷⁰¹ SANSON, Véronique, *Amoureuse*, Warner, Wea France/Rhino, 1989.

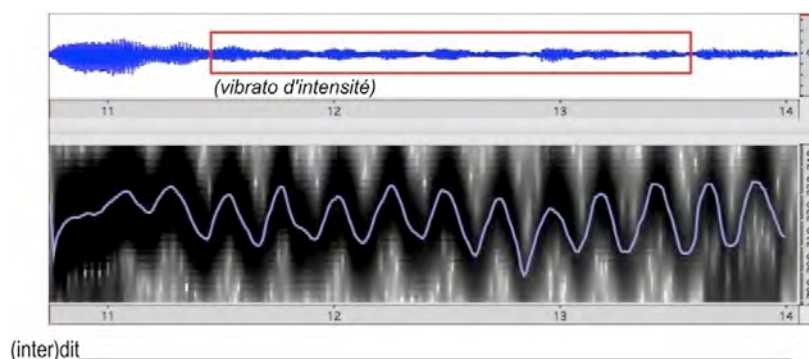


Figure 262 : Véronique Sanson, *Amoureuse*⁷⁰². Tenue avec *vibrato* sur « interdit », doublée d'un *decrecendo*. Courbe de fréquence fondamentale et forme d'onde. [CD 200]

Si le *vibrato* d'intensité a déjà été mis en évidence chez d'autres chanteurs, il semble particulièrement intense chez Véronique Sanson, car visible même sur le sonagramme. Nous poursuivons toutefois cette observation par l'analyse acoustique plus fine permise par le calcul de la courbe d'énergie :

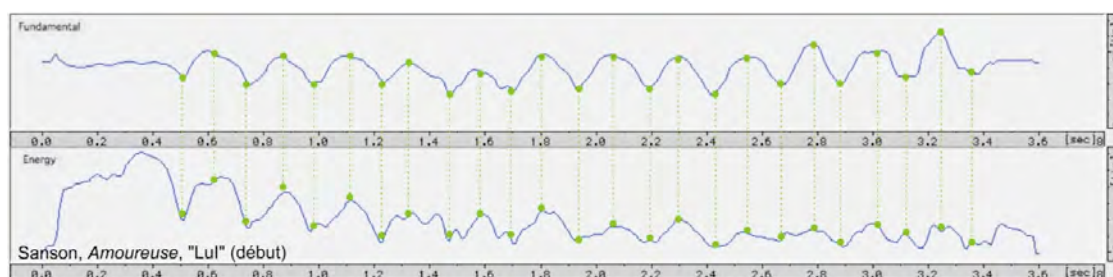


Figure 263 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur la tenue de « lui », avec *vibrato*, dans l'interprétation d'*Amoureuse* par Véronique Sanson. [CD 201]

Ce graphique confirme la présence d'un fort *vibrato* d'intensité synchronisé avec le *vibrato* de fréquence. Celui-ci est beaucoup plus net que chez les chanteurs précédents, et plus ample, avec une différence d'intensité de 0.2 à 0.3 dB entre le haut et le bas de l'ondulation. La large fluctuation de l'énergie donne à l'écoute une impression de scintillement du son.

chanson	extrait	NOTE			VIBRATO						
		Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	nombre d'oscillations mesurées	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
<i>Sans regrets</i>	"aimÉ" (198s)	G3 (391,12 Hz)	G#3 (369,9 Hz)	G#3 (415,3 Hz)	372,72	406,65	390	0,7 (±0,4)	3	0,658	4,6
<i>Sans regrets</i>	"hÈre" (28s)	G3 (391,12 Hz)	G#3 (369,9 Hz)	G#3 (415,3 Hz)	319,75	405,5	363	1,9 (±0,9)	1	0,23	4,3
<i>Sans regrets</i>	"regrEt" (96s)	F3 (349,22 Hz)	E3 (329,6 Hz)	F#3 (369,9 Hz)	316,43	370,05	343	1,3 (±0,7)	2	0,439	4,6
<i>Amoureuse</i>	"LuI" (10s)	Eb3 (311,12 Hz)	D3 (292,6 Hz)	E3 (329,6 Hz)	307,55	329,22	318	0,6 (±0,3)	11	2,618	4,2
<i>Amoureuse</i>	"interdit" (18s)	Eb3 (311,12 Hz)	D3 (292,6 Hz)	E3 (329,6 Hz)	310,27	329,74	320	0,5 (±0,3)	11	2,593	4,2
<i>Amoureuse</i>	"mord" (25s)	Eb3 (311,12 Hz)	D3 (292,6 Hz)	E3 (329,6 Hz)	307,55	329,22	318	0,6 (±0,3)	11	2,598	4,2

Figure 264 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesuré sur trois extraits de chacune des deux chansons de Véronique Sanson, *Sans regrets* et *Amoureuse*. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note

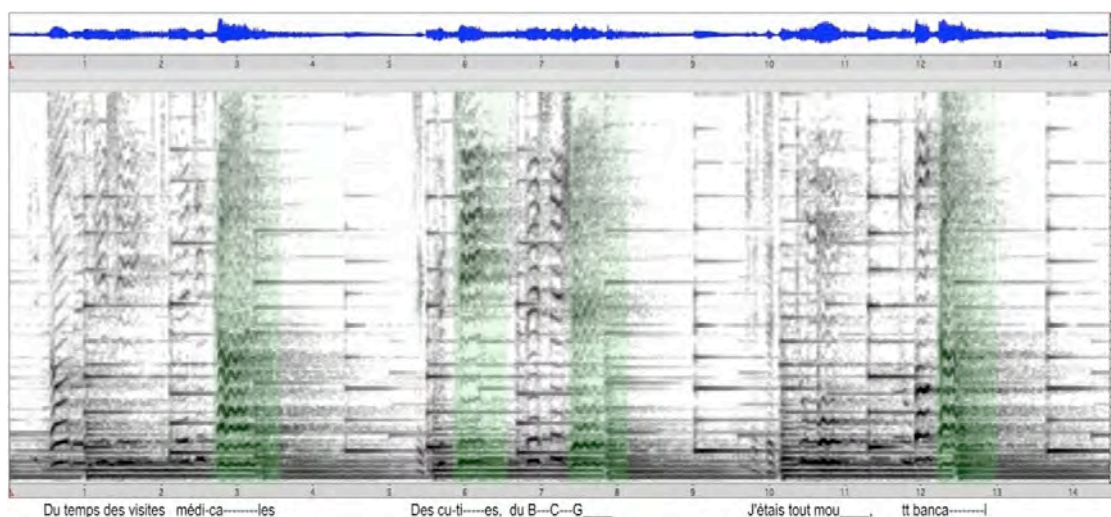
⁷⁰² SANSON, Véronique, *Amoureuse*, Warner, Wea France/Rhino, 1989.

entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde.

Sur ce tableau des caractéristiques acoustiques du *vibrato* de Véronique Sanson mesurées dans deux interprétations chantées, nous remarquons qu'il présente un *rate* excessivement lent, de 4.3 oscillations par seconde en moyenne (un *rate* de 4 étant la valeur extrême selon les études de Michèle Castellengo), alors que celui de Mouloudji, qui nous avait semblé lent, se situe entre 6 et 7. L'*extent* est d'une valeur moyenne d'environ 0.6 tons sur les longues tenues ; cependant, sur les notes plus courtes, il peut être beaucoup plus ample, avec un *extent* dépassant un ton, en particulier dans les enregistrements récents.

Ce *vibrato* très spécifique ne semble pourtant pas inné et naturel chez Véronique Sanson, qui, selon les époques de ses interprétations, le met en avant de manière systématique ou le limite lorsqu'elle s'exerce à un style plus *Rocké* et anglo-saxon, lorsque la musique prend de l'importance par rapport à la voix et que le *vibrato*, permettant de passer au-dessus d'orchestre, serait en contradiction avec l'esthétique choisie. Les concerts piano/voix, où la voix passe en avant, replacent cette spécificité au centre de son interprétation.

Michel Jonasz lie aussi ses interprétations à forte charge émotive à une utilisation récurrente d'un *vibrato* original et omniprésent, qui, associé à d'autres effets (*portamento*, mordants, *Fry*, prises d'air sonores, phrasé saccadé...) confère à son chant un caractère pleuré, un ton de plainte, comme l'illustre l'extrait suivant de la chanson *Odeurs d'éther* :



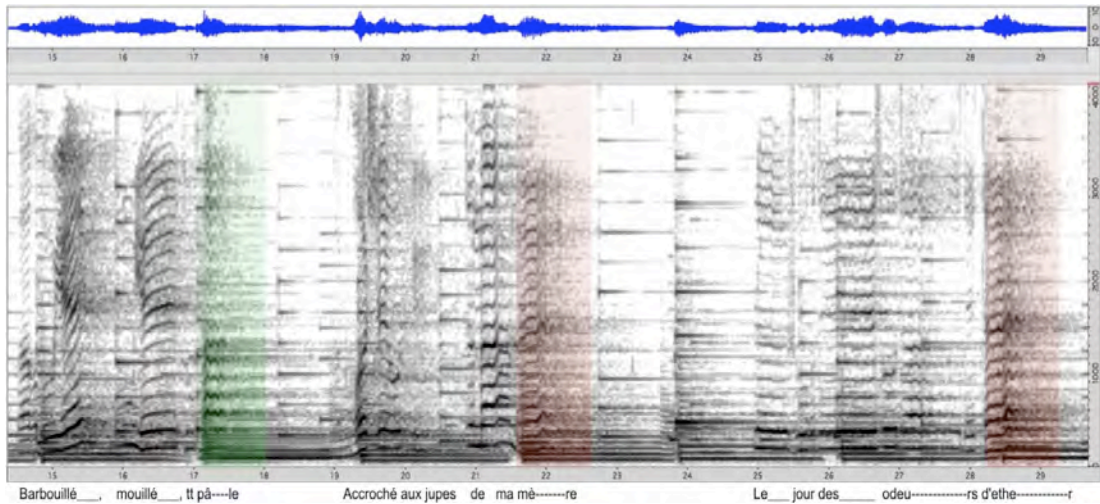


Figure 265 : Sonagramme d'un extrait des *Odeurs d'éther*, interprété par Michel Jonasz⁷⁰³.
Mise en évidence du *vibrato*. [CD 202]

Le *vibrato* de Michel Jonasz est présent de manière récurrente sur les tenues des notes longues en fin de groupe ; nous le trouvons plus ponctuellement sur les notes courtes en milieu de phrase. Il est marqué par un rapide *decrescendo* : la tenue débute par une courte phase bien timbrée avec *vibrato* – d'environ 0.35 seconde, avec deux à cinq oscillations – puis le son se perd dans un bruit de souffle antériorisé. Ce phénomène est bien visible sur le sonagramme, sur lequel s'observe nettement le souffle (traînées grises) qui prolonge la tenue. L'accent dynamique est donc placé sur le début de la tenue. La note peut, soit être attaquée directement à la hauteur (en vert sur le graphique), soit, ce que nous trouvons couramment chez cet artiste, être précédée d'une appoggiature au-dessous, avant la note avec *vibrato* et sur laquelle est placé l'accent (en rouge sur le sonagramme). Un grossissement nous permet de décomposer plus précisément ce phénomène :

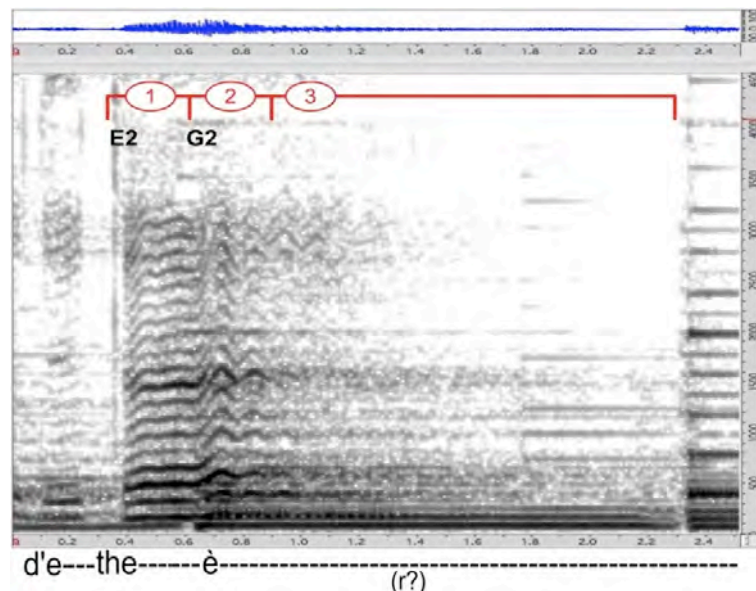


Figure 266 : Michel Jonasz, *Les Odeurs d'éther*⁷⁰⁴. Grossissement d'une tenue avec *vibrato*.
Décomposition en trois phases : 1 : tenue non vibrée, retard à la tierce inférieure, sur un *mi* 2 ; 2 : début de la tenue avec *vibrato*, sur un *sol* 2 ; 3 : souffle qui prolonge de la tenue. [CD 203]

⁷⁰³ JONASZ, Michel, *3ème*, Warner, Wea France/Wm France, 1989.

Les trois phases successives dans la tenue vibrée de Michel Jonasz sont mises en évidence sur le schéma précédent : d'abord une tenue non vibrée, retard à la tierce inférieure, sur un *mi* 2, puis le début de la tenue avec *vibrato*, sur un *sol* 2, enfin le souffle qui prolonge la tenue. D'autres exemples de *vibrato* présentent de plus un *glissando* descendant qui se superpose à la tenue vibrée. Nous notons également, parfois, une petite diminution de l'*extent* au cours de la tenue, les premières ondulations de la fréquence fondamentale étant plus amples que les suivantes, ce qui est visible sur la première tenue du sonagramme précédent, sur « médicales ». Cet effet très particulier renforce le caractère pleuré, si typique de Michel Jonasz, qui n'est pas sans évoquer la déploration religieuse.

Si l'existence du *vibrato* caractérise de manière profonde l'interprétation de certains chanteurs, favorisant l'expression émotive et le *pathos*, la non-existence du *vibrato* et le choix des sons blancs et lisses peuvent être tout aussi discriminants. Liée parfois au *staccato* (Boby Lapointe, Georges Brassens), parfois à l'influence dominante du parlé sur le chanté (Serge Gainsbourg) ou tout simplement au refus d'utiliser ce qui caractérise souvent la mélodicité traditionnelle et de donner une ampleur toujours un peu pathétique au chant (Benjamin Biolay, Vincent Delerm), elle prive l'interprète d'une tremplin à l'émotivité très efficace : il doit alors lui substituer d'autres procédés qui prennent le relais ou renoncer à jouer sur l'émotion interprétative, pour cibler d'autres centres d'intérêt.

5.3.2 *Les autres effets interprétatifs : trille, appoggiature, retard et anticipation...*

Certains chanteurs utilisent des effets d'ornementation sur la fréquence fondamentale qui vont au-delà du *portamento* étudié précédemment dans la structure des syllabes, en nous laissant entendre non plus un *glissando* mais plusieurs notes distinctes : il s'agit en particulier d'effets de retards ou d'anticipations, dont l'usage, parfois récurrent voire systématique, imprègne l'interprétation vocale jusqu'à devenir élément constitutif du style interprétatif du chanteur. Par exemple, chez Eddy Mitchell et Michel Jonasz, nous retrouvons sur la plupart des notes tenues l'application d'un même schéma, avec retard ou note de passage accentuée qui précède la note réelle et l'arrivée du *vibrato*. La distinction entre retard et *portamento* – perception de notes distinctes ou d'un *glissando* – est parfois assez ténue : l'accentuation dynamique, placée sur l'attaque ou la tenue, tient un rôle déterminant. Un *portamento*, effet interprétatif continu, peut ainsi facilement, selon la façon dont il est effectué, glisser vers l'effet d'anticipation ou de retard.

Le trille⁷⁰⁵ est un autre effet d'ornementation mélodique qui joue sur l'ambiguïté avec le *vibrato*, comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée au lexique. Par des phénomènes psycho-acoustiques complexes, un *vibrato* ample, selon ses caractéristiques acoustiques et son articulation avec le *vibrato* d'intensité, peut être perçu non comme une oscillation autour d'une note centrale – donc une seule note – mais comme la succession de deux notes. Les trilles se trouvent fréquemment dans la chanson, en particulier dans les chansons exploitant le rythme, notamment chez les chanteurs d'inspiration *Pop*, comme Michel Polnareff, et ceux qui semblent intégrer une forme d'inspiration orientale, comme, par exemple, Charles Aznavour et Louis Chedid.

⁷⁰⁴ JONASZ, Michel, *3ème*, Warner, Wea France/Wm France, 1989.

⁷⁰⁵ Cf. p. 161.

5.3.2.1 Retards et anticipations

Eddy Mitchell fait souvent débiter ses notes tenues par un retard de la note précédente, comme nous l'observons dans l'extrait suivant de *Sur la route de Memphis* :

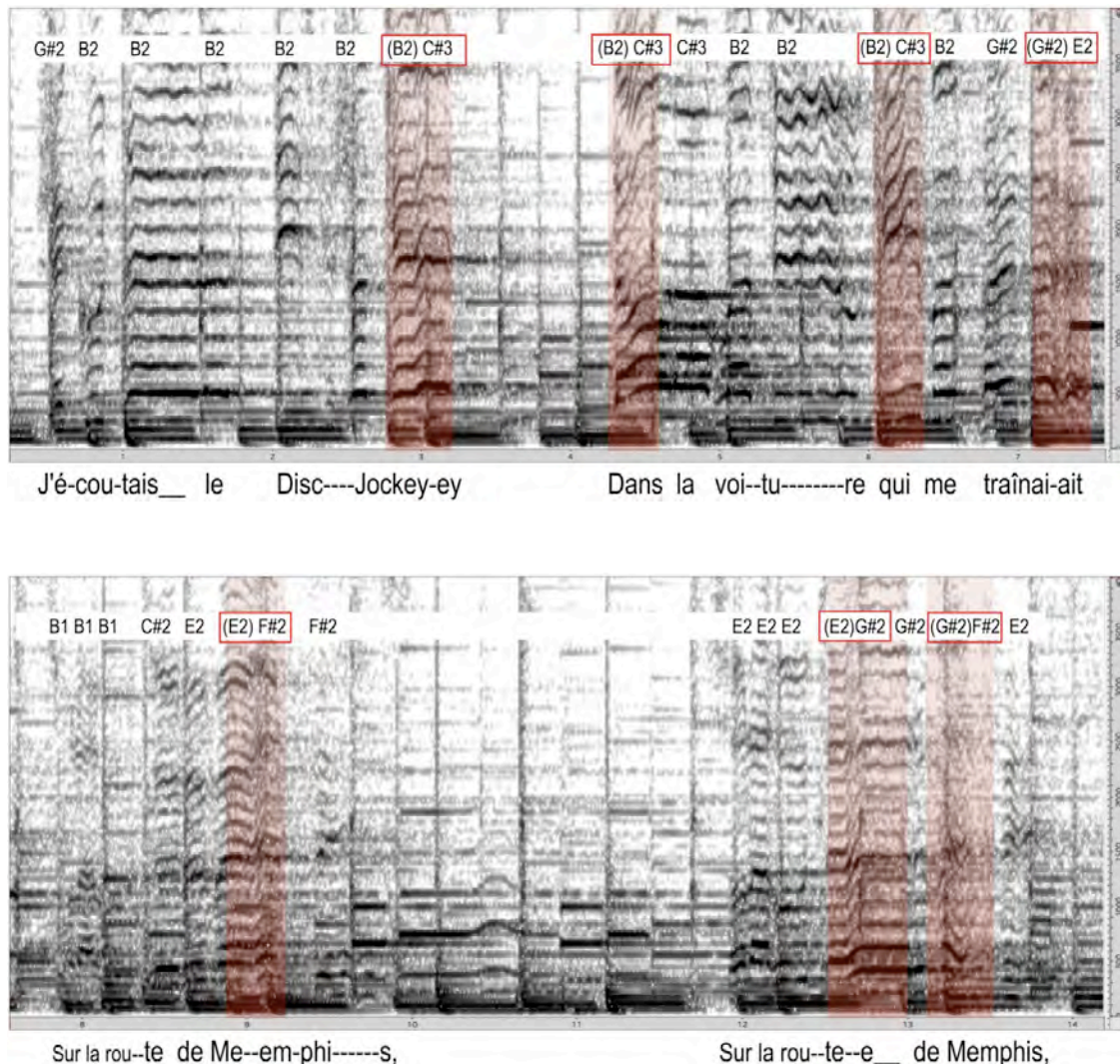


Figure 267 : Extrait de *Sur la route de Memphis*, interprété par Eddy Mitchell⁷⁰⁶.
Mise en évidence des retards. [CD 204]

Ce type de retard, utilisé avec une grande fréquence dans cette chanson et qui se retrouve dans d'autres chansons d'Eddy Mitchell, a peut-être pour effet d'évoquer le style des chanteurs *Country* américains dont s'inspire souvent l'artiste, en particulier dans cette adaptation d'une chanson américaine, arrangée par des musiciens de Nashville lors d'un séjour d'Eddy Mitchell. Nous voyons très nettement, sur le sonagramme, la succession de deux notes, reliées non par un *glissando* continu, mais présentant un palier, évident sur « Jockey », « traînaient », « Memphis », « route ». Sur « dans » et « qui », toutefois, le palier est moins marqué et un peu plus proche du *portamento*, quoique l'écoute attentive laisse percevoir deux notes distinctes.

⁷⁰⁶ MITCHELL, Eddy, *Eddy Mitchell* [compilation], Universal, Universal Music Division Polydor, 2000.

Nous trouvons également des effets de retard chez Gilbert Bécaud, comme dans la chanson *Mes mains* :

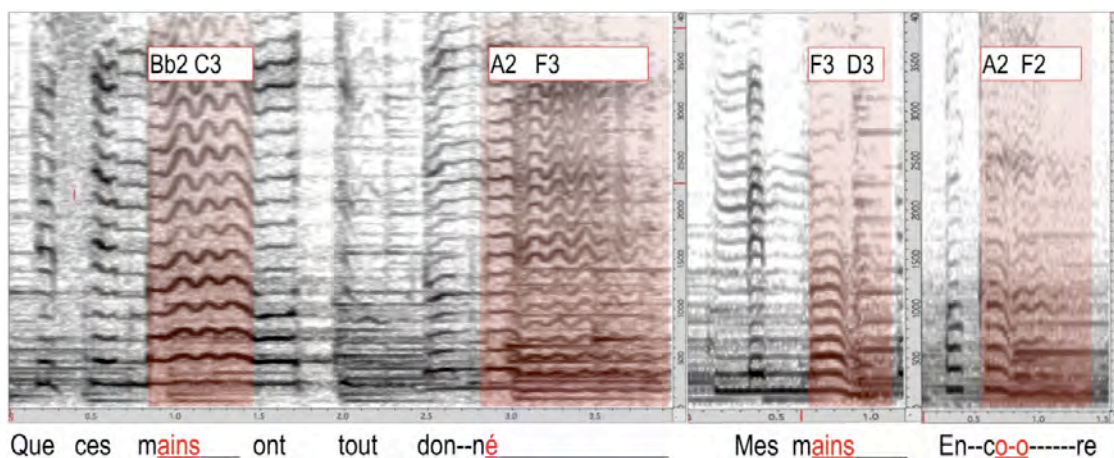
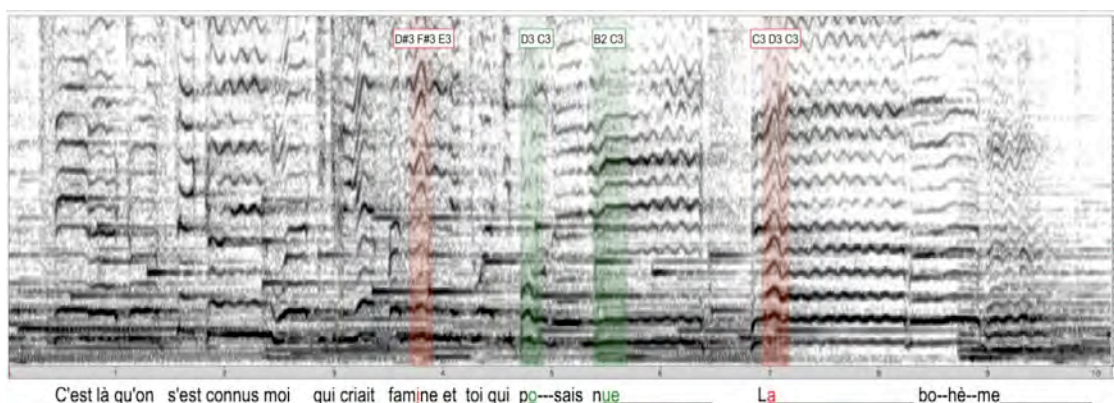


Figure 268 : Trois extraits de *Mes mains*, chanté par Gilbert Bécaud⁷⁰⁷.
Mise en évidence de quatre retards. [CD 205]

Il s'agit, dans les quatre exemples, de retards sur une note supérieure ou inférieure à la note réelle, sur laquelle on place l'accent dynamique. Le *vibrato* arrive ensuite sur la note réelle, créant de petits décalages rythmiques et accentuels et une emphase sur le mot.

5.3.2.2 Trilles et notes de passages

Charles Aznavour utilise de nombreux effets de trilles dans l'ensemble de son œuvre. L'interprétation de *La Bohème*, par exemple, est marquée de trilles plus ou moins discrets et de notes de passages (en particulier des retards) qui donnent un aspect rythmé et vivant au chant :



⁷⁰⁷ BÉCAUD, Gilbert, *Je t'appartiens* [compilation], Believe, Stick Music/Igwt Music, 2010.

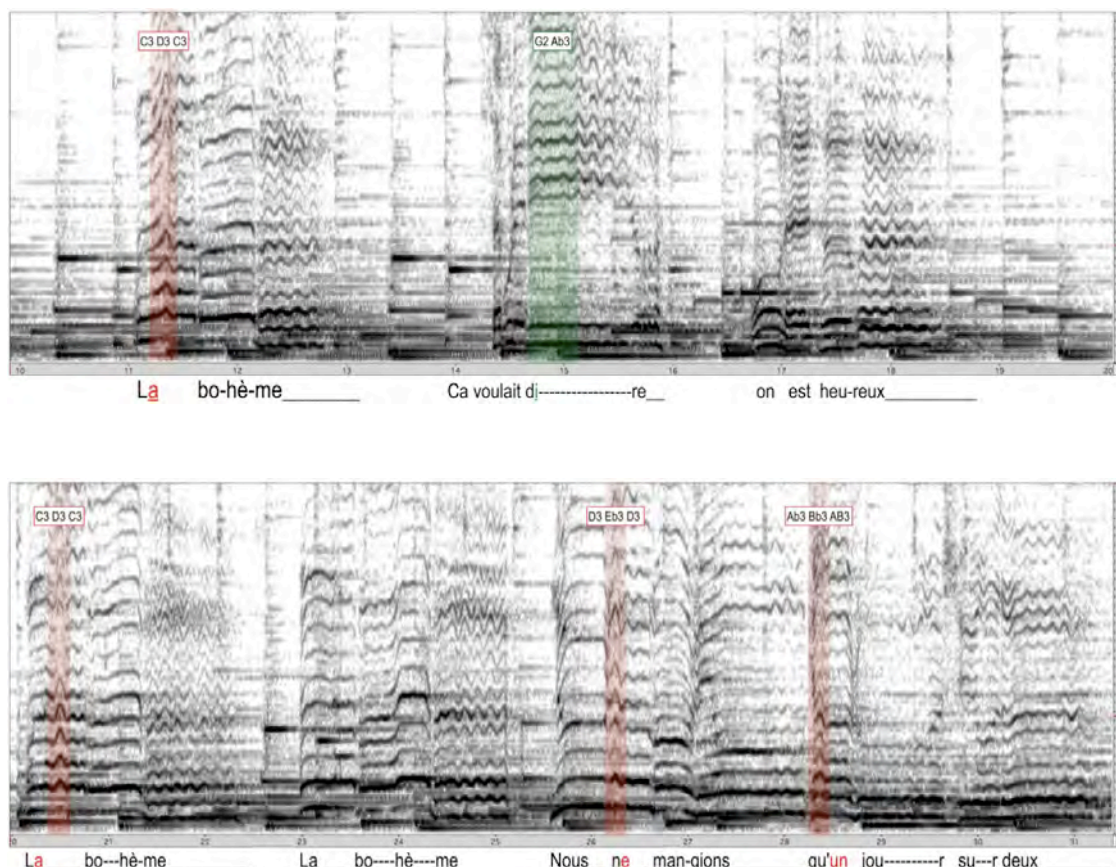


Figure 269 : Extrait de *La Bohème*, interprété par Charles Aznavour⁷⁰⁸.
Mise en évidence des trilles (en rouge) et des notes de passage et retards (en vert). [CD 206]

Cet extrait comporte six trilles, qui apparaissent sur le sonagramme sous forme d'une ondulation de profondeur plus importante que celles du *vibrato* et qui précèdent directement la tenue avec *vibrato*. Les trilles les plus évidents à l'écoute se situent sur le [a] de « la bohème », les autres sont d'une présence plus discrète, mais perceptibles pour un auditeur attentif. Cet effet de trille n'est pas systématique, mais revient fréquemment dans la chanson, ainsi que dans d'autres chansons de Charles Aznavour, comme *Avec*⁷⁰⁹, *J'ai perdu la tête*⁷¹⁰, ou *Trousse chemise*⁷¹¹. D'autres effets, comme des retards, notes de passages et de nombreux *portamenti*, confèrent légèreté à l'interprétation.

Dans un style différent, Michel Polnareff utilise de très nombreux trilles et notes de passages, par exemple, dans son interprétation de *Love me, please, love me* :

⁷⁰⁸ AZNAVOUR, Charles, *40 chansons d'or* [compilation], EMI, EMI Holland, 1996.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ AZNAVOUR, Charles, *Charles Aznavour* [compilation], Warner, Zebralution/Bd Jazz, 2011.

⁷¹¹ AZNAVOUR, Charles, *40 chansons d'or* [compilation], EMI, EMI Holland, 1996.

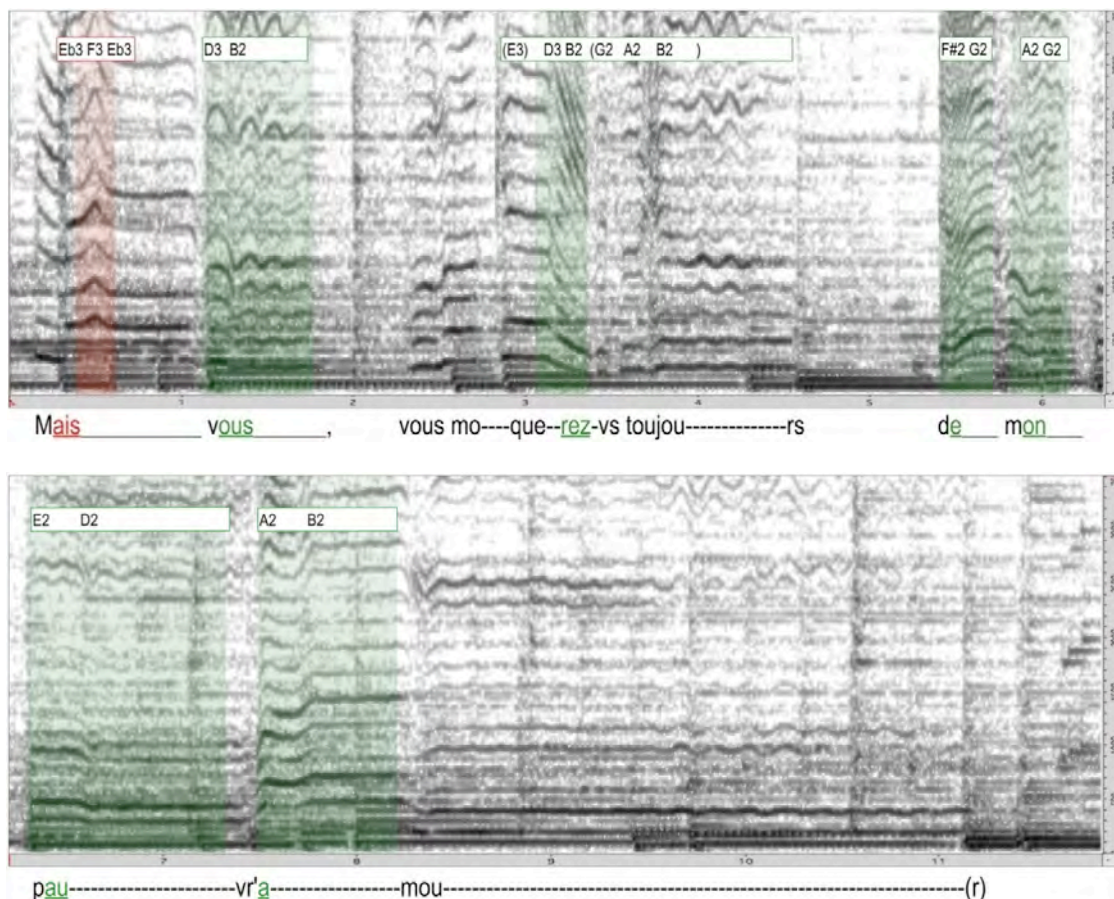


Figure 270 : Extrait de *Love me, please, love me*, interprété par Michel Polnareff⁷¹². Mise en évidence des trilles (en rouge) et des ornements mélodiques (en vert). [CD 207]

Ces trilles et notes de passages créent un effet rythmique associé aux danses à la mode de l'époque. Le courant yé-yé, par exemple, en fait un usage récurrent (Sylvie Vartan, Françoise Hardy...).

5.3.3 *Les défauts de justesse, le « chanter faux »*

La perception du « chanté faux », bien sûre honnie dans le chant savant et les canons habituels du « bien chanté », peut paradoxalement, comme nous l'avons vu précédemment pour la voix cassée ou éraillée, être volontairement assumée et assimilée au sein des typicités interprétatives, mise au service de visées sémiologiques. Elle peut aussi bien exprimer la vulnérabilité, la fragilité, comme chez Mouloudji ou Julien Clerc, que créer un décalage comique, un second degré, chez Vincent Delerm, Pierre Perret ou Bobby Lapointe. Elle peut être engendrée par diverses causes, *vibrato* ou *portamento* excessifs, voix pathologique ou affaiblie, qui détonne, voix mal placée qui se casse, décroche, déraile... donnant dans chacun des cas l'impression d'un chant non maîtrisé, qui échappe au contrôle.

⁷¹² POLNAREFF, Michel, *Love me, please, love me*, Universal Music, Polydor, 1966.

Chez Mouloudji comme chez Julien Clerc, nous l'avons vu, l'impression de fausseté est produite par l'omniprésence du *vibrato*, qui donne une sensation de flottement, d'imprécision mélodique, constante sur l'ensemble du corpus des deux chanteurs, imprégnant ainsi leur style interprétatif. Chez Vincent Delerm, ce sont les amples *portamenti*, décrits précédemment, associés à l'absence de tenue des notes, qui génèrent une approximation dans l'intonation et parfois des décrochements de registre.

Boby Lapointe utilise, quant à lui, une voix à l'intonation instable, proche de la parole, en registre de poitrine, sans tenues ni *vibrato* (ou très ponctuellement), mais avec des tremblements, des hauteurs de note approximatives, souvent en-dessous de la note réelle, et des accidents dans la fréquence fondamentale :

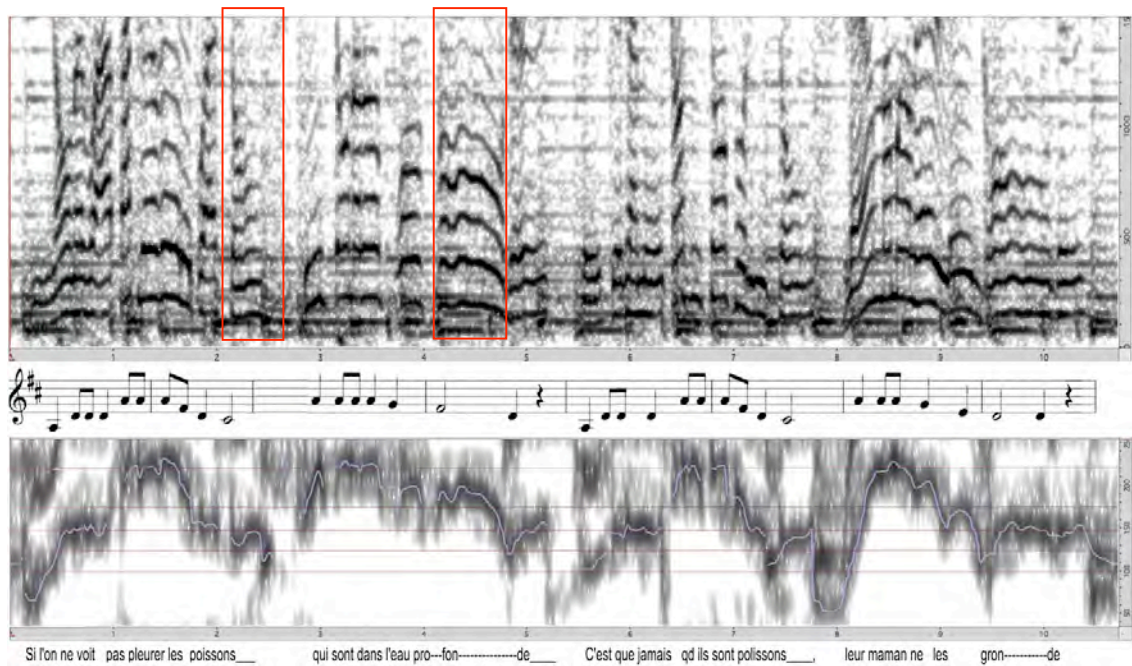


Figure 271 : Extrait de *La Maman des poissons*, interprété par Boby Lapointe⁷¹³, pour la mise en évidence du manque de justesse dans la hauteur des notes. De haut en bas : sonagramme, relevé mélodique (octavié), courbe de fréquence fondamentale, superposée à la position approximative des cinq lignes de la clé de Fa, paroles. [CD 208]

À l'audition, le chant est perçu comme très faux, en particulier sur certaines syllabes, comme « poissons » et « profonde ». Sur la deuxième syllabe de « poissons » (Do 2), l'intonation descend avant de remonter au-dessus de la note réelle, puis de redescendre, comme nous le voyons précisément sur la courbe de fréquence fondamentale. Sur la deuxième syllabe de « profonde » (Fa 2), nous entendons nettement un tremblement, qui est observable sur le sonagramme et la courbe de fréquence fondamentale, puis l'intonation évolue en *glissando* descendant.

La voix sourde et voilée de Guy Béart donne également l'impression d'un manque de justesse, par exemple dans la chanson *L'Eau vive*, où elle semble détonner :

⁷¹³ LAPOINTE, Boby, *Le best of*, Universal, Mercury, 2007.

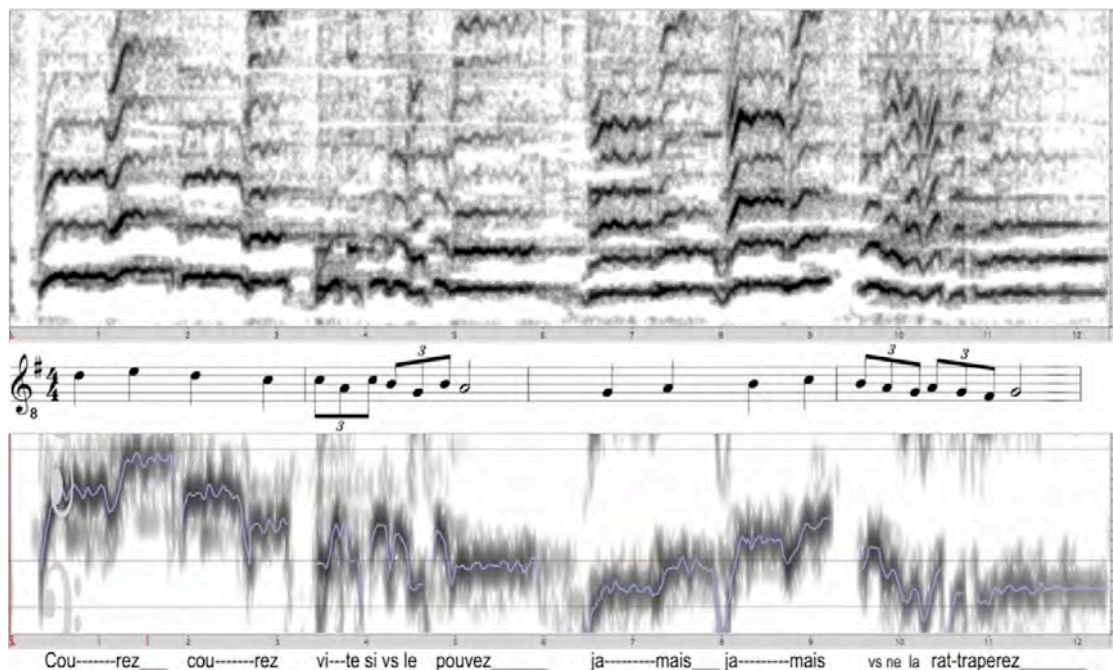


Figure 272 : Extrait de *L'Eau vive*, interprété par Guy Béart⁷¹⁴, pour la mise en évidence du manque de justesse dans la hauteur des notes. De haut en bas : sonagramme, relevé mélodique (octavié), courbe de fréquence fondamentale, superposée à la position approximative des deux dernières notes de la portée en clé de *fa* et de la première ligne en clé de *sol*, paroles. [CD 209]

Cette sensation est associée au fort *portamento* que nous trouvons régulièrement sur les attaques des notes. La courbe de la fréquence fondamentale permet d'appréhender l'aspect imprécis de l'intonation.

Il est bien évident que les techniques d'enregistrement (travail sur le son, montage de plusieurs interprétations), permettent de corriger ces approximations de justesse. En fait, elles sont intégrées à l'interprétation avec une triple valeur sémique : une prise de position parodique par rapport à la mélodicité traditionnelle de la chanson (Boby Lapointe, Vincent Delerm), une acceptation des limites vocales de l'interprète qui s'inscrit dans une recherche de proximité avec l'auditeur, une forme de complicité (Gérard Lenorman, Georges Moustaki, Guy Béart), une perte de contrôle émotif, le *pathos* submergeant le chant qui échappe aux règles de la musicalité (Leny Escudero).

⁷¹⁴ BÉART, Guy, *The very best of Guy Béart : L'eau vive*, Believe/Puzzle Productions, 2011.

5.4 Conclusion du chapitre

L'analyse éclatée des paramètres interprétatifs nous a permis de mettre en évidence leur diversité et, même au sein de types d'interprétations voisins, leur singularité et leur irréductible originalité au sens premier du terme, car ancrées dans une origine corporelle unique. Des caractéristiques timbrales et registrales aux aspects phonologiques et aux jeux fréquentiels, l'interprétation chansonnière conjugue avec une infinie variété l'inné et l'acquis, brouillant souvent les pistes entre les deux, tant il est vrai que le genre intègre et cultive la spécificité vocale à tous les niveaux. Il n'y a pas de réalité qui ne trouve son contraire dans le champ interprétatif de la chanson française, qui s'enrichit des composantes empruntées aux genres, aux milieux, aux esthétiques les plus variées.

Si l'on considère, en comparaison, la relative homogénéité compositionnelle dans la chanson « à texte », qui n'échappe aux normes génériques qu'à sa marginalité, on comprend mieux l'intérêt fondamental de l'interprétation qui, par l'éventail illimité des possibilités qu'elle offre, génère un renouvellement constant et inextinguible. C'est par elle, comme le souligne Gérard Le Vot, que le genre évolue au sein du double système antithétique de fermeture et d'ouverture auquel il appartient : « l'exécution vocale peut jouer un rôle notable dans cette ouverture⁷¹⁵ ».

Le drame que Roland Barthes perçoit à travers l'œuvre de Cy Twombly⁷¹⁶, qui « nous donne à lire cette fatalité : mon corps ne sera jamais le tien⁷¹⁷ », fatalité qui est aussi porte ouverte sur la découverte liée au caractère inaliénable de la spécificité corporelle – et donc vocale lorsqu'il s'agit de la chanson – de l'autre :

« De cette fatalité, en quoi peut se résumer un certain malheur humain, il n'y a qu'un moyen de se tirer : la séduction : que mon corps (ou ses substituts sensuels, l'art, l'écriture) séduise, emporte ou dérange l'autre corps⁷¹⁸ ».

« L'artiste *compose* ce qui est allégué (ou refusé) de sa culture et ce qui insiste de son propre corps : ce qui est évité, *ce qui est évoqué*, ce qui est répété ou encore : interdit/désiré : voilà le paradigme qui, telles deux jambes, fait marcher l'artiste *en tant qu'il produit*⁷¹⁹ ».

L'interprète de la chanson, dont le corps – plus que d'autres – est exposé, doit opérer cette synthèse paradigmatique entre son appartenance sociale, esthétique, géographique, sa langue, c'est-à-dire « ce qui est allégué ou refusé de sa culture » – le refus des normes culturelles étant aussi un moyen de se définir par rapport à elles – et les spécificités de son propre corps, « ce qui insiste de son propre corps », pour pousser à l'extrême ce jeu de séduction/provocation de l'autre corps, car il s'exerce dans l'immédiateté de la performance. Cette synthèse n'est autre que le jeu combinatoire des éléments ponctuels que nous venons d'étudier dans cette partie, au sein des méta-paramètres. En effet, chacun des paramètres ne se comporte pas en îlot de signifiante isolé des autres par un vide focalisateur, mais bien comme une interférence

⁷¹⁵ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'éducation musicale*, supplément n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 102.

⁷¹⁶ BARTHES, Roland, « Cy Twombly », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1992, p. 157.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

commune avec d'autres, à la fois influant sur eux et influencés par eux. Ils sont donc à inclure au sein d'ensembles hyperonymiques que nous allons maintenant étudier et dans lesquels chaque élément s'organise par rapport aux autres pour concourir à l'efficacité interprétative comme une véritable rhétorique vocale.

Troisième partie

Les méta-paramètres et leur sémiologie :
de la combinatoire à la rhétorique vocale

L'étude éclatée des paramètres interprétatifs que nous venons de mener se doit d'être complétée par une approche des phénomènes combinatoires. En effet, les paramètres ne sont pas « isolés » au sein d'une interprétation spécifique, mais au contraire se cumulent en réseaux qui varient de conserve. Il ne s'agit pas d'ajouts, de superpositions d'éléments disjonctifs, mais bien d'une forme d'auto-synchronisation, chacun en appelant d'autres, que ce soit par un effet de coalition, d'unification, ou au contraire de rupture et de contraste.

Nous allons aborder maintenant ces constellations de paramètres au sein des méta-paramètres que nous avons définis, car si chaque élément peut être analysé en toute autonomie, il est aussi fondamental de repérer les interactions dans les systèmes de corrélation ou de covariance qui s'établissent entre eux.

C'est donc au niveau plus synthétique des méta-paramètres que nous allons étudier l'interprétation, ceci sans garantir pour autant une couverture absolue d'un phénomène aussi complexe. Comme le souligne Edgar Morin : « le méta-niveau n'est pas celui de la synthèse accomplie ; le méta-niveau comporte aussi sa brèche, ses incertitudes et ses problèmes⁷²⁰ ». Toutefois, il nous permet d'approcher les degrés de complexité dont nous avons antérieurement parlé, complexité d'autant plus grande que l'est la diversité des paramètres que nous avons étudiés – donc la multiplicité de leurs associations possibles au sein du phrasé – et le fort degré de liberté caractérisant le genre.

Par le biais du rythme et du timbre, nous passerons donc au niveau suprasegmental du phrasé et aux rapports qu'entretiennent les différents paramètres au sein de ce méta-paramètre, que nous ne concevons toutefois non comme un élément unifiant et synthétique, mais comme un élément incluant des dialogiques au sens que donne Edgar Morin à ce terme :

« Dialogique : Unité complexe entre deux logiques, entités ou instances complémentaires, concurrentes et antagonistes qui se nourrissent l'une de l'autre, se complètent, mais aussi s'opposent et se combattent [...]. Dans la dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités ou phénomènes complexes⁷²¹ ».

Ce jeu de la complétude antagoniste est au cœur du phrasé dans lequel se confrontent sans s'exclure des éléments en apparence contradictoires :

- Tension entre le retour et la variante, le prévisible et l'aléatoire, le déterminisme et le hasard selon la formule de Gérard Le Vot, c'est-à-dire introduction du désordre dans l'ordre, sans laquelle, selon Edgar Morin, il n'y aurait pas de création.

⁷²⁰ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 129.

⁷²¹ MORIN, Edgar, *La Méthode. 6 : Éthique*. Paris : Points, coll. « Essais », 2004, p. 262-263.

- Tension entre le bruit et la mélodicité, entre le pur et l'impur selon la terminologie de Jean Molino⁷²².
- Tension enfin entre le chanté et le parlé, dont la problématique parcourt toute la période de notre corpus, bien avant l'assomption de la parole rythmée du *Rap* ou du *Slam*.

Nous pourrions ajouter, tension entre le charnel et la technologie, induisant au sein de l'enregistrement le véritable paradoxe d'une présence corporelle pourtant virtuelle.

Les combinaisons de paramètres au sein du phrasé ne sont évidemment pas aléatoires au point de vue du sémantisme interprétatif. Les éléments du phrasé, même les plus divergents, n'ont pas une existence autonome et trouvent leur sens dans les visées de l'interprète. Ils s'organisent comme une véritable rhétorique vocale qui éclaircit la compréhension de l'œuvre ou au contraire la complexifie – en tout cas lui apporte force de conviction. C'est autour d'eux que se construit l'image du personnage du chanteur, et c'est dans la confrontation du phrasé et des visées de l'interprète que peut s'élaborer une forme de taxinomie.

⁷²² MOLINO, Jean, « Le pur et l'impur ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 662.

Chapitre 6.

Tension entre constance et variance.

Le degré de variabilité du phrasé comme élément interprétatif typologique.

Sommaire

6.1	Évolution au cours de la chanson : les rapports entre constance et variance au niveau synchronique.	489
6.1.1	Taux de variabilité dans l'interprétation de <i>Saint-Germain-des-Prés</i> par Cora Vaucaire	489
6.1.2	Répétitivité et variété rythmiques dans l'interprétation de <i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète</i> de Georges Brassens.	533
6.1.3	Variantes illustratives	538
6.1.4	Conclusion partielle	540
6.2	Les variations diachroniques : diverses interprétations d'une même chanson par un même interprète	541
6.2.1	Esthétique de la répétition avec changements agogiques	543
6.2.2	Évolution vers l'affirmation d'un style interprétatif : Serge Gainsbourg, Juliette Gréco	554
6.2.3	Amplitude de la variation au service d'une esthétique du changement : Interprétations de <i>La Vie d'artiste</i> par Léo Ferré	566
6.3	Conclusion du chapitre	583

Résumé du chapitre

Dans ce chapitre, nous nous proposons de développer la dialectique répétition/variation dans l'interprétation non plus comme précédemment dans son rapport avec la partition, mais par la tension au sein même de l'interprétation entre la constance et la variance des méta-paramètres : timbre, rythme et phrasé. Le degré de variance, élément interprétatif caractéristique, sera étudié sur le plan synchronique dans le déroulement d'une même chanson – degré important dans l'exemple de Cora Vaucaire ou variantes agogiques chez Georges Brassens. Il sera ensuite appréhendé sur le plan diachronique dans les réinterprétations d'une même chanson par un même interprète, mettant en évidence des esthétiques très diversifiées : celle de la réitération (par exemple Édith Piaf ou des interprètes « à succès » plus récents), celle de l'évolution vers une typicité marquée (Serge Gainsbourg ou Juliette Gréco), celle de la mutation constante et de la recréation à chaque interprétation (Léo Ferré). C'est par l'optique de la dialogique entre les deux éléments à la fois complémentaires et antagonistes que nous étudierons cette dialectique.

« Nous sommes dans un univers d'où l'on ne peut écarter l'aléa, l'incertain, le désordre. Nous devons vivre et traiter avec le désordre. L'ordre ? C'est tout ce qui est répétition, constance, invariance, tout ce qui peut être mis sous l'égide d'une relation hautement probable, cadré sous la dépendance d'une loi. Le désordre ? C'est tout ce qui est irrégularité, déviations par rapport à une structure donnée, aléa, imprévisibilité. Dans un univers d'ordre pur, il n'y aurait innovation, création, évolution⁷²³ ».

Edgar Morin

Si nous reprenons les définitions préliminaires que nous avons établies du phrasé⁷²⁴, s'y côtoient les éléments multiples qui recouvrent ce que nous avons défini comme paramètres interprétatifs ou méta-paramètres secondaires : des variantes rythmiques à la dynamique, au débit, aux accentuations, aux pauses, à l'expression des affects, à l'utilisation du timbre, aux attaques, tenues, *vibratos*, ou au type d'énonciation. Ces différents éléments se regroupent au sein du phrasé pour élaborer de véritables constellations sémantiques.

L'un des intérêts du phrasé – qui participe toutefois de sa difficulté à l'étudier – consiste en un jeu entre les constantes et les éléments de volatilité. Si l'on peut répertorier des éléments identitaires chez chaque interprète, comme nous l'avons fait dans la partie précédente, il faut bien garder à l'esprit aussi que le phrasé présente chez chacun un taux de variabilité dont le degré d'amplitude est particulièrement significatif d'une interprétation. C'est par ce pouvoir de variabilité que nous abordons le phrasé, certes d'une manière un peu paradoxale, mais qui nous paraît fondamentale pour ne pas déformer en le figeant l'objet de notre étude.

La dualité répétition/variation, dont nous avons étudié la problématique au sein de l'œuvre abstraite, se retrouve au cœur de l'analyse du phrasé où se superposent deux strates : l'une fondée sur la stabilité d'éléments récurrents et l'autre soumise aux variations de l'instant. Contradictoirement, la fixation opérée par le disque nous permet de percevoir et d'analyser

⁷²³ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 118.

⁷²⁴ Cf. 3.3.2.3. Le phrasé, p. 159.

avec précision ce jeu des variantes. Il ne s'agit pas de figer des exemples ni de les ériger en règles, mais bien de voir en leur sein l'importance même de cette notion fondamentale de variation et de percevoir chaque interprétation enregistrée à la fois comme élément abouti, puisque cautionné par le chanteur, mais aussi comme processus en constante évolution.

Les variantes dans le phrasé de l'interprète peuvent s'exprimer aussi bien au niveau synchronique que diachronique : changements internes aux chansons, changements dans le même disque selon la thématique de la chanson, mais aussi changements dans l'interprétation de la même chanson au cours de la carrière du chanteur. Le processus évolutif se situe donc à un triple niveau.

Alors que les chapitres précédents procédaient à une étude éclatée de différents paramètres ponctuels, à travers une mise en perspective de nombreuses illustrations puisées chez divers chanteurs, cette partie s'articule autour d'une succession d'analyses plus complètes et exhaustives de quelques exemples précis d'interprétations enregistrées de chansons.

6.1 Évolution au cours de la chanson : les rapports entre constance et variance au niveau synchronique.

Dire que chaque interprète possède un phrasé personnel, ce n'est pas affirmer que cette typicité soit circonscrite uniquement dans un certain nombre de phénomènes récurrents. L'amplitude des variances, qui se développent certes sur une trame timbrale et identitaire unique, est elle-même un des éléments caractéristiques de ce phrasé. Le degré de variabilité, qui généralement ne va pas jusqu'à brouiller la reconnaissance de l'interprète, peut être très important et constitue lui-même un élément discriminant dans le phrasé du chanteur.

6.1.1 *Taux de variabilité dans l'interprétation de Saint-Germain-des-Prés par Cora Vaucaire*

Nous l'abordons par l'étude d'un exemple précis : *Saint-Germain-des-Prés*, chanté par Cora Vaucaire dans l'enregistrement en concert de 1997⁷²⁵. Certes, d'une manière générale, l'interprétation de Cora Vaucaire se caractérise par un degré de mélodicité élevé, une atténuation des attaques, un timbre peu bruyé. Mais, sur ce socle que l'on pourrait dire identitaire, facilement repérable et somme toute banal, se superpose un jeu interprétatif à fort taux de variabilité qui, sans doute plus que le socle identitaire, caractérise une personnalité interprétative marquée. Ce sont ces divers éléments de variation du phrasé que nous allons analyser dans cette chanson strophique de Léo Ferré, d'une tonalité à la fois nostalgique et un peu amère.

Nous étudions successivement les jeux de variations sur les trois méta-paramètres que nous avons définis : le rythme, le timbre et le paramètre enchâssant du phrasé par l'approche des combinatoires, les trois domaines étant d'ailleurs intimement imbriqués. Les variances d'ordre rythmique s'expriment par l'emploi d'un fort *rubato*, renforcé par les variances dynamiques avec la succession rapide de *crescendi* et *decrescendi*, les variances d'ordre timbral et paralinguistique avec l'application de divers affects et mimiques vocales qui colorent le timbre. Tout cela s'articule au sein du phrasé dans un jeu constant sur les contrastes, avec une amplitude qui tire souvent vers les extrêmes et une grande rapidité de transformation.

Plus que la liberté de l'interprète par rapport à la partition, nous voulons mettre en évidence l'importance de l'amplitude des variantes dans les choix interprétatifs face à des situations similaires.

⁷²⁵ Album : *Cora Vaucaire en public*, Believe/Edina Music, 2008.

6.1.1.1 Les variantes interprétatives du méta-paramètre rythmique

Nous l'avons vu, le méta-paramètre rythmique implique de multiples dimensions, débordant largement l'acception restreinte du mot, qui concerne le *tempo* et la proportion – c'est-à-dire les valeurs de notes. Si la partition de Léo Ferré ne comporte aucune indication relative au récitatif mais la simple mention *moderato con anima*, *Saint-Germain-des-Prés* se prête toutefois particulièrement à une interprétation *rubato* par sa versification hétérométrique et sa composition mélodico-rythmique, comme l'illustrent les deux premières versions enregistrées de la chanson par Léo Ferré pour *Chant du Monde*, en 1950 et 1953. Le tableau suivant présente les paroles de la première strophe, découpée en huit vers d'après les indications de la partition musicale, ainsi que le rythme abstrait tel qu'il figure sur la partition, mis en correspondance avec chacun des vers :








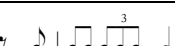
Paroles de Saint-Germain-des-Prés (str. 1)	Rythme de la partition (mesure 4/4)
J'habite à Saint-Germain-des-Prés	
Et chaque soir j'ai rendez-vous avec Verlaine	
Ce vieux Pierrot n'a pas changé	
Et pour courir le guilledou près de la Seine	
Souvent l'on est flanqué d'Apollinaire	
Qui s'en vient musarder dans nos misères	
C'est bête, on voulait s'amuser, mais c'est raté	
On était trop fauché	

Tableau 39 : Présentation du texte de la première strophe de *Saint-Germain-des-Prés*, ainsi que de la composition rythmique de la partition musicale originale de Léo Ferré. Les deux autres strophes utilisent, sur la partition, la même structure.

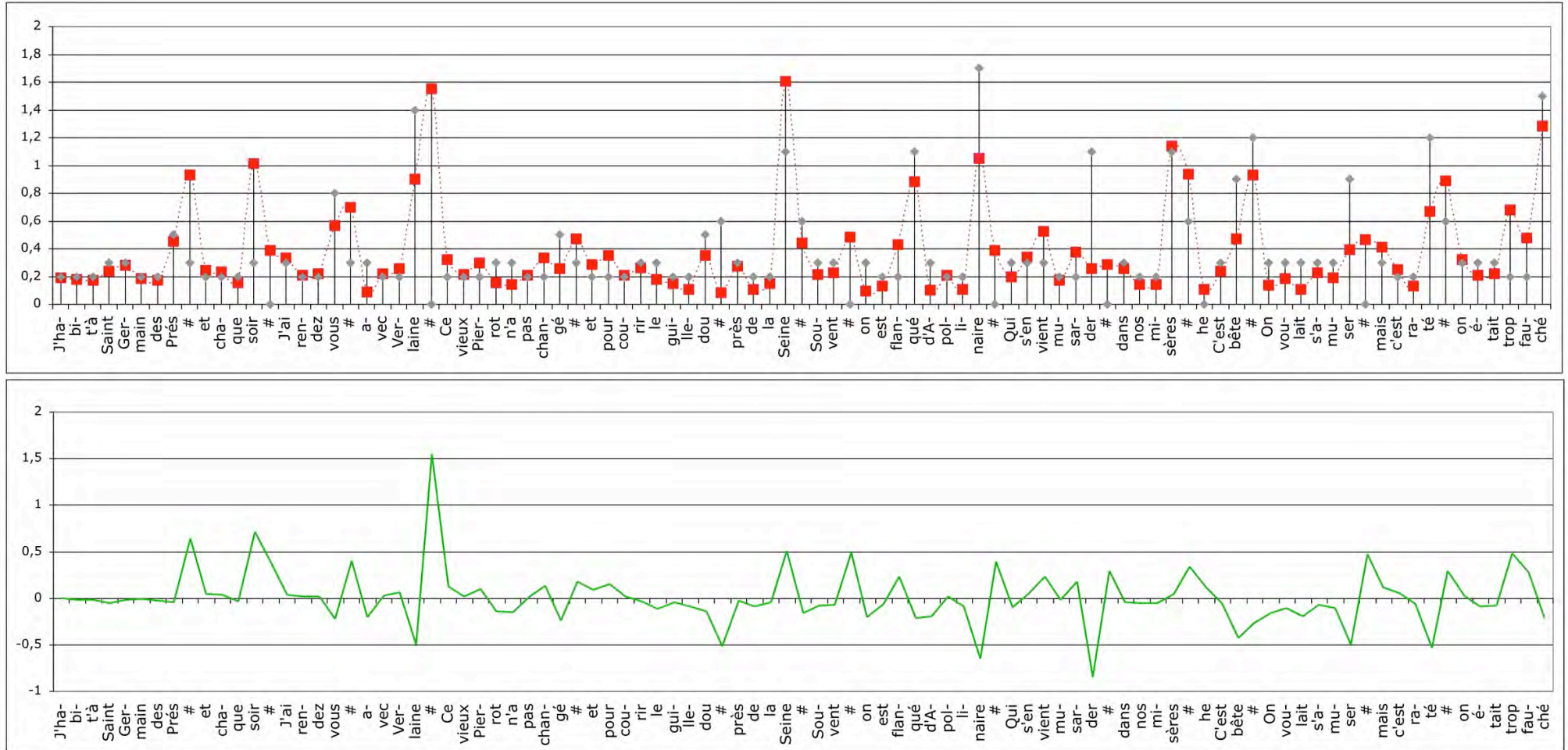
Dans les premières interprétations de Léo Ferré tout comme dans celle de Cora Vaucaire, le *tempo* est très libre et l'accompagnement dépouillé à dominance pianistique suit le chant en le ponctuant. Si nous ne percevons que rarement une pulsation régulière, l'aspect rythmique n'est pas pour autant secondaire dans cette interprétation : elle est animée de multiples mouvements d'accélération et de ralentissement du débit, auxquels s'adjoint un jeu sur les accents et les contrastes dynamiques, générant un rythme complexe et irrégulier qui rend à ce paramètre toute son importance et sa nature pluridimensionnelle. L'interprétation de Cora Vaucaire présente un caractère récitatif, dynamique et fluctuant, avec un débit instantané parfois très rapide, atteignant ponctuellement dix syllabes par seconde, mais intégrant aussi des mises en suspens temporelles.

6.1.1.2 Le débit et le *rubato*

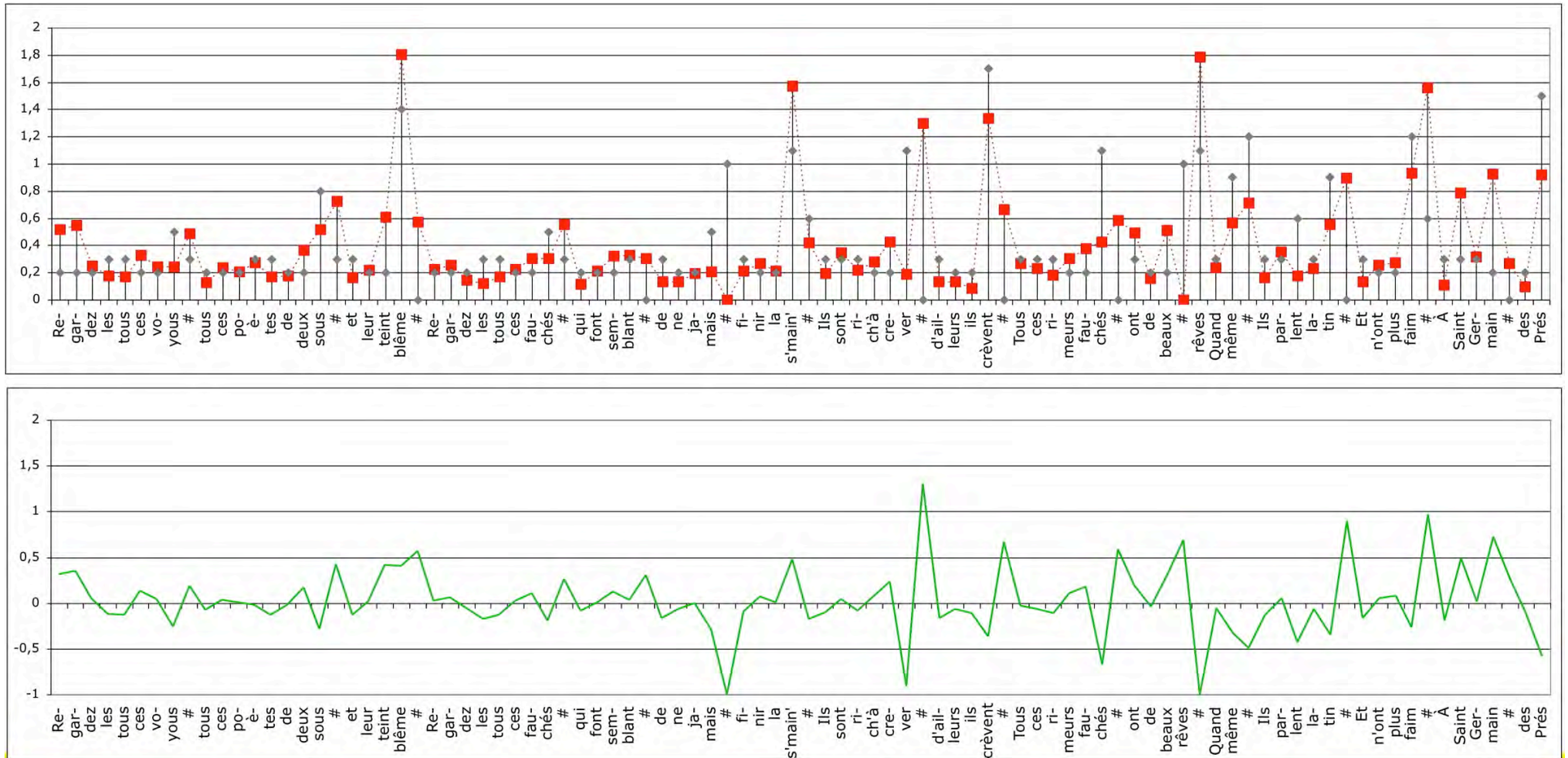
La notion de débit, exprimée en nombre de syllabes articulées par seconde, résulte essentiellement de la combinaison de deux données : le *tempo* et les valeurs des notes. Elle possède donc un caractère rythmique et son étude est particulièrement appropriée à l'analyse interprétative, car elle dépasse les paramètres abstraits pour se centrer sur la durée des notes (c'est-à-dire des syllabes dans cette chanson d'écriture syllabique), qui constitue leur résultat concret dans l'exécution sonore. Les fluctuations versatiles du débit, dans cette interprétation au *tempo rubato*, s'apparentent aux procédés de la déclamation parlée, dont elles tirent leur complexité rythmique. Les jeux de contrastes et de mises en valeur, au service d'une volonté d'élucidation du sémantisme textuel et d'une rhétorique vocale omniprésente, procèdent d'une abondance d'effets de précipitation et de retenue, qui créent une focalisation sur certains mots et une théâtralisation de l'énonciation. Le phrasé prend vie et se charge d'une forte dynamique expressive. L'examen des trois strophes de la chanson nous révèle cette élasticité rythmique, support d'une large liberté dans la durée des syllabes et la répartition des pauses.

Le graphique des pages suivantes présente, en secondes, les durées de chaque syllabe ou pause silencieuse – donc de chaque note ou figure de silence – de l'interprétation enregistrée de Cora Vaucaire. Ces durées, en respectant le code utilisé dans la partie précédente, sont schématisées par les rectangles rouges, tandis que les losanges gris indiquent, à titre comparatif, la durée théorique des syllabes et silences écrits sur la partition musicale, à un *tempo* fixe de cent noires par minute. Les silences sont symbolisés, au-dessous du graphique, par le signe « # ». La courbe verte indique quant à elle l'écart positif ou négatif de durée entre la note chantée et celle écrite sur la partition, mettant en évidence l'amplitude des variations agogiques et le degré de liberté pris par l'interprète au niveau rythmique, par rapport à la trame abstraite. Ce graphique nous donne ainsi à voir les fluctuations de débit qui animent l'interprétation, par une analyse comparative précise des durées de chaque segment syllabique préalablement mesurées sur le sonagramme, ainsi que les mouvements plus globaux auxquels elles participent.

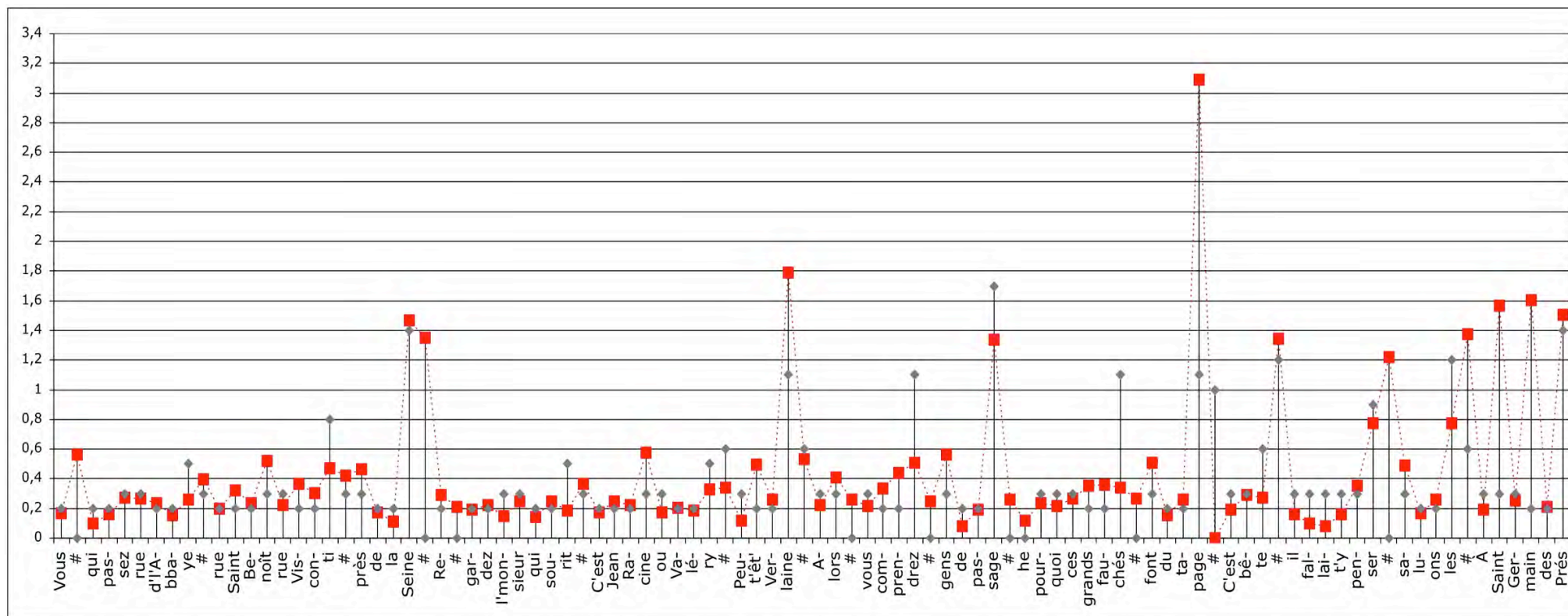
Strophe 1 :



Strophe 2 :



Strophe 3 :



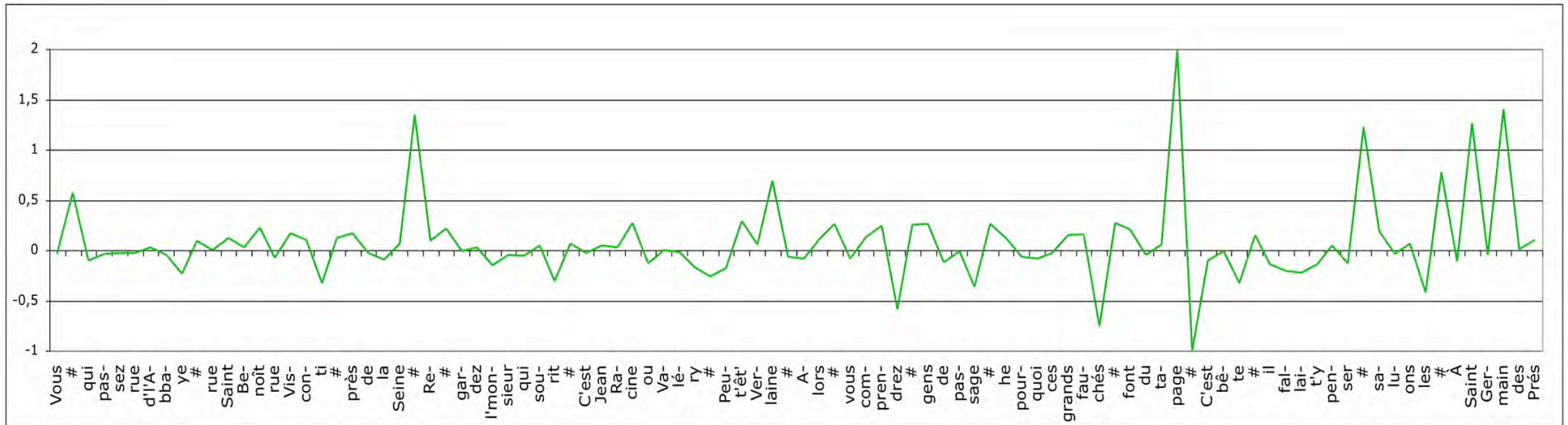


Figure 273 : Étude du débit et des durées des syllabes et silences dans l'interprétation enregistrée de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire. La courbe rouge indique la durée des syllabes, en secondes, mesurée sur le sonagramme de l'enregistrement. Les pointillés figurent la durée théorique des syllabes à un *tempo* constant de $\text{♩} = 100$, d'après les valeurs écrites sur la partition musicale. La courbe verte représente la différence, positive ou négative, de durée des notes ou silences, entre la partition musicale et l'interprétation chantée. [CD 210]

	Nombre de syllabes et pauses	DURÉE CONFORME À LA PARTITION		DURÉE NON CONFORME À LA PARTITION	
Strophe 1	91	36	40%	55	60%
Strophe 2	92	29	32%	63	68%
Strophe 3	96	35	36%	61	64%

Figure 274 : Proportion de notes et de silences dont la durée correspond / ne correspond pas à la durée indiquée sur la partition.

Le rythme écrit sur la partition présente un aspect normé et en partie réitératif, se composant d'une alternance de valeurs courtes – triolets de croches ou croches – qui constituent les unités rythmiques de base pour la syllabe à l'intérieur d'un groupe, et de valeurs longues parfois suivies d'un silence – pauses rythmiques pleines ou silencieuses – qui séparent les groupes syntaxiques ou métriques, isolant des vers, des groupes en cours de vers ou des mots, en opérant des regroupements de deux à huit syllabes. Ces pauses se situent ainsi à des positions structurellement logiques, à la jonction entre deux groupes de sens, marquant une articulation syntaxique, à la césure ou à la rime, en accord avec la scansion naturelle du vers. Ainsi, les deux premiers vers se découpent de la façon suivante : « J'habite à Saint-Germain-des-Prés / Et chaque soir j'ai rendez-vous / avec Verlaine ».

Si les valeurs longues et les silences de la partition musicale ont des durées inégales, les groupes de notes courtes, composés d'une distribution de croches et de triolets, réemploient fréquemment les mêmes schémas rythmiques, engendrant une certaine régularité. Les successions suivantes apparaissent à plusieurs reprises dans la strophe :

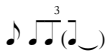

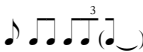
		
5 fois par strophe	4 fois par strophe	3 fois par strophe

Tableau 40 : schémas rythmiques réitérés dans la partition musicale de *Saint-Germain-des-Prés*.

L'interprétation de Cora Vaucaire présente une irrégularité et une grande variété dans la réalisation de ces formules rythmiques répétitives, qui prennent des formes diverses selon le support textuel, les variantes soutenant l'attention de l'auditeur en suivant au plus près une scansion vivante du vers, au service du sémantisme des paroles.

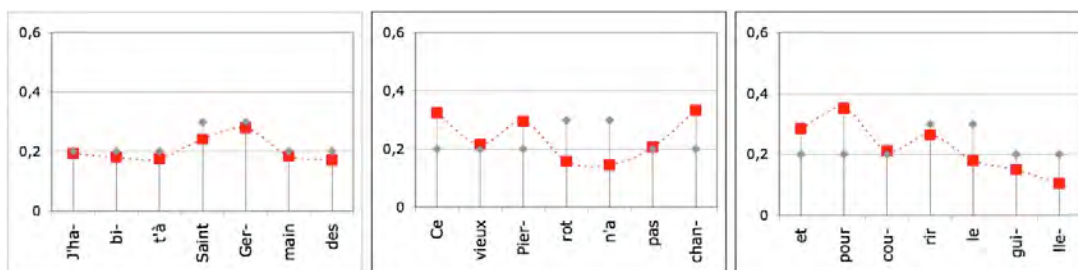
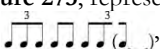


Figure 275 : Extraits tirés de la **Figure 273**, représentant trois interprétations différentes de la formule rythmique , dans la première strophe.

Dans les groupes de syllabes composés sur la partition d'une distribution de croches et de triolets de croches, la perception relative de ces deux valeurs laisse discerner, dans les notes courtes, une hiérarchie de durée générant une répartition accentuelle qui met en relief les croches. Cet équilibre général varie chez Cora Vaucaire, qui diversifie la durée des notes non tenues en cours de groupe, créant un jeu complexe d'accentuation, dont la répartition se trouve parfois inversée par rapport à celle de la partition musicale. Cora Vaucaire modifie cette proportion pour faire coïncider les valeurs les plus longues avec les mots porteurs de sens ou les mots qui les précèdent directement, pour une focalisation par effet d'attente.

Le premier groupe de la chanson, « J'habite à Saint-Germain-des-Prés » propose la mise en œuvre rythmique la plus fidèle à la partition. Un ralentissement du débit est observé au milieu du groupe, sur « Saint-Ger- », mettant en évidence ces deux syllabes, et celui-ci est respecté

dans l'interprétation. Ensuite, Cora Vaucaire s'en démarque en réalisant au contraire fréquemment une accélération du débit au milieu des groupes, qui débutent par des syllabes longues et comme retenues, puis présentent parfois un ralentissement à la fin. Cette caractéristique est particulièrement illustrée par les groupes débutant par « Regardez-les », aux deuxième et troisième strophes, où les deux premières syllabes, « Re-gar- », sont, en particulier la première fois, excessivement ralenties par une retenue qui crée une sensation de tension et d'attente, générant une mise en relief de l'adresse au public :

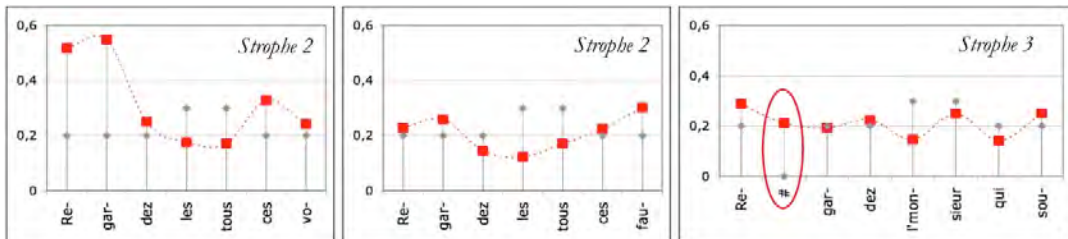


Figure 276 : Extraits tirés de la **Figure 273**, représentant trois interprétations différentes de la formule rythmique $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, dans les groupes syllabiques débutant par « regardez-les » des deuxième et troisième strophes.

L'effet est intensifié jusqu'à introduire, à la troisième strophe, une pause silencieuse entre la première et la deuxième syllabe du mot. À la deuxième strophe, dans « Regardez-les tous ces voyous », le petit allongement sur « ces » permet une mise en relief du mot suivant, « voyous », par l'attente qu'il crée, tandis que l'accélération se place au milieu du groupe, sur « les tous », mots d'une moindre importance sémantique. Ces fines fluctuations de débit confèrent un relief à l'interprétation et sont un support important du phrasé et du jeu de rhétorique vocale. Les retenues suivies d'accélération créent un mouvement, une dynamique qui anime le chant en lui donnant un caractère impulsif par l'alternance rapide de phases de tension et de détente.

Cette alternance apparaît parfois avec une fréquence plus resserrée encore, par exemple, à la première strophe, dans le groupe « Ce vieux Pierrot n'a pas changé » (**Figure 275**, page précédente), où les valeurs longues sont placées sur « Ce » et « Pier- », créant dans les deux cas une attente qui se résout sur les syllabes suivantes, avec un relâchement et un débit plus rapide en milieu de groupe. À la fin des strophes, cette alternance longue/brève est amplifiée par le ralentissement général du *tempo* :

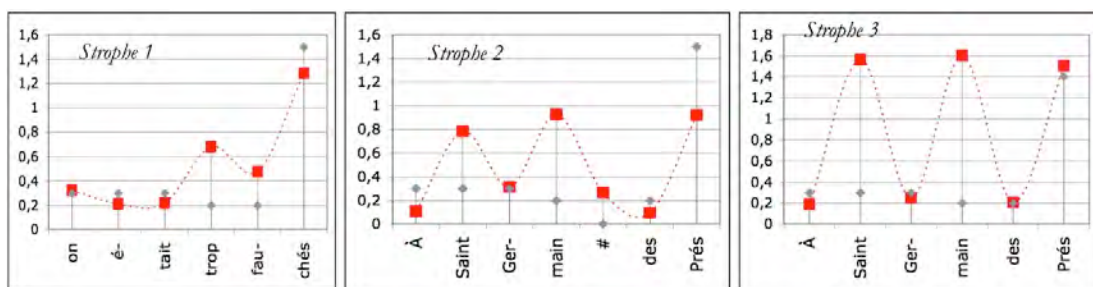


Figure 277 : Extraits tirés de la **Figure 273**, représentant trois interprétations différentes de la formule rythmique $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, à la fin des trois strophes.

Dans la *coda* finale, le dernier vers « À Saint-Germain-des-Prés » présente un regroupement des syllabes par deux qui ne figure pas sur la partition, avec des tenues alternées sur les deuxième, quatrième et sixième syllabes.

Les notes tenues et les pauses silencieuses jouent un rôle fondamental dans la définition du débit et de la structure rythmique. Au-delà des petites variations de durée observables à l'intérieur des groupes de syllabes, nous considérons comme notes tenues celles dont la durée dépasse 0,4 seconde : elles constituent des pauses pleines et marquent les articulations entre groupes syllabiques distincts. Sur la partition musicale, certaines notes tenues sont suivies d'une pause silencieuse, d'autres sont enchaînées au groupe syllabique suivant, mais cette répartition n'est pas toujours respectée par Cora Vaucaire, qui n'hésite pas à ajouter des pauses silencieuses après les notes tenues ou, plus rarement, à les ôter. Par exemple, un silence est placé, dans l'interprétation, entre « avec Verlaine » et « ce Pierrot » (strophe 1), entre « et leur teint blême » et « regardez-les » (strophe 2), ou entre « Tous des rimeurs fauchés » et « ont de beaux rêves » (strophe 2) alors que la partition n'en marque pas :

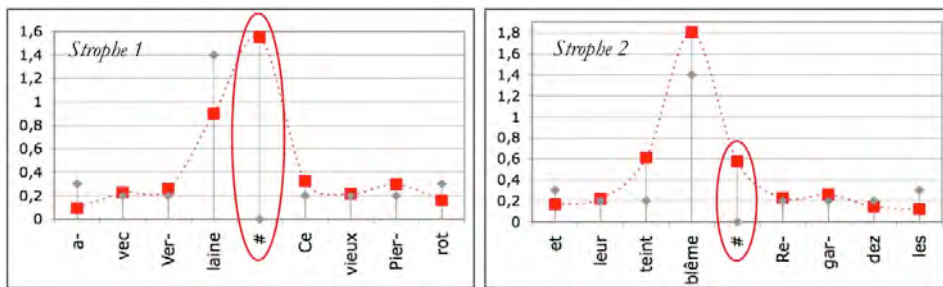


Figure 278 : Extraits tirés de la Figure 273. Exemples montrant des ajouts de silences après des notes tenues.

Au contraire, à trois reprises dans la chanson, Cora Vaucaire supprime la pause silencieuse qui suit la note tenue, pour l'enchaîner avec le groupe suivant :

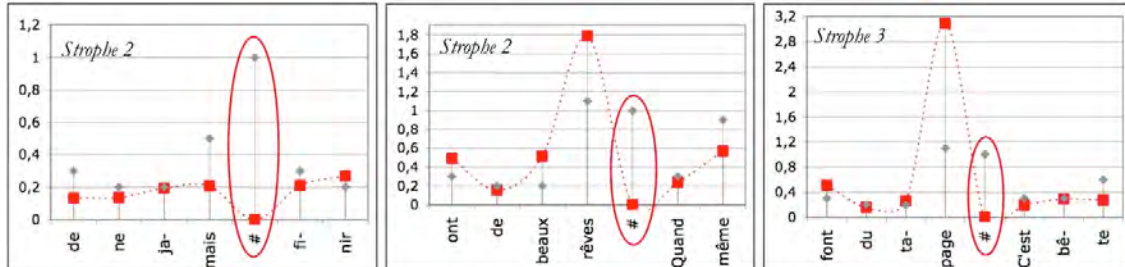


Figure 279 : Extraits tirés de la Figure 273, montrant les trois cas de suppression de pauses silencieuses, après des notes (normalement) tenues. Attention aux échelles, qui sont différentes sur chaque graphique.

Étonnamment, deux de ces enchaînements sans pause inspiratoire se situent après des tenues particulièrement longues, alors que l'interprète est à court d'air, créant une sensation d'essoufflement et une faiblesse vocale. C'est le cas dans la deuxième strophe, après « rêves », puis de manière paroxysmique à la troisième strophe, où la longue tenue de plus de trois secondes de la syllabe finale de « tapage » s'enchaîne avec « c'est bête », dans le même groupe de souffle.

Quant aux notes indiquées comme tenues sur la partition, elles sont soit tenues de manière emphatique, soit non tenues et suivies d'un long silence, jouant ainsi sur les variantes et les contrastes. Les phases de fort ralentissement, avec de longues tenues et des silences importants, sont suivies de phases de précipitation, où les tenues sont parfois supprimées, comme dans l'extrait suivant, issu de la deuxième strophe :

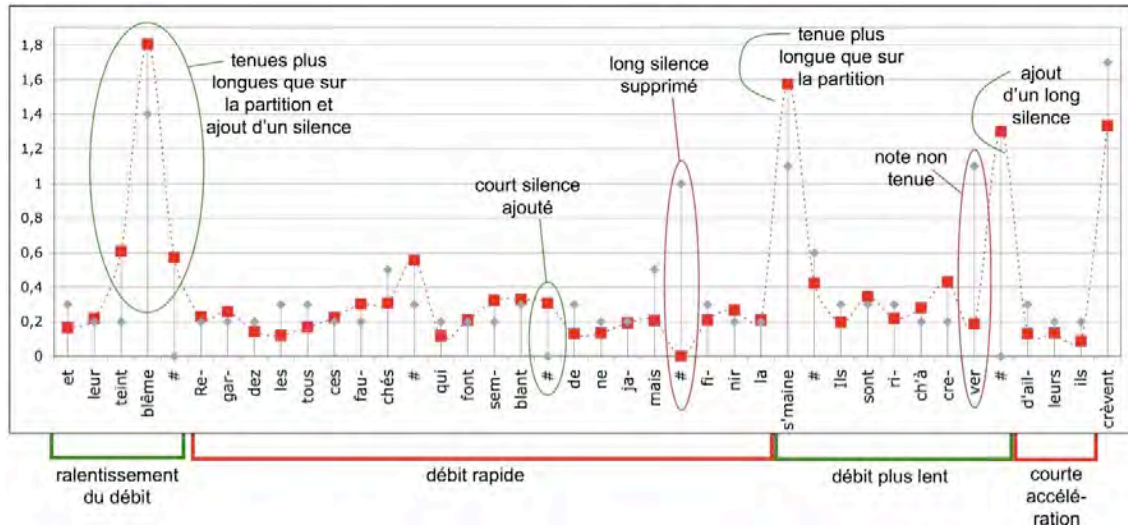


Figure 280 : Extrait tiré de la **Figure 273**. Mise en évidence des accélérations et ralentissements de débit, des alternances de notes en fin de groupes tenues ou non tenues, et des silences soustraits ou ajoutés par rapport à la partition, dans la deuxième strophe.

« Et leur teint blême » introduit un fort ralentissement du débit, avec une tenue sur « teint » (0.6 seconde au lieu de 0.2 préconisé par la partition) et une longue tenue sur « blême » (de 1.8 seconde au lieu des 1.4), suivie de l'ajout d'une pause silencieuse d'environ 0.6 seconde. Ensuite, le débit accélère jusqu'à « s'maine » ; la tenue sur « mais », ainsi que la longue pause silencieuse qui devrait la suivre sont supprimées. Notons toutefois l'ajout d'un court silence non noté après « semblant ». Le mot « s'maine » marque un nouveau ralentissement du débit, avec une tenue d'environ 1.6 seconde, suivie d'une pause silencieuse. Dans le groupe suivant, la seconde syllabe de « crever » n'est pas tenue mais suivie d'un long silence non écrit.

D'autre part, Cora Vaucaire modifie à plusieurs reprises la structuration en groupes de syllabes suggérée par la partition, en introduisant des notes tenues et des pauses silencieuses au milieu des groupes, tout en respectant cependant la structure poétique par leur positionnement à des endroits logiques. Les groupes suivants, originellement de huit syllabes sur la partition, sont divisés en deux groupes de quatre syllabes, séparés par une tenue sur les quatrièmes syllabes, suivie d'une pause silencieuse :

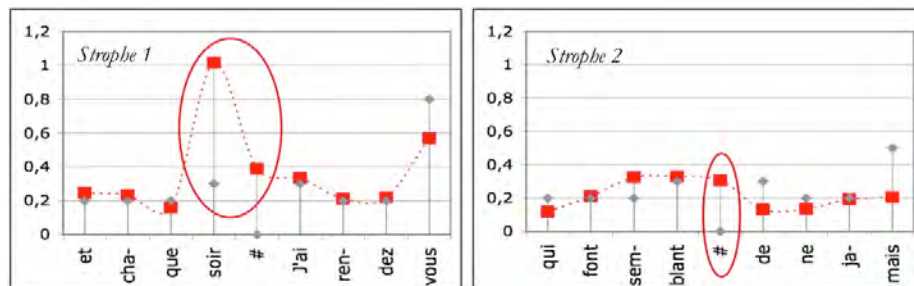


Figure 281 : Extraits tirés de la **Figure 273**, montrant la section d'un groupe syllabique de huit syllabes en deux groupes de quatre syllabes par l'ajout, dans le premier cas, d'une tenue suivie d'un silence, dans le second cas, d'un silence. Dans ces deux exemples, la partition présente la formule rythmique ♩ 3/4 3/4 3/4 3/4.

Sur le graphique, nous repérons les silences (#) ne figurant pas sur la partition par la position du losange gris sur l'axe des abscisses. Ces pauses silencieuses ajoutées par l'interprète permettent également d'isoler des mots pour leur donner du relief, au détriment

cette fois de la structure poétique : « souvent » (strophe 1), « vous » et « alors » (strophe 2) sont ainsi traités.

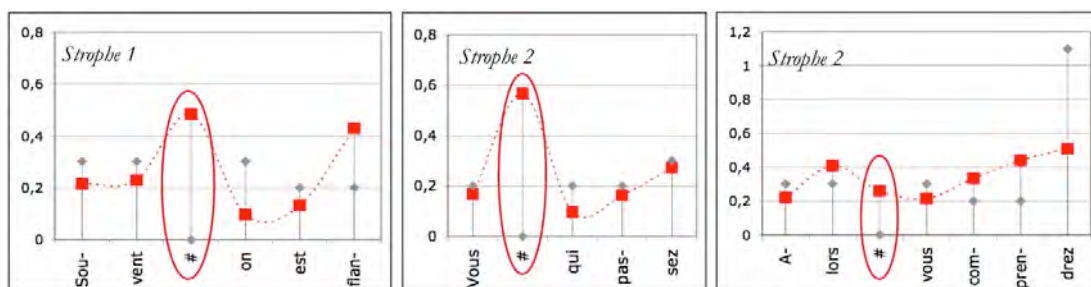


Figure 282 : Extraits tirés de la Figure 273. Ajout de pauses silencieuses pour isoler un mot.

L'isolement du « vous », interpellant le public, donne un aspect direct et spontané à l'énonciation, l'éloignant de la stricte scansion poétique pour privilégier l'oralité. Par ce procédé entre autres, les apostrophes, adresses, impératifs sont mis en évidence dans le débit.

6.1.1.3 Les variations de dynamique

La durée des notes et des divers segments textuels, ainsi que les paramètres abstraits, linguistiques ou musicaux, qui peuvent en être déduits – débit, *tempo* et valeurs de notes – ne sont pas seuls impliqués dans la perception rythmique. À une échelle plus globale, les mouvements d'accélération et de ralentissement du débit syllabique donnent à entendre un rythme irrégulier, créant une stratification complexe d'accents, mais d'autres paramètres, de nature différente, ont aussi un impact. En effet, la musique étant un art du temps, tout élément contrastif, qu'il relève de la dimension timbrale ou dynamique, est susceptible de générer une sensation rythmique, comme nous l'avons vu dans le lexique⁷²⁶ :

« Dans la mesure où l'on souscrit à la proposition selon laquelle l'existence même du rythme est conditionnée par la présence d'un trait discriminant, *contrastif*, il en découle, en bonne logique, la proposition inverse : *dès lors qu'il y a contraste, il y a nécessairement rythme*⁷²⁷ ».

Le timbre étant plus spécifiquement analysé dans la partie suivante, nous étudions toute d'abord la dynamique, ses variations au cours de l'interprétation et ses implications rythmiques.

6.1.1.3.1 Accentuations dynamiques et jeux d'alternances

L'évolution de la dynamique et des mouvements pulsionnels et versatiles d'accélération et de ralentissement du débit déjà étudiés, présentent de nombreuses corrélations. Cependant, si ces deux paramètres s'associent pour participer de la sensation d'alternance entre tension et détente qui animent toute l'interprétation, les relations entre débit lent/rapide et nuance douce/forte ne sont pas univoques et n'obéissent à aucune règle systématique, variant là encore selon l'effet expressif recherché. Sur les deux premiers vers de la première strophe, nous avons noté un ralentissement du débit, rapide sur le premier vers, enchaîné avec des

⁷²⁶ Cf. 3.3.2.2.2 Le rythme musical, p. 155.

⁷²⁷ AROM, Simha, « Typologie du temps musical », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 935.

notes courtes et sans pause silencieuse, puis plus lent sur le deuxième vers, interrompu à deux reprises par une pause silencieuse et comprenant des tenues sur « et », « soir » et « Verlaine ». Ce ralentissement général s'accompagne d'un net *decrecendo*, partant de la nuance *forte* jusqu'au *piano*, mis en évidence dans la figure suivante :

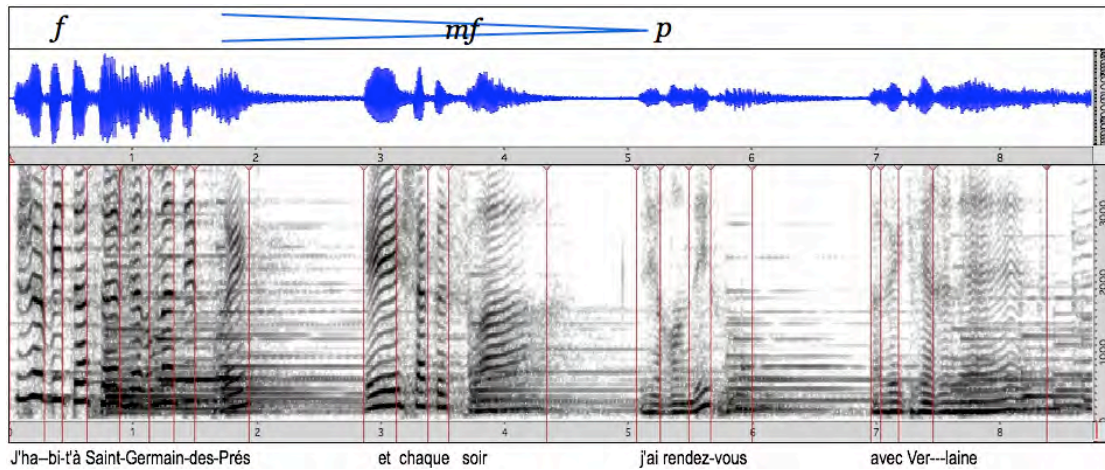


Figure 283 : Étude de l'évolution dynamique générale sur les deux premiers vers de *Saint-Germain-des-Prés*. De haut en bas : nuances relevées d'après l'écoute, forme d'onde, sonagramme segmenté en syllabes, paroles.

Le *decrecendo* est bien visible sur la forme d'onde. Dans cet extrait, les différents paramètres évoluent conjointement vers un même but interprétatif, celui de suggérer le rendez-vous amoureux par une voix langoureuse et empreinte d'érotisme. Au ralentissement du débit et au *decrecendo* s'associent aussi une évolution du timbre, avec une voix de plus en plus lâchée et dans le souffle, proche du murmure : les harmoniques sont moins marqués dans les deux derniers groupes, « J'ai rendez-vous / avec Verlaine », du fait de la présence de souffle qui limite les harmoniques aigus. D'autres effets typiques du chanteur de charme rendent l'allusion encore plus évidente : les longs *portamenti* ascendants sur « et » et « soir », ainsi que l'attaque dans le grave en *fry* sur « soir ».

En outre, à une échelle plus fine, l'évolution dynamique génère à de nombreuses reprises dans la chanson un phrasé détaché, saccadé, où chaque syllabe est accentuée par une impulsion, ce qui donne une grande tonicité à l'interprétation. En effet, si la rupture de la ligne de fréquence fondamentale permet d'engendrer un phrasé détaché ou *staccato*, la discontinuité dans l'intensité y tient également une place importante. Dans le premier vers de l'extrait précédent, dans une nuance *forte*, chacune des syllabes se distingue nettement par des pics d'intensité successifs sur la forme d'onde. L'effet se poursuit au début du vers suivant, sur « et chaque », puis le passage à une nuance *piano* s'accompagne d'un phrasé plus lié, où l'évolution dynamique d'une syllabe à l'autre est plus continue, se faisant donc plus douce. Les deux extraits suivants sont eux aussi caractéristiques par leur phrasé détaché :

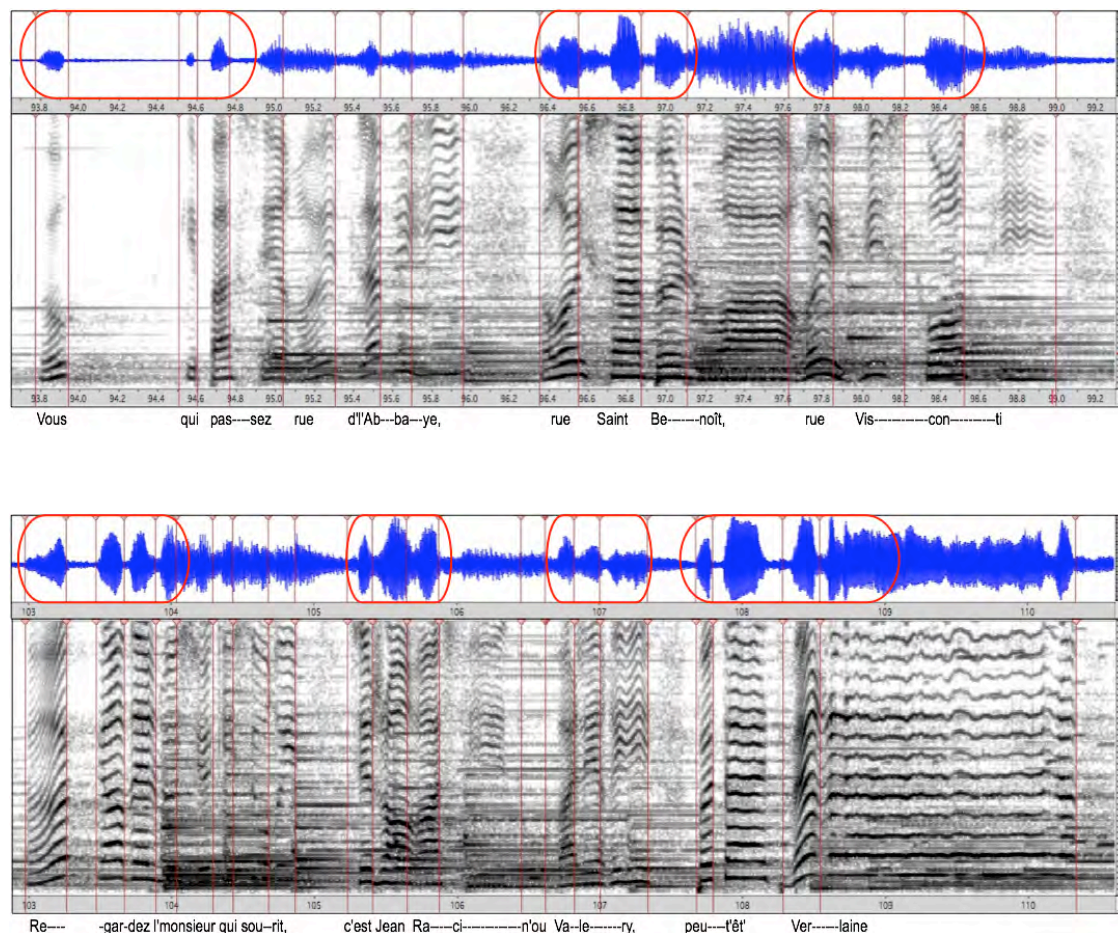


Figure 284 : Deux extraits de *Saint-Germain-des-Prés* illustrant un phrasé détaché, saccadé, constitué d’une impulsion énergétique sur chaque syllabe.

Des syllabes découpées, dont le martèlement est particulièrement visible sur la forme d’onde dans les zones entourées de rouge, marquent un phrasé constitué d’à-coups successifs. Cet effet est surtout présent dans les passages en nuance *forte*, comme dans le second extrait, et donne un aspect très volontariste à l’énonciation énergique en créant une emphase liée à la perception d’un accent d’intensité sur chaque syllabe. Il confère une force particulière aux adresses insistantes au public (« vous qui passez » ; « regardez »), avec un relief qui les distingue de la narration, stimulant l’attention de l’auditeur. Mais l’effet n’est appliqué qu’à de courts passages, alternant avec des phases plus liées afin d’éviter toute accoutumance par la variation permanente des paramètres, oscillant rapidement d’un extrême à l’autre par des mouvements de vagues que l’on retrouve à tous les niveaux.

Des impulsions énergiques isolées plus ponctuelles mettent l’emphase sur une syllabe particulière, souvent immédiatement suivie d’un adoucissement. C’est le cas par exemple, à la première strophe, dans le court extrait suivant :

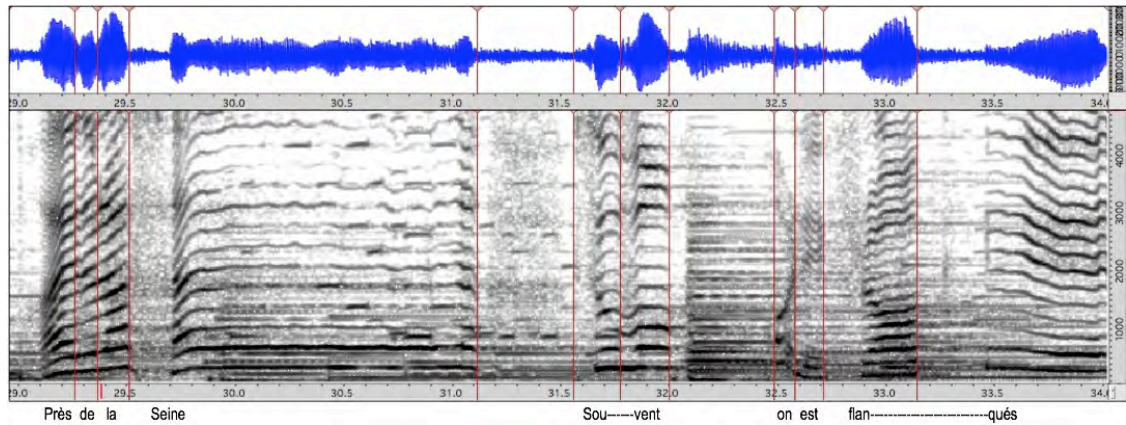


Figure 285 : Extrait de *Saint-Germain-des-Prés*, illustrant l'alternance de fortes impulsions dynamiques et d'adoucissements.

Nous percevons à l'écoute une première impulsion dynamique sur le mot « près ». La forme d'onde détaille le mouvement *crescendo-decrescendo* qui affecte cette syllabe, effet renforcé par le rapide et ample *glissando* ascendant. La syllabe suivante « la », n'est pas perçue comme particulièrement accentuée, bien qu'apparaissant sur la forme d'onde avec une plus forte énergie, car elle ne présente pas les mêmes combinaisons de caractéristiques. Après l'adoucissement sur « Seine », l'accent dynamique porte sur la deuxième syllabe de « souvent », associant à nouveau un rapide *glissando* ascendant sur l'attaque et un mouvement en *crescendo* puis *decrescendo*, lui donnant un aspect très impulsif, comme un élan dynamique.

6.1.1.3.2 Diversité de traitement dynamique des notes tenues

Ce même extrait nous permet d'aborder un autre aspect : la variété de traitement dynamique des notes tenues, pour lequel nous trouvons, dans cette chanson, plusieurs cas de figure. La tenue de la seconde syllabe de « flanqué » est affectée d'un mouvement de *crescendo* lent et ample, du *piano* au *mezzo-forte*, parfaitement audible à l'écoute et très visible sur le graphique. Il s'accompagne, dans l'intonation, d'un *glissando* descendant. Cet effet contribue lui aussi à conférer au chant un caractère impulsif et une grande versatilité. Dans le vers « Souvent l'on est flanqué d'Apollinaire », la dernière syllabe d' « Apollinaire » présente le même effet que « flanqué », avec une attaque *piano* puis un *crescendo*, cette fois beaucoup plus rapide, suivie d'une tenue avec un maintien de l'énergie jusqu'à l'extinction du son et une syllabe muette finale [RƏ] bien audible, doublée même d'un ultime petit sursaut d'énergie. Nous trouvons ce type de tenues à plusieurs reprises dans la chanson. En voici deux exemples significatifs :

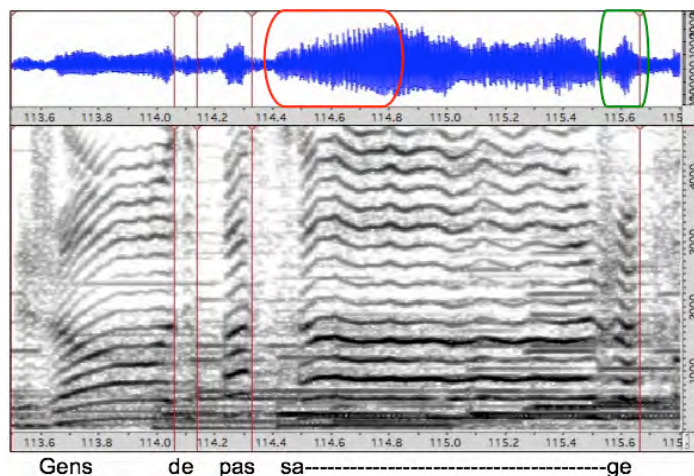


Figure 286 : Extrait de *Saint-Germain-des-Prés* mettant évidence une tenue de note débutant en *crescendo* (rouge) puis marquée par un sursaut d'énergie sur la consonne en *coda* (vert).

La tenue de la deuxième syllabe de « passage » débute par un *crescendo* (dont l'évaluation précise est mise en évidence en rouge sur la forme d'onde), qui se poursuit par une petite baisse de l'énergie, en restant toutefois soutenue jusqu'à la consonne finale en *coda*, bien audible et visible sur le sonagramme. Plus loin, sur la longue tenue du mot « tapage », la note est cette fois attaquée d'une voix puissante, puis soutenue avec beaucoup d'énergie avant de marquer un rapide *decrecendo*, qui se prolonge, comme nous l'avons vu, par un enchaînement direct avec le début du vers suivant, « c'est bête », émis avec une voix de faible intensité, à bout de souffle, comme un clin d'œil discret :

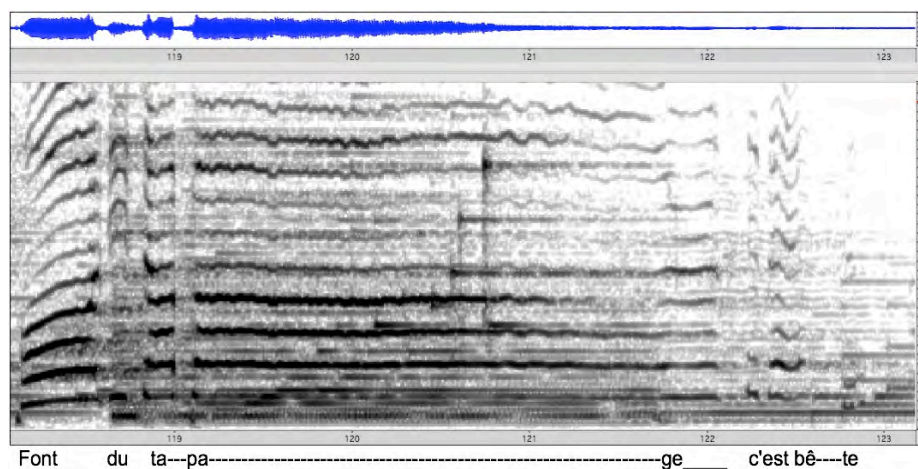


Figure 287 : Tenue en *decrecendo* avec enchaînement au vers suivant sans pause inspiratoire.

La gestion du souffle tient ainsi un rôle important dans l'évolution de l'énergie : presque à court d'air, Cora Vaucaire utilise une voix à l'intonation instable, tremblée, aiguë et peu puissante. L'essoufflement affecte non seulement l'énergie mais aussi le timbre et l'intonation. L'aspect tremblé de la fréquence fondamentale dénote l'implication physique de l'interprète et la difficulté à maintenir cette note aiguë sur une nuance *forte*. Le *decrecendo* s'associe à une baisse de cette tension musculaire qui laisse apparaître un *vibrato* tout en conservant un tremblement. La consonne en *coda*, [ʒ], est audible mais faiblement articulée.

Le traitement de la consonne en *coda* est aussi un élément variant d'une tenue à l'autre, parfois très audible, parfois quasiment ou totalement inaudible, contrairement à ce que nous avons remarqué précédemment sur « passage ». Dans l'extrait suivant, où la tenue est affectée

d'une phase de maintien de l'énergie de 0.6 seconde suivie d'une phase de *decrescendo* de 1.1 seconde, le [m] final est à peine audible :

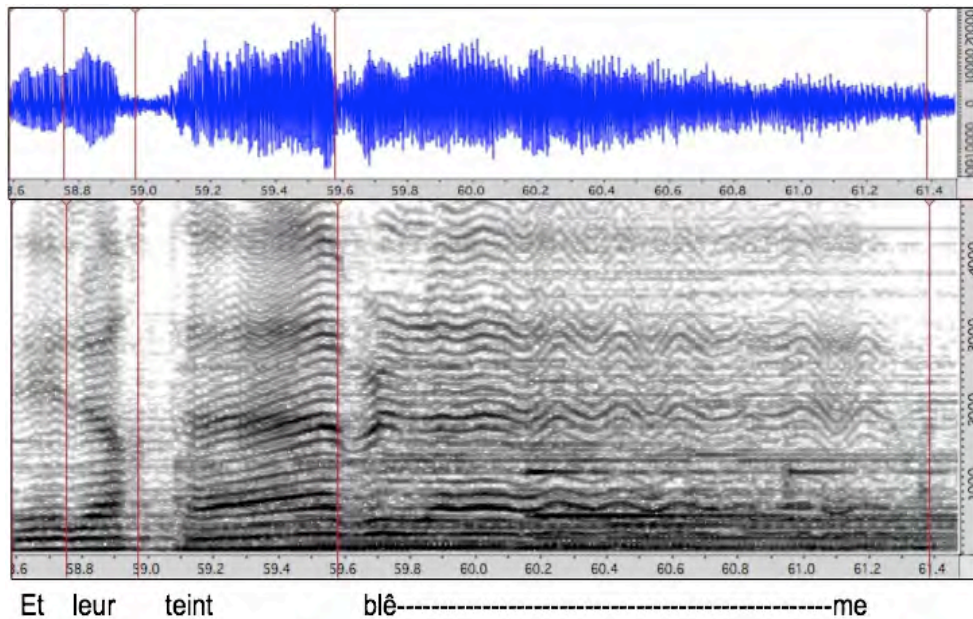


Figure 288 : Tenue en *decrescendo*. Le *e* muet final n'est pas articulé, et la consonne finale [m] qui vient clore la tenue est à peine audible.

La tenue est doublée d'un *glissando* descendant, et un *vibrato* apparaît dans la phase de relâchement, quand débute le *decrescendo* alors que la tenue du mot précédent, « teint », présente une forme en *crescendo* et une intonation montante sans *vibrato*.

Observons enfin la tenue sur « Seine », dans la première strophe :

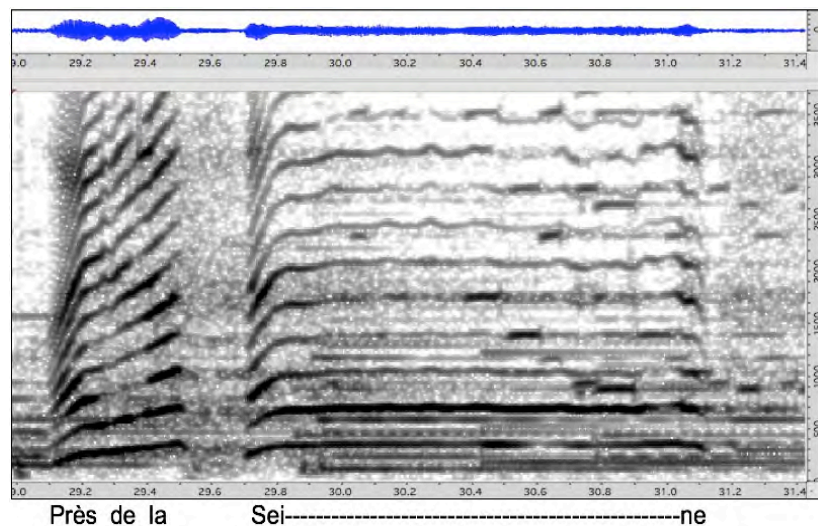


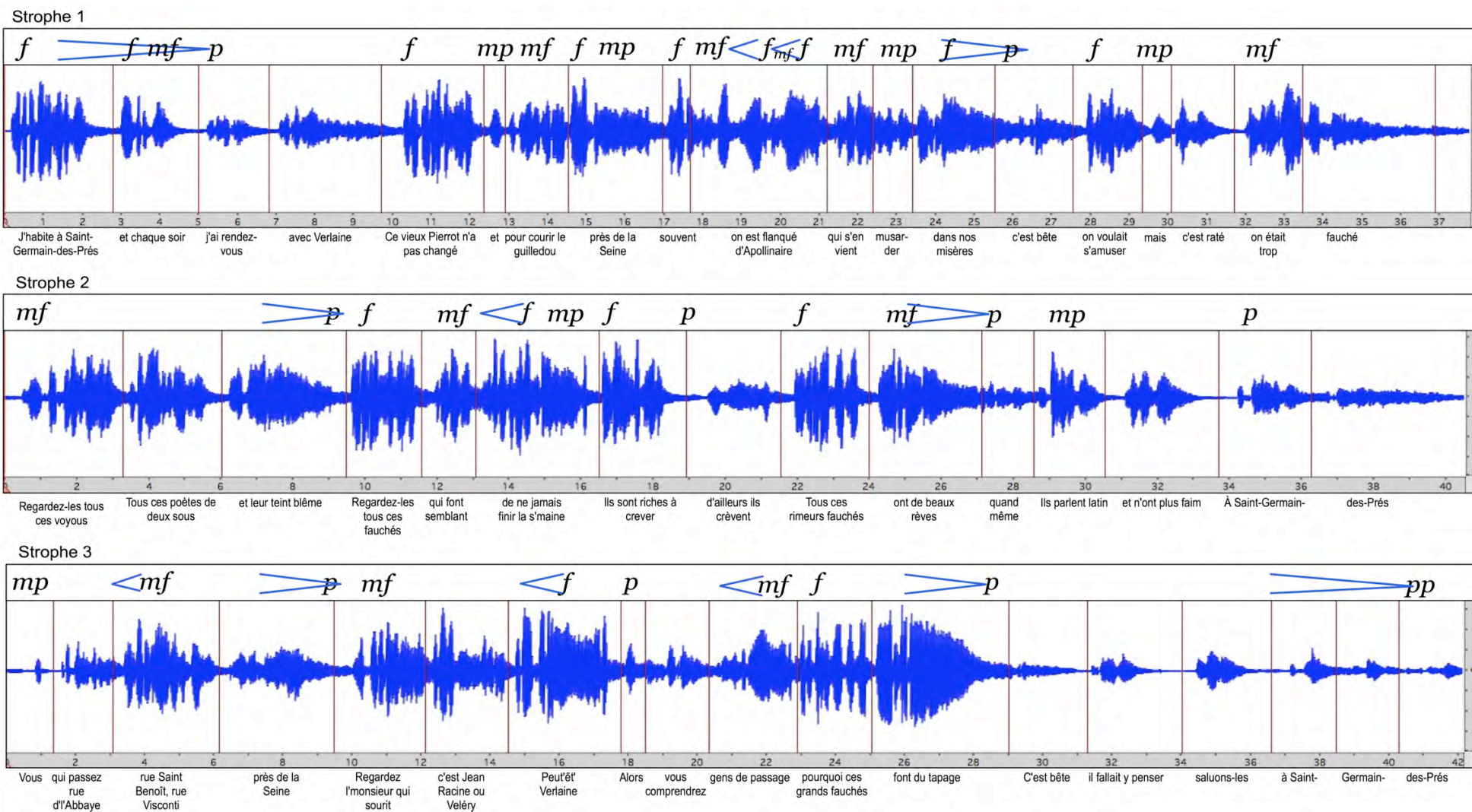
Figure 289 : Tenue de note avec un *crescendo* sur la consonne finale [n] en *coda*.

Contrairement à nos autres exemples, cette tenue est effectuée avec une voix de faible intensité, dans les nuances *piano*. Une petite impulsion énergétique apparaît sur l'attaque, en *portamento* ascendant. La tenue est ensuite droite, mais pourvue d'un *vibrato* à la forme

irrégulière, révélant la difficulté à tenir cette note aiguë. La consonne en *coda*, qui vient la clore, fait l'objet d'un bref sursaut d'énergie accompagné d'un *glissando* descendant.

6.1.1.3.3 *Variabilité de la dynamique au plan macro-structurel*

Après l'étude de ces aspects dynamiques ponctuels d'une grande variabilité, nous changeons d'échelle et observons l'évolution générale de l'énergie sur chaque strophe. Celle-ci est représentée sur le graphique de la page suivante, qui comporte la forme d'onde de chaque strophe, mise en relation avec un relevé des nuances, effectué d'après écoute. Elle nous laisse voir une succession constante de phases de faible et de forte intensité, qui donnent vie à l'interprétation. Ces mouvements en accordéon, exploitant les jeux de contrastes et de changements, maintiennent en éveil l'attention de l'auditeur :

Figure 290 : Forme d'onde et schéma dynamique de *Saint-Germain-des-Prés*. [CD 210]

Sur ce graphique apparaissent des mouvements dynamiques supra-segmentaux, impliquant plusieurs groupes de souffle dans une forme en *crescendo* puis *decrescendo*, comme, par exemple, à la troisième strophe :

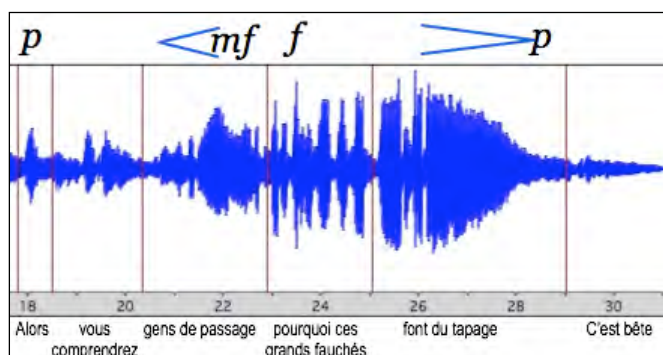


Figure 291 : Extrait du graphique précédent, présentant un mouvement dynamique en *crescendo-decrescendo* impliquant plusieurs vers et plusieurs groupes de souffle.

Il existe d'autre part de soudains basculements d'une nuance forte à une nuance douce. Ceux-ci permettent d'isoler certains groupes de mots, comme « c'est bête » et « mais c'est raté » à la première strophe, « d'ailleurs ils crèvent » et « quand même » à la deuxième strophe, ou encore « alors vous comprendrez » et « c'est bête » à la dernière strophe. Par effet de contraste, ces groupes, souvent modalisateurs (« alors », « d'ailleurs », « quand même », « c'est bête »...), usant d'une langue familière et orale, prennent un caractère parenthétique qui donne un aspect spontané et naturel à l'énonciation, comme s'il s'agissait de petites remarques ajoutées. Comme souvent dans l'écriture de Léo Ferré, cette chanson mêle plusieurs registres de langue et les passages en langage plus soutenu, donc moins propices à l'oralité, font l'objet d'un jeu interprétatif plus lyrique, dans des nuances globalement plus fortes, comme dans les vers « Souvent l'on est flanqué d'Apollinaire / Qui s'en vient musarder dans nos misères ».

La multiplicité des variations dynamiques confère à l'interprétation de Cora Vaucaire une portée théâtrale, un aspect dramatique, qui permet une réactualisation de la chanson et donne une sensation de relief et de mouvement par les nombreuses impulsions énergiques qui focalisent l'attention sur certains mots, ou génèrent un phrasé saccadé. Par la succession incessante de *crescendi* et de *decrescendi*, par les contrastes entre une voix puissante et projetée et une voix faible et douce, cette interprétation au *tempo rubato* conserve toutefois dans l'irrégularité un caractère rythmique, par le jeu des effets contrastifs. Elle présente enfin, d'une manière générale, une grande tonicité qui révèle la forte implication physique du chanteur. L'amplitude exacerbée des nuances d'intensité est à attribuer en partie à la situation de concert, qui se prête particulièrement à une surenchère interprétative.

6.1.1.4 Variations du timbre qualitatif et apports paralinguistiques

L'aspect résolument théâtral de l'interprétation de Cora Vaucaire, qui transparait déjà dans les fluctuations versatiles du débit et les contrastes dynamiques, se retrouve évidemment dans

les variations timbrales de la voix. Sur son timbre individualité⁷²⁸, se greffent ainsi nombre d'éléments paralinguistiques à effets essentiellement modalisateurs, dont l'usage est favorisé par les incursions parlées et une proximité constante entre parole et chant. Par les distorsions du timbre, Cora Vaucaire imprime sur son interprétation un jeu de comédienne, et la distinction entre signe visuel et signe acoustique n'est pas toujours pertinente car, comme le fait remarquer Catherine Kerbrat-Orecchioni, « le sourire même peut s'entendre⁷²⁹ ». La voix se colore de multiples surimpressions, expression des caractères et des affects, qui limitent la mélodicité, mais introduisent une « communication secondaire », selon la formule d'Ivan Fónagy, à travers l'emploi de « mimiques audibles », véritables « performances dramatiques miniaturisées⁷³⁰ ». L'imbrication complexe des indices paralinguistiques dévoile avec finesse, dans cette interprétation, l'ambiguïté des sentiments et leurs subtiles nuances : nostalgie teintée d'ironie, tendre réprimande, enthousiasme, répulsion et mépris, sincérité ou prise de recul parodique...

Le rire ou le sourire – productions impliquant un changement de configuration du conduit vocal par rapport à une position neutre, notamment par l'étirement latéral des lèvres – sont perceptibles à de multiples reprises dans la voix de Cora Vaucaire et jouent un rôle important. Si le sourire ne s'entend que s'il est simultané à l'articulation des paroles, donnant à la voix un caractère identifiable à l'écoute, nous distinguons pour le rire deux usages : un premier qui, comme le sourire, se superpose à l'énoncé, colore le timbre et l'intonation par un effet d'aspiration et un gloussement proche du *tremolo* ; un second, comme élément sonore autonome, séparé de l'articulation, qui vient s'intercaler entre deux groupes syntaxiques. Superposé à l'énoncé, la présence du rire ou du sourire peut être plus ou moins affirmée, de l'intonation souriante, qui transforme subtilement l'articulation, à un rire franc avec ses fortes implications sur le souffle, le timbre et l'intonation. Son sémantisme varie aussi, de l'ironie, voire du sarcasme, à la complicité, l'attendrissement et à une bienveillance presque maternelle.

Les deux premiers vers de la chanson usent du chant souriant selon une visée toute particulière, qui peut sembler hors contexte et révèle la force et la liberté du paralangage dans l'élucidation du texte, la suggestion d'un implicite ou d'un sous-entendu. Nous l'avons déjà relevé, débit, dynamique, intonation et timbre convergent ici vers un même but : l'expression de la sensualité et l'évocation du rendez-vous amoureux. Le sourire de la séduction est bien sensible sur les groupes « et chaque soir, j'ai rendez-vous », où l'articulation est plus antériorisée. La diérèse sur « soir » est lentement délayée, et le [a] laisse percevoir l'étirement latéral des lèvres qui engendre une distorsion phonétique, tout comme sur le [R] en *coda*, dont l'absence de voisement donne une tonalité érotique. Nous retrouvons ce type de distorsion sur le [u] de « rendez-vous », délabialisé.

Un deuxième usage du sourire est beaucoup plus affirmé sur « heu, c'est bête », où nous entendons sans ambiguïté, en plus du caractère souriant, un rire qui se superpose à l'articulation, avec trois rapides gloussements, sur le [ɛ] de « bête », qui rompent la continuité de la ligne mélodique, engendrant trois petits décrochements intonatifs par des ondulations sur la fréquence fondamentale, ainsi que l'antéposition d'un rire voisé avant l'énoncé, émis sur le phonème [ə] :

⁷²⁸ Cf. 3.3.2.1. Le timbre et sa complexité définitoire, p. 148.

⁷²⁹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, tome 1. Paris : Armand Colin, 1990, p. 138.

⁷³⁰ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 51.

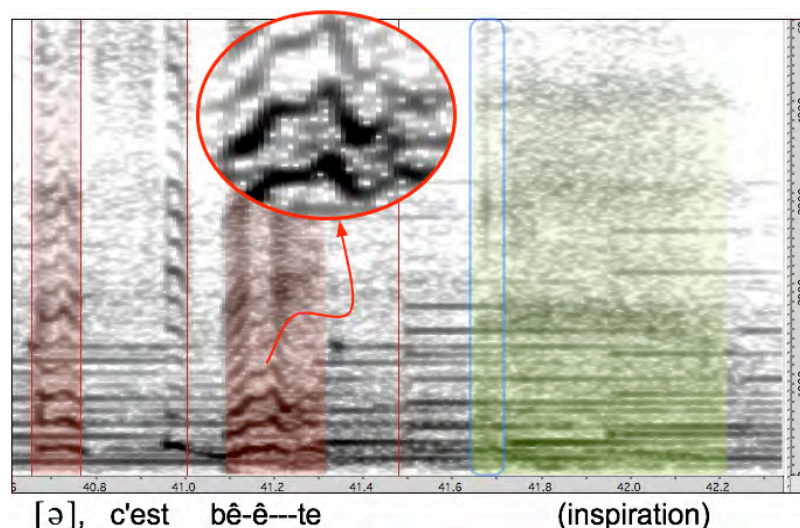


Figure 292 : Extrait de la première strophe de *Saint-Germain-des-Prés*. Mise en évidence du rire (passages en rouge) et d'une prise d'air sonore (en vert) débutée en coup de glotte (cadre bleu).

La syllabe vocalique antéposée [ə] débute par une attaque dure, caractéristique de la production du rire. La phrase est suivie d'une prise d'air sonore, avec une aspiration brutale et précipitée, qui commence en coup de glotte (visible dans l'encart bleu), évoquant typiquement le rire. L'intonation douce sur « mais c'est raté » adopte un ton de voix ironique et souriant et se termine par une fermeture du son qui provoque un éraillage de la voix à la fin de la tenue en *decrecendo* sur « raté », exprimant la dérision. L'attaque sur le « on » d'« on était trop fauché » est ensuite encore nettement imprégnée de rire :

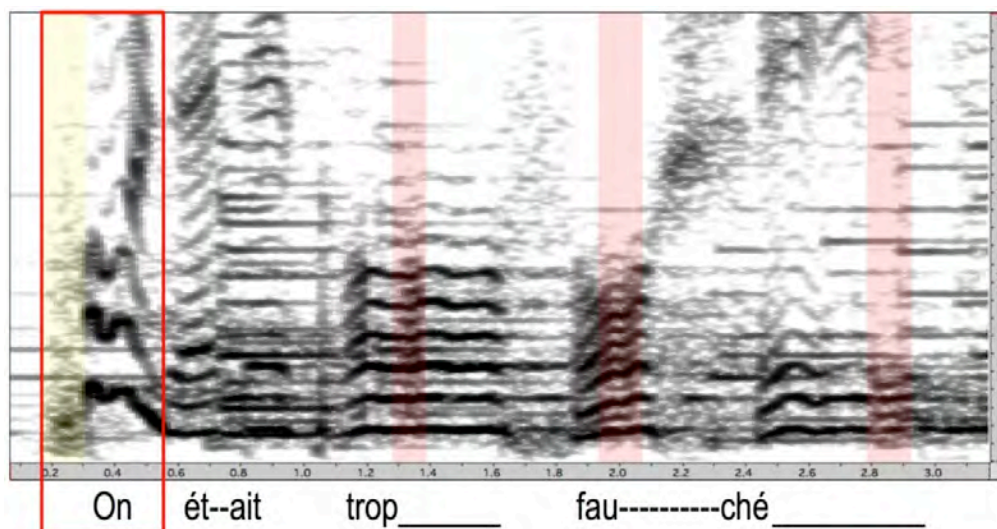


Figure 293 : Extrait de l'interprétation enregistrée de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire. Mise en évidence d'une attaque soufflée (jaune), du rire (encadré rouge) et de passages en voix rauque (calque rouge).

La colonne jaune sur le sonagramme met en évidence l'aspect soufflé de l'attaque, avec de l'air brutalement expulsé avant l'émission du son voisé de « on », affecté de deux gloussements de rire, qui se traduisent par deux amples ondulations de la fréquence fondamentale sur le sonagramme. Le rire exprime cette fois une ironie teintée de nostalgie et de tendresse. Le sourire crée une tension et rend le timbre grave et cassant ; la voix est très timbrée, tendue à tel point qu'elle s'érafle. Les passages en rouge laissent entrevoir les sous-harmoniques témoins de l'éraillage. L'effet se double d'une emphase articulatoire,

amplifiée par le découpage des syllabes dû aux attaques successives en *glissando* ascendant sur « trop-fau-ché ». Un contraste apparaît entre l'articulation des phonèmes [o] sur « trop » et sur « fauché » : le premier laisse entendre une ouverture latérale de la bouche, liée au sourire, et est donc peu articulé, alors que le second est au contraire sur-articulé, très labialisé. Cette sur-articulation reflète la dérision et la tendresse.

L'émission du début de la strophe suivante, « Regardez-les tous ces voyous, tous ces poètes de deux sous », est teintée d'un sourire, exprimant une réprimande tendre, une complicité doublée d'un regard protecteur et affectueux et d'un ton un peu moqueur. Comme dans le passage précédent, il y a un contraste dans l'articulation entre les deux [u], celui de « tous » étant sous-articulé du fait de l'étirement latéral des lèvres, tandis que celui de « voyous » est sur-articulé et labialisé, marqueur de la tendresse.

Un rire autonome, isolé du contenu phonétique, vient s'intercaler ensuite entre deux groupes syntaxiques, « quand même / Ils parlent le latin », avec deux gloussements de rire :

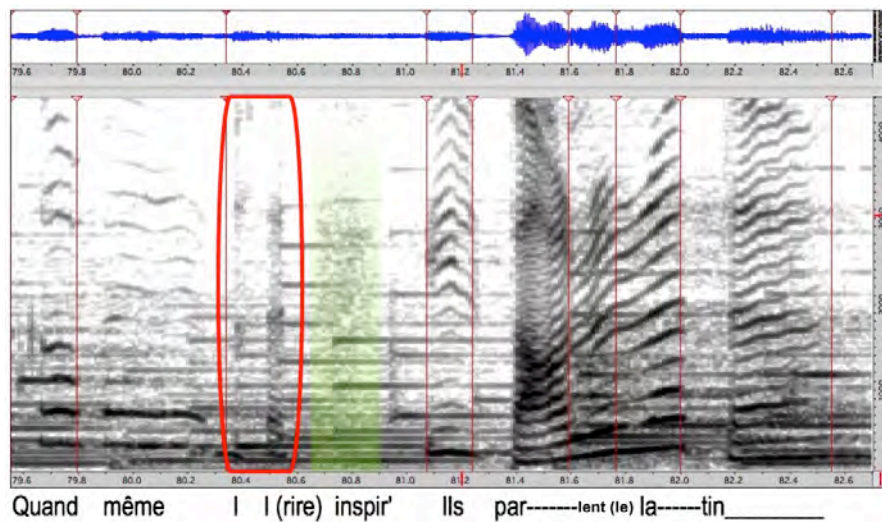


Figure 294 : Extrait de *Saint-Germain-des-Prés* avec rire (encadrement rouge) suivi d'une inspiration (calque vert) entre deux groupes syntaxiques.

Ces rires sont voisés, car nous observons distinctement des harmoniques, et fortement dans le souffle. Ils sont suivis d'une inspiration sonore, avant l'attaque du groupe suivant. Cora Vaucaire exploite ainsi les petites expressions modalisatrices familières incluses dans le texte de la chanson, comme « c'est bête » (adjectif axiologique) et « quand même » (concession), pour ajouter du rire. Nous avons déjà vu précédemment qu'elle les isolait d'un point de vue rythmique et les marquait d'une rupture dynamique : le rire est une autre façon de les distinguer et d'accentuer leur caractère anecdotique et parenthétique, en les émettant en outre d'une voix proche de la parole, ce qui donne un aspect spontané et oral à l'énonciation.

Si le sourire et le rire peuvent être source d'une transformation du timbre, les autres jeux de contrastes qui l'affectent sont nombreux dans cette interprétation : par exemple, une voix tendue, dans le grave, similaire à celle de Juliette Gréco, affirmation sur le plan sémiologique de la forte personnalité de l'artiste et du caractère intellectuel de son interprétation, contraste avec des passages en voix plus douce, plus relâchée, à l'aigu. Dans les passages tendus figure couramment un éraïlement de la voix avec doublement des harmoniques.

La chanson débute avec une voix sonore et bien timbrée, tendue, un peu tassée dans les graves, qui donne le ton général de l'interprétation, la plaçant d'emblée dans une certaine tonicité. Celle-ci sera parfois exacerbée jusqu'à engendrer une altération du timbre,

ponctuellement guttural et bruité, éraillé. À la première strophe par exemple, le vers « on était trop fauché » est émis dans une voix poussée et pharyngalisée, très gutturale, proche du *growl* sur « trop fauché », avec en outre l'apparition de sous-harmoniques. À la seconde strophe, le groupe « regardez-les tous ces fauchés », quoique moins guttural car sur une intonation plus aiguë, est marqué d'une recherche de puissance vocale, qui aboutit encore, par le forçage, à un éraïllement de la voix, bien visible sur le sonagramme :

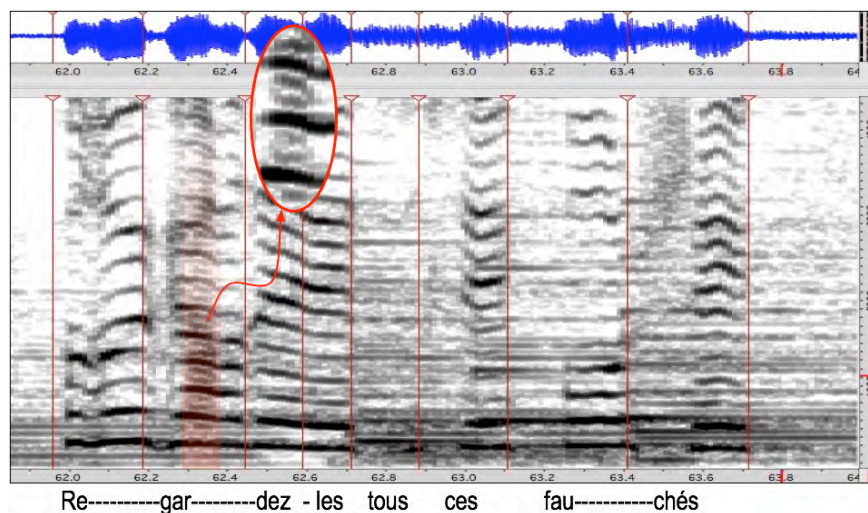


Figure 295 : Extrait de *Saint-Germain-des-Prés* mettant en évidence un éraïllement de la voix, conséquence du forçage vocal.

La troisième strophe présente encore une voix très tassée et postériorisée, par exemple sur « rue d'Abbaye, rue Saint Benoît, rue Visconti ». Ce type de timbre est présent sur les passages où l'intonation est la plus grave, et coïncide souvent avec l'effet de phrasé saccadé décrit précédemment. S'y trouvent fréquemment associées des attaques sur un rapide *glissando* ascendant partant de l'extrême grave, parfois dans le *fry*, très appuyé par une impulsion dynamique – là encore, un effet similaire est couramment relevé dans les interprétations de Juliette Gréco.

Mais ce timbre contraste avec des passages aigus, d'une voix tendue mais moins puissante, cassante, souvent teintée d'ironie : c'est le cas dans la première strophe, sur « Mais c'est raté », dans la deuxième strophe, sur « D'ailleurs ils crèvent », puis « Et n'ont plus faim », enfin dans la troisième strophe, sur « Vous comprendrez », ou « Saluons-les ». Le timbre présente de nombreux éraïllements de la voix, non dans la même visée sémiologique que précédemment – où ils étaient révélateurs de l'implication physique du chanteur, donc au service de son *ethos* – mais cette fois engendrés par un resserrement volontaire, pour créer une dissonance exprimant l'ironie, le sarcasme, le sous-entendu à son comble dans l'expression « d'ailleurs ils crèvent » :

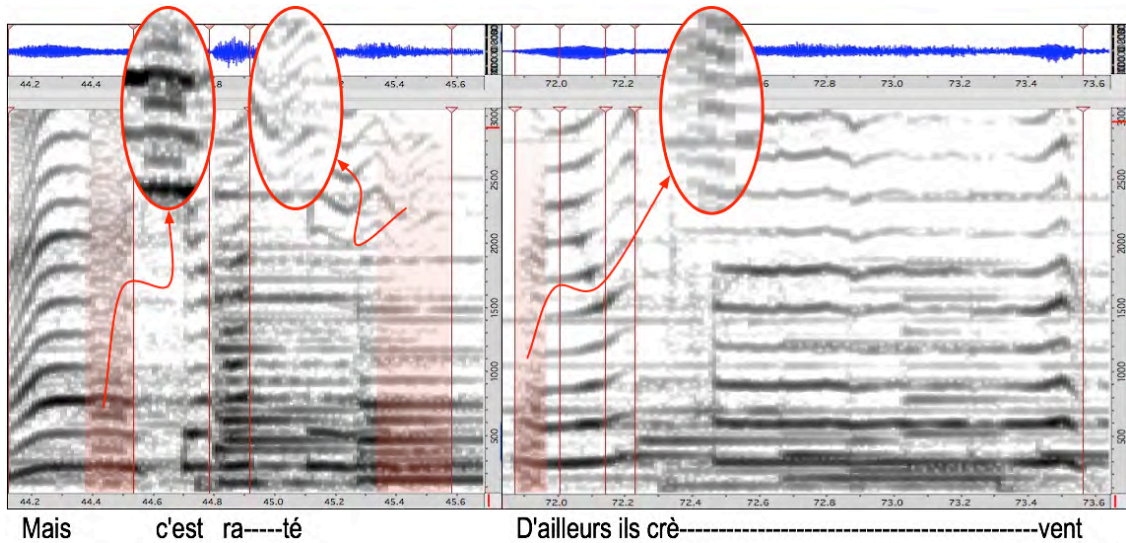


Figure 296 : Deux extraits de *Saint-Germain-des-Prés* présentant une voix aiguë, teintée d'ironie, avec de nombreux érailllements (mis en évidence en rouge).

L'aspect aigu ou grave de l'intonation dictée par l'écriture abstraite, est donc utilisé par Cora Vaucaire comme tremplin pour des variations timbrales au service de visées expressives.

Enfin, un autre type de distorsion du timbre est utilisé dans un cadre parodique, afin de créer une prise de recul, une distance entre le contenu textuel, écho du jugement négatif des nantis, et ce que pense réellement la chanteuse. À deux reprises, Cora Vaucaire emprunte un accent social aux traits forcés, évoquant l'accent faubourien parisien, une première fois sur « Tous ces poètes de deux sous », avec un ton faussement méprisant et une distorsion phonétique qui laisse entendre une grimace de dégoût sur le [ɛ] de « poètes », puis une seconde fois sur « Tous ces rimeurs fauchés », imprégné d'une intonation vulgaire, parodique, en particulier sur le [œ] diptongué, associé à un *glissando* descendant :

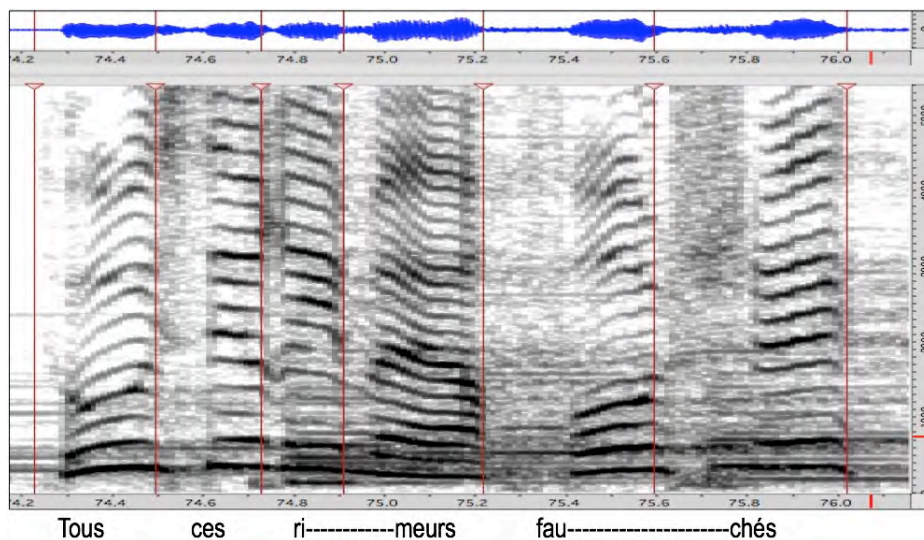


Figure 297 : Sonagramme d'un extrait de *Saint-Germain-des-Prés* illustrant l'utilisation d'un accent parodique.

L'interprète, sans ambiguïté, porte un regard critique et accusateur sur ces jugements dépréciatifs et les personnes qui les émettent, dont elle se dissocie totalement. Par opposition, l'intonation tendre et complice mise en évidence dans d'autres passages, dissipe tout doute

sur le parti que prend la chanteuse, renforçant par là son *ethos*. La proximité avec la voix parlée, particulièrement forte dans ces extraits, facilite ces jeux parodiques.

6.1.1.5 Corrélats et phénomènes combinatoires : les interactions interprétatives dans la variabilité du phrasé

Si les méta-paramètres du rythme et du timbre font appel à un nombre important de paramètres dont nous avons vu le fort taux de variation, tous se corrént au sein du méta-paramètre enchâssant que constitue le phrasé. Cette ultime étape de l'analyse de l'interprétation, élargissant sa portée à l'ensemble des phénomènes, permet non seulement de mettre en évidence comme nous l'avons fait leur degré de variabilité, mais encore les interactions entre leurs transformations. L'évolution du timbre a à voir avec le rythme au même titre que le débit ou les contrastes de dynamique. Les multiples zones de collision entre ces éléments non disjonctifs et pourtant distincts ne peuvent s'appréhender dans leur jeu variétal et répétitif, à la fois réciproque et antagoniste, qu'au plan de la perspective englobante du phrasé, pour laquelle nous avons réalisé une analyse de l'imbrication complexe des différents éléments sur l'ensemble de la chanson.

La figure des pages suivantes se compose de deux parties distinctes qui rassemblent les données concernant l'évolution des différents paramètres interprétatifs, afin de visualiser les phénomènes combinatoires qui les transcendent. La partie haute de la figure s'articule autour du sonagramme de l'enregistrement de Cora Vaucaire, fractionné en quinze extraits de huit secondes. Le sonagramme présente une segmentation en syllabes, mise en évidence par les lignes rouges verticales. Le texte chanté apparaît au-dessous du graphique, suivi de la composition phonétique de chaque syllabe articulée, en notation phonétique *xsampa*⁷³¹, et de la segmentation en phonèmes, qui permet l'évaluation de la durée relative de chaque phonème dans la syllabe. Les cadres rouges, englobant le texte, les syllabes et les phonèmes, délimitent les groupes de souffle.

Superposé au sonagramme, un graphique de débit dévoile de manière plus précise la durée de chaque syllabe par un trait bleu horizontal dont la hauteur et la longueur sont fonction de la durée du segment syllabique. La graduation à gauche du sonagramme ainsi que les lignes en pointillés précisent la durée correspondante. Sous le découpage en phonèmes, la dernière ligne indique par des symboles et des couleurs quelques caractéristiques importantes du timbre, ainsi que l'emplacement des prises d'air sonores. Ces prises d'air audibles apparaissent sous la forme d'un rectangle jaune et d'un calque jaune superposé au sonagramme, tandis que la couleur rouge caractérise une voix éraillée (pointillés) ou en *fy* (hachures verticales). Le bleu distingue une voix dans le souffle, le rose une voix au timbre « souriant », enfin les cercles violets marquent des rires.

Encadrant le sonagramme, figurent au-dessus la forme d'onde et au-dessous un relevé mélodique de l'interprétation, qui donne une idée de la hauteur approximative des notes chantées, même si les *glissandi* et intonations parlées rendent souvent celle-ci imprécise. Le rythme indiqué sur le relevé mélodique est celui de la partition musicale, celui de l'interprétation, irrégulier et *rubato*, est lisible sur le sonagramme. L'évolution réelle de la fréquence fondamentale apparaît quant à elle sur la courbe superposée à une portée musicale indicative.

⁷³¹ La notation phonétique *xsampa* est décrite en annexe et est utilisée pour les analyses sonographiques.

La deuxième partie de la figure est un tableau réunissant, pour chaque groupe de souffle présent ou entamé dans l'extrait représenté, des commentaires sur les phénomènes interprétatifs observés, classés selon quatre catégories : la dynamique, le timbre, l'intonation, la prononciation/articulation/énonciation⁷³².

Nous avons donc regroupé pour les mettre en parallèle, les informations relevant de la durée et de la segmentation (courbe de débit, segmentation en syllabes et en phonèmes, position des éléments dans le temps et alignement avec le sonagramme), du contenu phonétique (relevé des phonèmes regroupés en syllabes, éléments de prononciation), du timbre (composition spectrale du son, ligne de symboles, indications concernant le timbre), de l'intonation (courbe de fréquence fondamentale, relevé mélodique et description de l'intonation), et de la dynamique (forme d'onde et commentaires sur la dynamique). Nous confrontons, d'autre part, des mesures absolues de nature acoustique – telles que le sonagramme, la courbe de fréquence fondamentale, la forme d'onde et la segmentation en syllabes et phonèmes – et des relevés schématiques élaborés manuellement, mais permettant d'établir une catégorisation – relevé mélodique, schéma des principales caractéristiques timbrales. Nous pouvons ainsi observer aisément l'évolution relative des différents paramètres et leurs éventuelles correspondances.

L'analyse informatique s'adapte particulièrement à cette mise en évidence des réseaux et des combinatoires, comme le soulignait Olivier Lartillot dans une intervention plaidant en faveur d'une future analyse informatique de la musique :

« Une analyse musicale par ordinateur offrirait un certain nombre d'avantages. D'une part, les capacités combinatoires de l'informatique permettraient une unification des points de vue macroscopiques (analyse de la forme) et microscopiques (analyse des motifs) en une seule démarche, tissant un vaste réseau de mises en correspondance⁷³³ ».

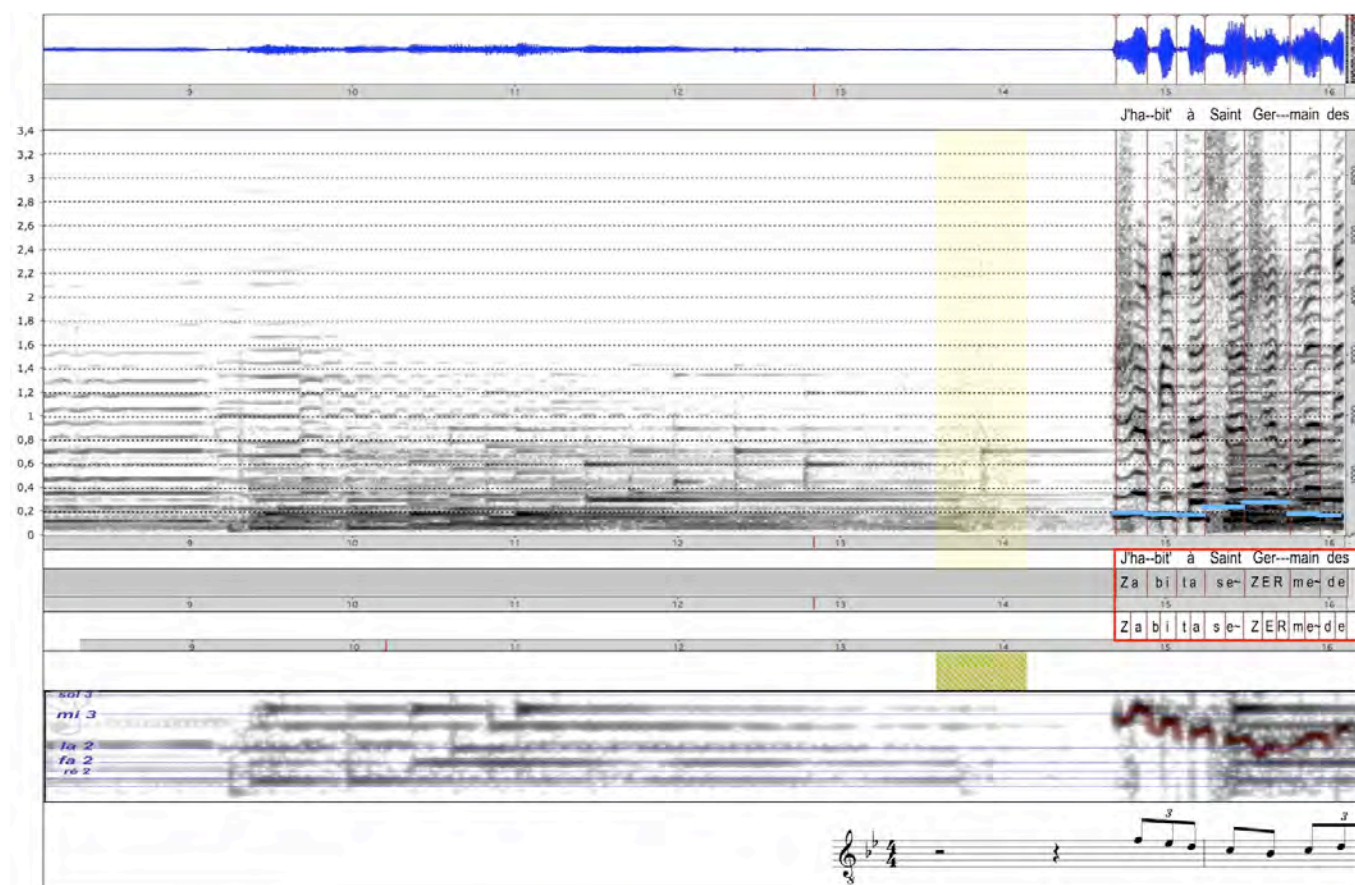
Son projet portait toutefois sur l'étude de la partition et non sur le phénomène beaucoup plus complexe de l'interprétation.

Notre étude est donc loin de l'analyse totalement autonome, du système d'induction automatique dont Olivier Lartillot envisageait la possibilité – qui n'est d'ailleurs pas notre objectif. Nous devons en effet opérer une synthèse entre les éléments de l'image informatique et l'analyse musicologique, réintroduisant le sujet et la subjectivité selon la méthode que nous avons définie antérieurement. L'étude acoustique, qui permet une approche analytique de l'interprétation et une compréhension fine de ses méta-paramètres, doit être indissociablement liée à son décryptage, et la maîtrise de la lecture sonographique des phénomènes interférer avec leur interprétation. Suivant la méthode théorisée par Edgar Morin, nous associons objet et sujet sans négliger aucun des deux termes : dans le cadre de la musicologie, l'objet acoustique ne prend sens que par l'interprétation du sujet qui l'observe.

⁷³² Pour la différence entre prononciation et articulation, cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

⁷³³ LARTILLOT, Olivier, « Analyse musicale : induction et analogie », dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques*, Actes du Séminaire Mathématique/Musique/Philosophie, éditions Delatour, Paris, 2006, p. 223.

Graphique des combinatoires dans l'interprétation de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire.



Dynamique

Timbre

Intonation (fréquence fondamentale)

Prononciation, articulation, énonciation

Strophe 1

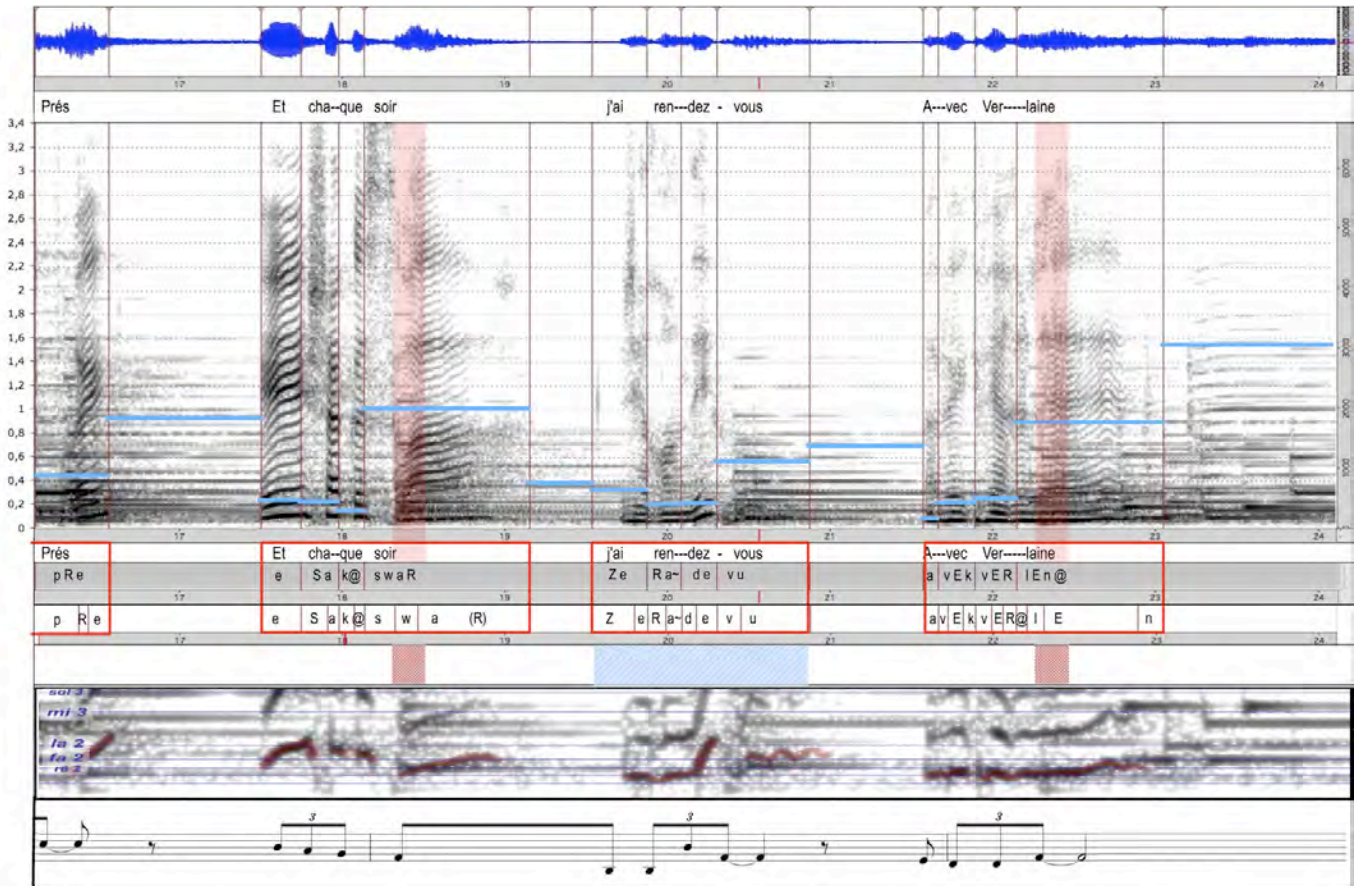
J'habite à Saint-Germain-des-Prés [Zabi-ta-se~~ZER-me~~de-pRe]

Voix puissante, forte, projetée.
« Saint-Germain-des-Prés » :
découpage des syllabes, phrasé
saccadé, non lié, un accent
dynamique sur chaque syllabe.

Prise d'air sonore, et
attaque de la première
syllabe dans le souffle.
Voix un peu tassée,
appuyée dans les graves,
tendue.

« Prés » : rapide
glissando ascendant,
mais sans tenue.

« J'habite » : articulation
un peu négligée.
« Saint-Germain » : bien
articulé.



Dynamique **Timbre** **Intonation (fréquence fondamentale)** **Prononciation, articulation, énonciation**

Et chaque soir [e-Sa-k@-swaR]

Plus doux, surtout sur « soir ».
Articulation plus liée.

Fry sur [waR], distorsion du timbre. Combinaison de procédés qui évoquent la voix de séduction du *crooner*.

[e] allongé, avec un *glissando* ascendant.

« soir » : long *glissando* ascendant, langoureux.

[k@] : distorsion sur [k@] qui semble liée au sourire, ouverture latérale. Phonème entre-deux.

Le [R] à la fin de « soir » est bien audible mais doux, caressant, non voisé. Il participe au jeu de séduction.

Les consonnes [s] et [R] sont bien mises en évidence, douces.

Tenues sur [e] et [waR].

j'ai rendez-vous [Ze-Ra~-de-vu]

Murmuré.
Érotisme.

Beaucoup de souffle, peu d'harmoniques.

Bref (0.13 s.) *glissando* ascendant d'une octave (Si-Si2) sur le [e]. Léger tremblement sur [u]. Les deux sont bien visibles sur la courbe de fréquence fondamentale.

[u] bien arrondi, labialisé. Érotisme.

Intonation inspirée de la parole, énonciation semi-parlée. Seules les syllabes [de-vu] semblent chantées.

Avec Verlaine [a-vEk-vER-IEn@]

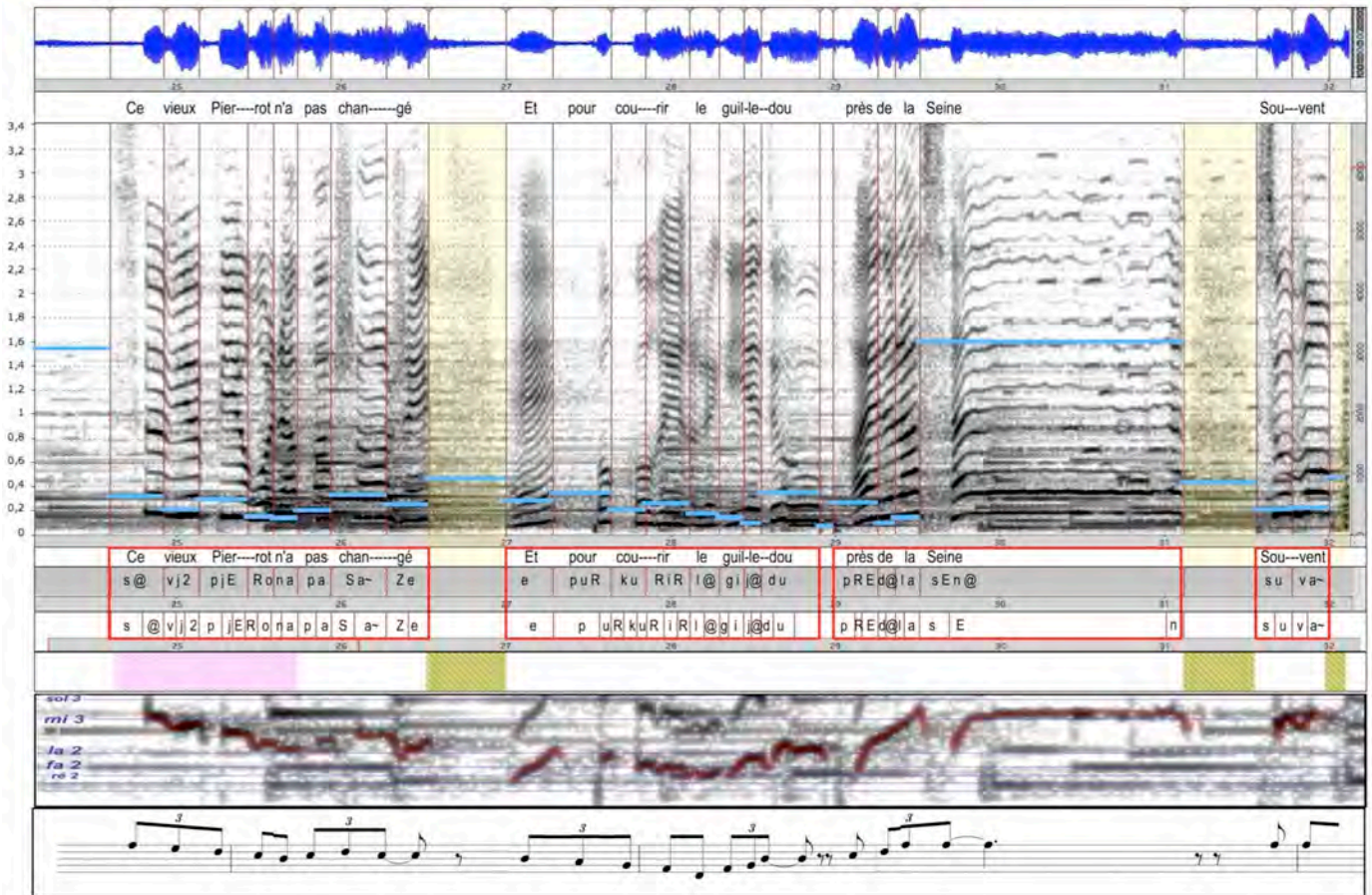
Encore nuance *pp*.

Dans le souffle.

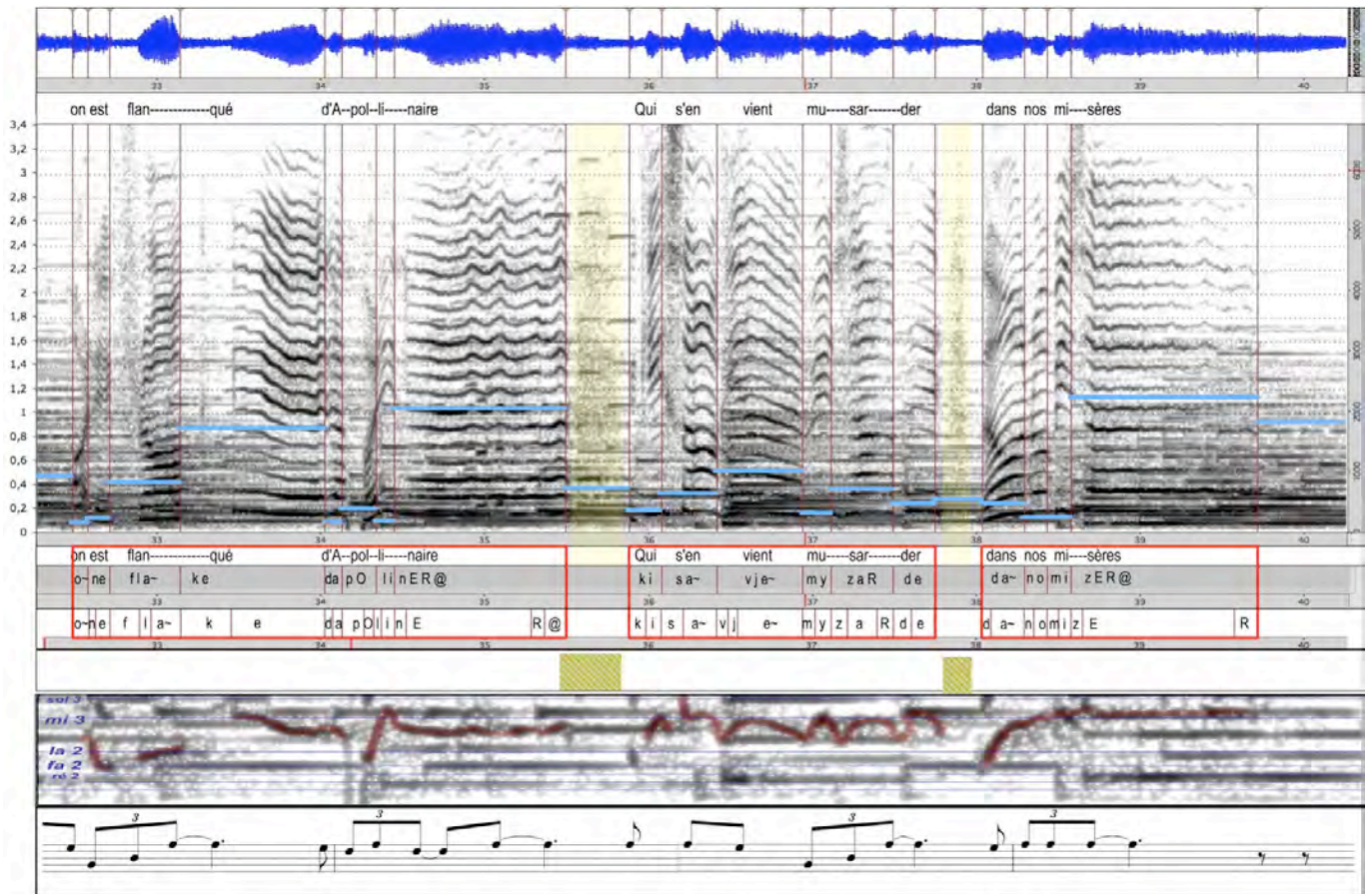
[IEn@] : effet de *glissando* ascendant, on entend même une note de passage (un retard), avec deux notes distinctes successives sur la tenue.

[a-vEk-vER] : énonciation parlée, dans le souffle.

Tenue sur [IEn], avec imprégnation paralinguistique du sous-entendu.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
Ce vieux pierrot n'a pas changé [s@-vj2-pje-Ro-na-pa-Sa--Ze]			
Retour à une voix très sonore et un phrasé détaché. Voix très énergique, grande tonicité. Impulsion sur chaque note. Énergie sur [Ze].	Tonicité, voix tendue, un peu poussée.	[Ze] mis en avant par un <i>glissando</i> ascendant, mais sans tenue de la note.	[s] retenu. [na-pa-Sa-] : parlé. Notes courtes et intonation très imprégnée de la parole.
Et pour courir le guillemet [E-puR-ku-RiR-l@-gi-j@-du]			
Voix un peu moins puissante, les syllabes sont un peu moins détachées.	Voix bruitée. Gutturale, éraillée, dans le grave. Presque <i>fr</i> . Très postériorisée.	« Et » : fort <i>glissando</i> ascendant.	Tenue sur [e], prononcé [E]. Puis syllabes courtes, proches du débit de la parole. Les consonnes sont retenues et les vocaliques sur « pour » et « courir » sont raccourcies.
Près de la Seine [pRE-d@-la-sEn]			
Impulsion énergétique sur « près ». La voix est de faible intensité sur la tenue de « Seine ». Petit sursaut d'énergie sur le [n] en <i>coda</i> .	[sEn] : changement de timbre sur la note aiguë, qui évoque un changement de registre.	« près » : <i>glissando</i> ascendant. Syllabe attaquée dans le grave. « Seine » : Attaque glissée puis <i>vibrato</i> irrégulier sur la tenue.	La consonne [n] qui ferme la tenue est nettement articulée, suivie d'une inspiration sonore précipitée.
Souvent [su-va-]			
Accent dynamique sur la deuxième syllabe.	Ouvert, à l'avant. Sourire.		Bien articulé. Notes courtes. Précipitation du débit.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

on est flanqué D'Apollinaire [o~ne-fla~ke-da-pO-li-nER@]

Euphémisation des trois premières syllabes. Tenue avec *crescendo* sur [ke], *crescendo* puis *decrecendo* sur [nER]. Forts contrastes dynamiques.

[o~] non timbré. Voix de gorge très bruitée, peu sonore. Timbre nasalisé sur « Apollinaire ».

[pO] : attaque par le grave, bien visible sur la courbe de F0.
[ke], [nER] : *glissando* descendant.

[o~] : défaut d'articulation, coup de glotte.
Tenues sur [ke] et [nER].

Qui s'en vient musarder [ki-sa~-vje~-my-zaR-de]

« musarder » : Plus lié, dynamique plus continue, sans à-coup. Voix de faible intensité.

Voix projetée, un peu tendue.
« musarder » : Voix moins tendue, adoucissement.

« s'en », « vient » : accentués par une intonation ascendante puis descendante sur chacune des deux syllabes.
[zaR-de] : petit *glissando* ascendant sur chaque syllabe.

Très proche du parlé.
« musarder » : Articulation négligée. Pas de tenues.

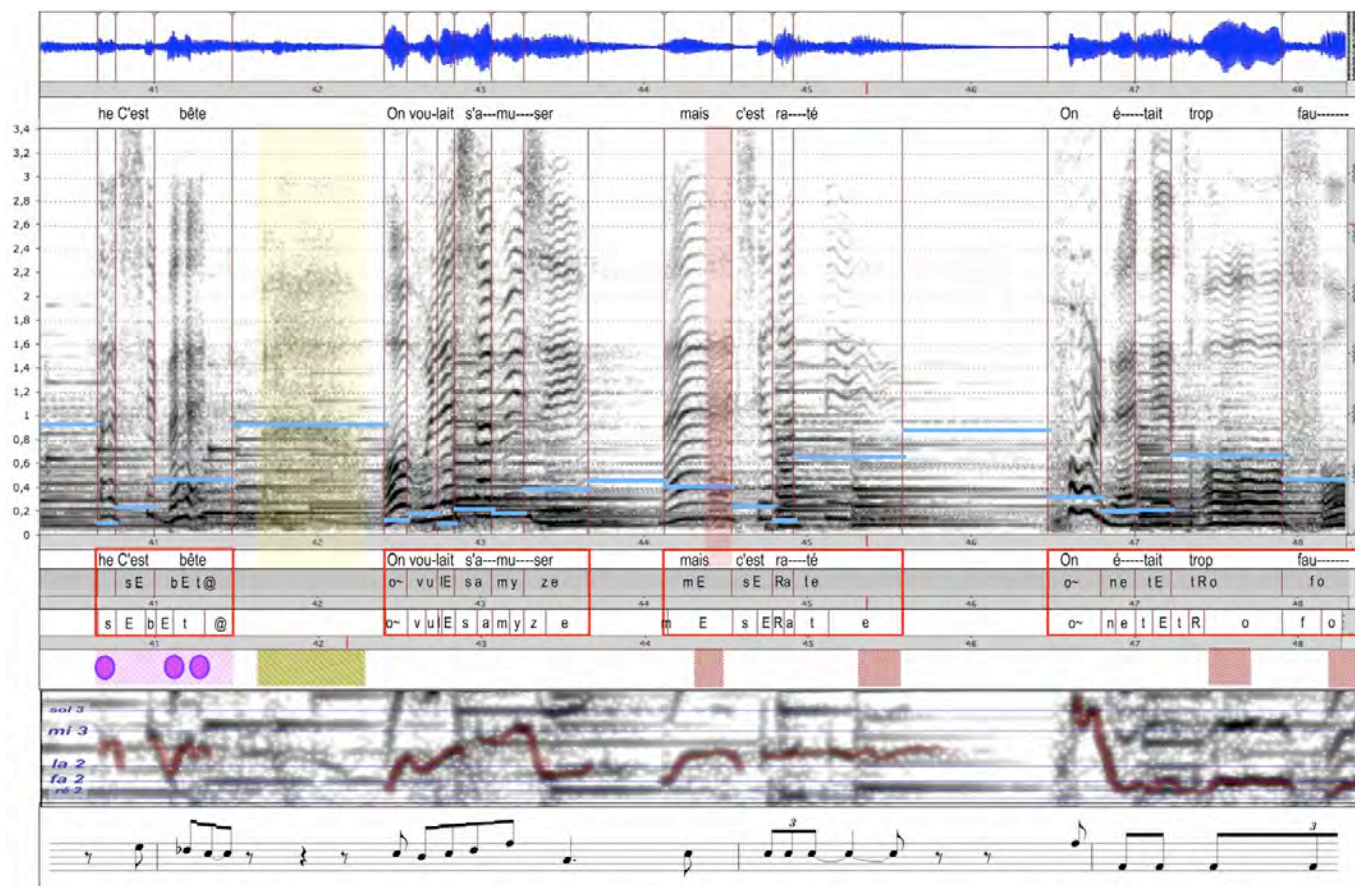
dans nos misères [da~no-mi-zER]

Impulsion sur « dans ».
[zER] : voix faible, en *decrecendo*.

[zER] : voix aiguë mal contrôlée, un peu forcée.

« dans » : *glissando* ascendant.
[zER] : tremblé, voix qui détonne.

[zER] : le [R] en *coda* est presque inaudible.
« misÈres » : longue tenue.



Dynamique

Timbre

Intonation (fréquence fondamentale)

Prononciation, articulation, énonciation

(he) C'est bête [sE-bEt@]

Faible intensité.

Voix dans le rire. Gloussement voisé juste avant le [s], puis deux gloussements sur [E]. Peu d'harmoniques : voix bruitée avec beaucoup de souffle. Phrase suivie d'une prise d'air sonore et précipitée débutant par un coup de glotte, typique du rire.

[E] de « bête » : les gloussements créent deux décrochements de la fréquence fondamentale.

Parlé : donc notes non tenues et intonation fluctuante.

on voulait s'amuser [o~vu-lE-sa-my-ze]

Voix plus puissante, sonore, comme au début. Phrasé saccadé (syllabes découpées avec une impulsion sur chacune)

De nouveau une voix grave et timbrée, tassée, tendue sur « on voulait ». Sourire sur « amuser ».

Intonation très mouvante.

Notes non tenues. Contamination de l'intonation parlée.

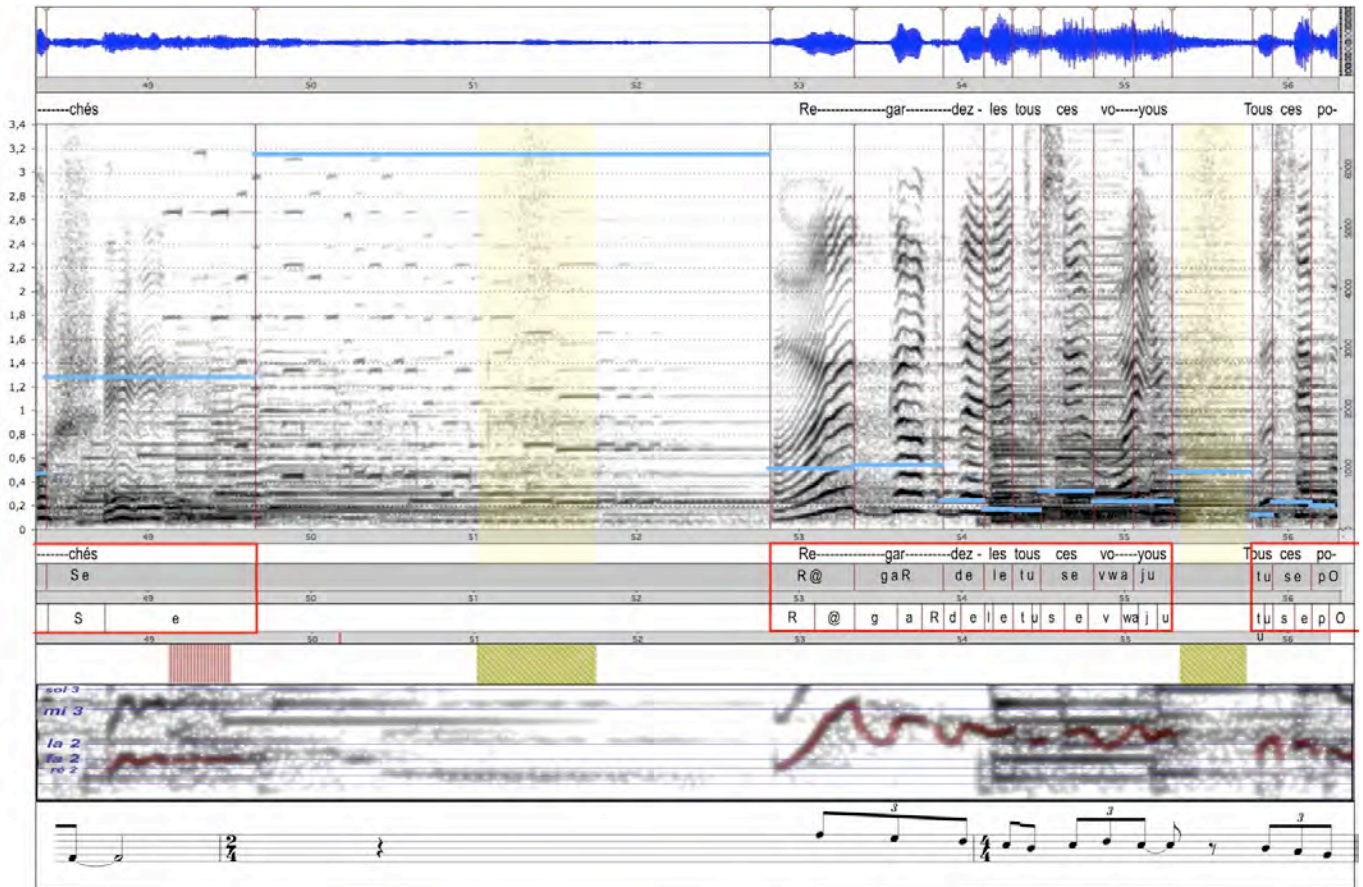
Mais c'est raté [mE-sE-Ra-te]

Voix de faible intensité.

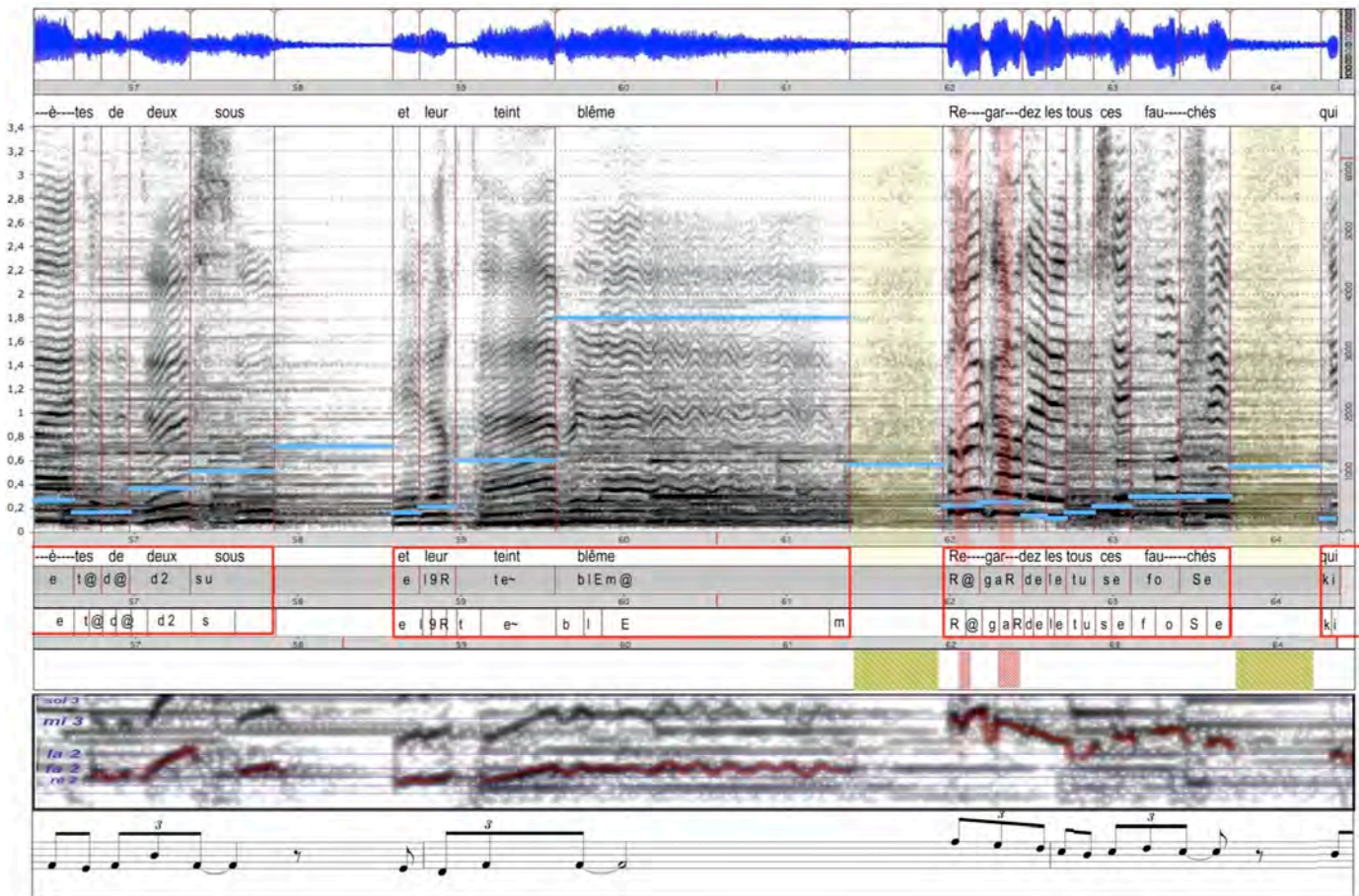
« Mais » : Ton ironique, voix aiguë. Éraïllement à la fin.
« c'est raté » : *idem*. Fermeture du son à la fin, sur [e], qui crée un éraïllement.

« Mais » : *Glissando* ascendant.
« ratÉ » : *glissando* descendant, marquant l'ironie.

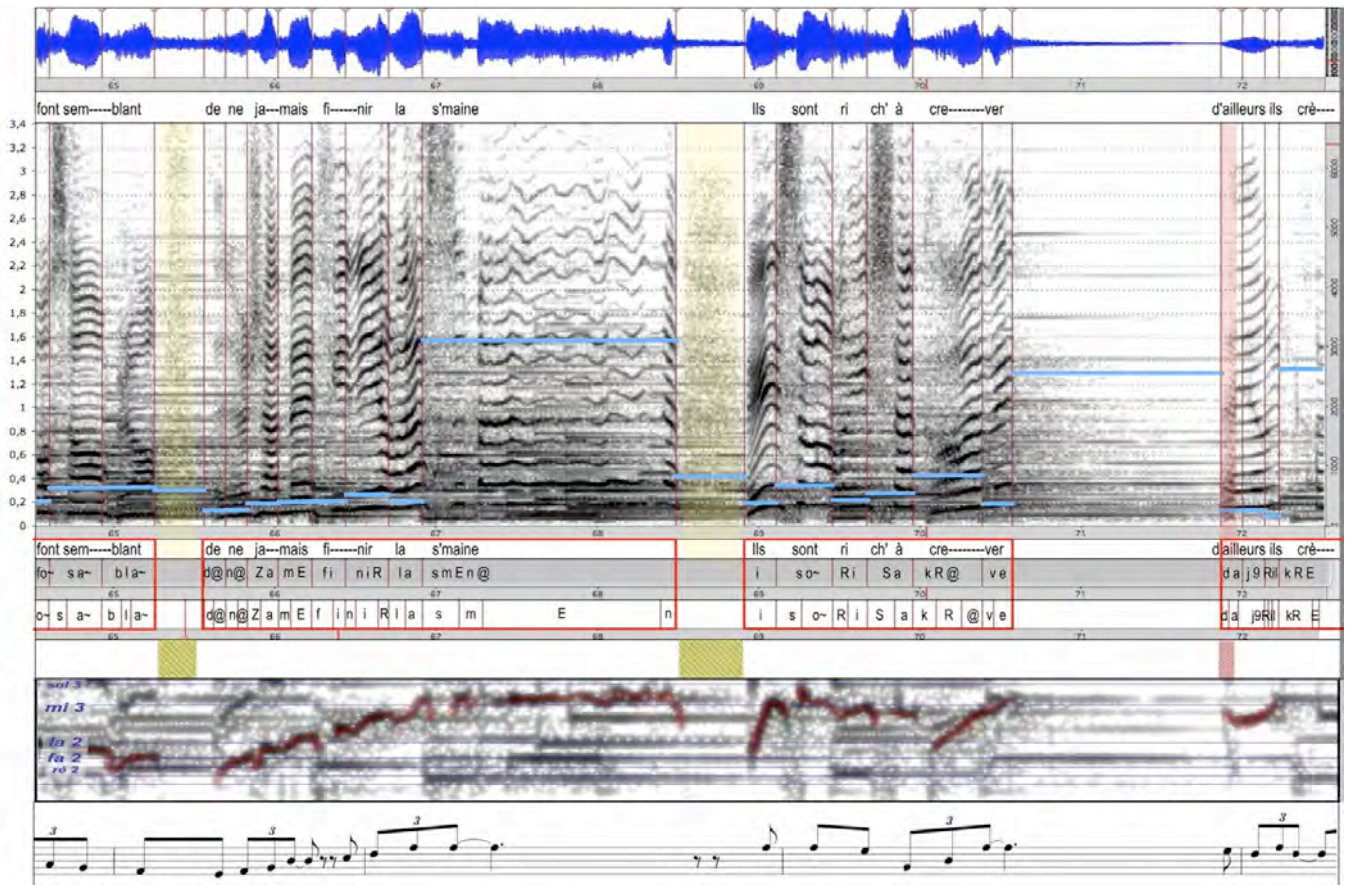
Début et fin sur des notes légèrement tenues, mais imprégnation de la parole, liée en partie au *recto tono*.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
On était trop fauché [o~ne-tE-tRo-fo-Se]			
« fauché » : <i>Decrescendo</i> rapide sur le [e]. « trop » : emphase dynamique hyperbolique, sommet dynamique de la phrase, suivi d'un radoucissement.	« On » : attaque soufflée, sur éclat de rire. Imprégnation du sourire sur le reste. « trop » : [o] grave très serré, forcé, timbre altéré, bruité, guttural. « fauché » : Sourire, ironie. [o] : éraillé, guttural. [e] : fermeture rapide du son, fin de la tenue dans le <i>fry</i> .	« fauché » : Chaque syllabe est bien détachée et accentuée par un <i>glissando</i> ascendant. <i>Portamento</i> entre « on » et « était » qui crée un large et bref <i>glissando</i> descendant, renforçant l'expression de la connivence.	Contamination du parlé sur un <i>recto tono</i> . Insistance consonantique. Distorsion de la prononciation, sur les deux sons [o].
Strophe 2 Regardez-les tous ces voyous [R@-gaR-de-le-tu-se-vwa-ju]			
Dynamique constante.	Timbre teinté d'un effet paralinguistique de sourire complice.	[R@] : <i>glissando</i> ascendant avec retenue du [R].	Consonnes d'attaque retenues. Ouverture latérale du [a] et du premier [u] (sourire), puis labialisation. Effet paralinguistique de la tendresse et de l'adresse à l'enfant.
Tous ces poètes de deux sous [tu-se-pO-E-t@d@d2-su]			
Accent d'intensité sur [E] et [d2].	Sourire, surtout au début. « -tes de deux sous » : voix plus dure, plus tassée.	[E] : <i>glissando</i> descendant. « deux sous » : <i>glissando</i> ascendant sur chaque syllabe.	« tous ces » : articulation euphémisée. [E] de [d2] : articulé de manière emphatique, ton parodique, serré. « -te de » : faiblement articulé, très doux, peu visible. [s] légèrement allongé.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
Et leur teint blême [e-l9R-te~-blEm]			
Plus lié. « blême » : tenue en <i>decrescendo</i> .	Timbre très serré, un peu nasalisé. Beaucoup d'harmoniques.	« teint » : <i>glissando</i> ascendant. « blême » : <i>vibrato</i> sur la tenue.	Plus lent. Tenues sur « teint » et « blême ». « blême » : [m] final inaudible.
Regardez-les tous ces fauchés [R@gar-de-le-tu-se-fo-Se]			
Surcroit d'intensité.	Voix poussée, très volontariste, qui appuie l'impératif. [gaR] : court érailement.	<i>Glissando</i> descendant sur [de le].	Emphase, allongement des [f] et [S]. Notes non tenues.
Qui font semblant [ki-fo~-sa~-bla~]			
<i>Idem</i> .	Timbre différent, plus grave, tassé.		« qui font » : débit très rapide. « semblant » : les deux syllabes sont accentuées, plus lentes.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

de ne jamais Finir la s'maine [d@-n@-Za-mE-fi-niR-la-smEn]

Important *crescendo* sur toute la phrase jusqu'à « la ». Puis un peu plus doux sur « s'maine », mais avec une énergie maintenue sur la tenue, qui reste dans une voix puissante, et un sursaut dynamique sur la consonne finale.

Voix projetée, puissante, plus aiguë.

[En] : *vibrato* très irrégulier, proche du tremblement, clos brutalement par la consonne finale.

« de ne » très mal articulé.
[En] : petite diptongue.

Y sont riches à crever [i-so~-Ri-Sa-kR@-ve]

[kR@] en *crescendo*. Agressif.

[R] guttural.

[i], [kR@], [ve] : *glissando* ascendant.

[R] : roulement très guttural et bruité (seul R roulé de la chanson).

Élision du [l] de « il » (oralité).

D'ailleurs ils crévent [da-j9-Ril-kREv]

Voix douce. Brusque retombée de la dynamique (intensité parenthétique).

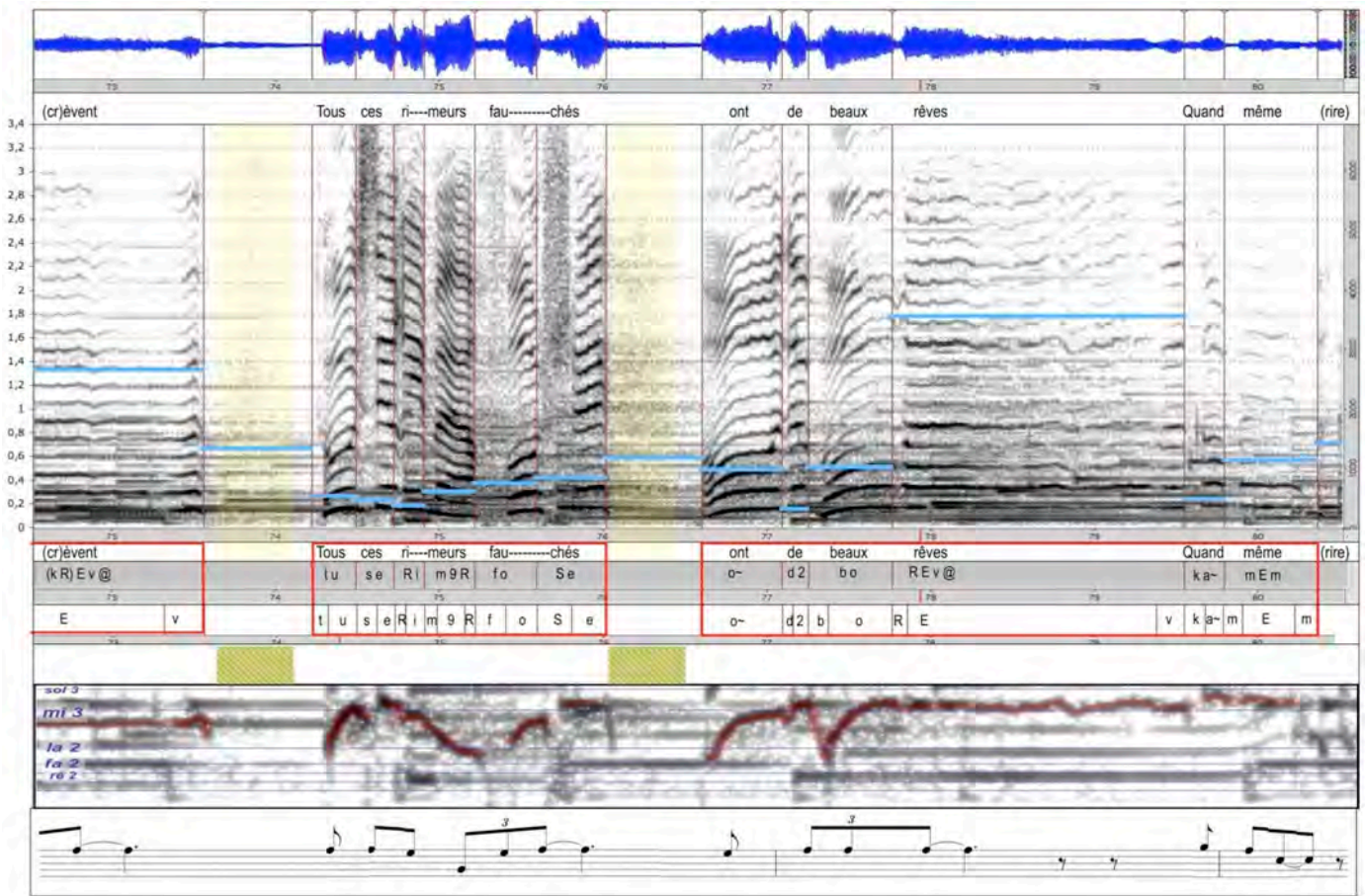
Sourire ironique qui imprègne le timbre.

[kREv] : tenue presque droite.

Sous-articulation liée au sourire.

[kREv] : légère impulsion à la fin de la tenue sur la consonne en *coda*.

[da] : érailement.



Dynamique

Timbre

Intonation (fréquence fondamentale)

Prononciation, articulation, énonciation

Tous ces rimeurs fauchés [tu-se-Ri-m9R-fo-Se]

Retour à une voix puissante.

Voix tendue, très sonore, projetée.
Ton parodique, exprime le dégoût, le mépris. Un peu gouailleux.

« tous » : *glissando* ascendant.
« meurs » : *glissando* descendant.
« fauchés » : *glissando* ascendant sur chaque syllabe.

Articulation particulière, parodie d'un accent populaire.
[m9R] syllabe emphatique, diphtonguée, avec distorsion du son, expression du dégoût.

Ont de beaux rêves / quand même [o~-d2-bo-REv-ka~-mEm]

« beaux » et « rêves » : *decrescendo*. Voix faible sur la tenue de « rêves ». petit sursaut d'énergie sur le [v] en *coda*.

« rêves » : voix mal contrôlée, aiguë.

« ont », « beaux » : *glissando* ascendant.
« rêves » : tenue droite, voix tremblée et fausse, qui détonne.

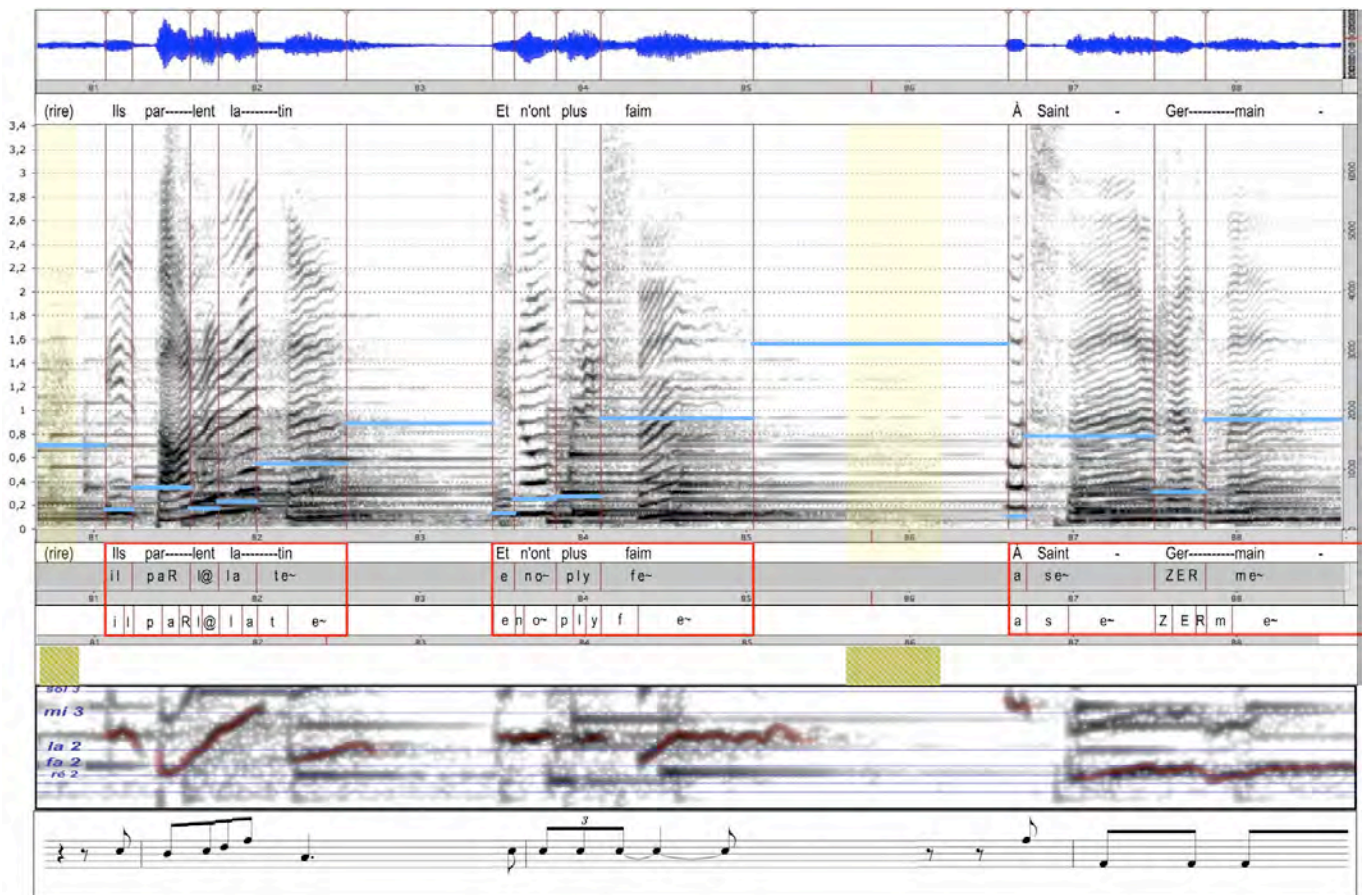
« rêves » : le [v] en *coda* est bien audible, sursaut d'énergie.

« quand même » : Voix faible. Nuance très douce.

« quand même » : Voix souriante, aiguë et peu sonore. Sensation d'être à court d'air. Suivi d'un rire.

« mêmE » : *glissando* descendant.

La note finale est suivie de deux gloussements de rire, initiant une inspiration précipitée.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

Ils parlent (le) latin [il-paR-l@-la-te~]

Voix plus puissante.

Voix beaucoup plus sonore, tassée dans les graves.
« pArlent » : [a] très guttural.

« parle le la » : mouvement continu de *glissando* ascendant.

« latIN » : tenue en *glissando* ascendant.

Précipitation du débit sur « parle le la ». La syllabe « le » est élidée.

[te~] : ouverture latérale du sourire.

Et n'ont plus faim [e-no~ply-fe~]

Faible intensité.

« faim » : *decrecendo*.

« Et » en *fry*.
Ironique.

« faim » : *glissando* ascendant.

Faiblement articulé.

« faim » est détaché et accentué, avec une retenue de la consonne initiale.

À Saint-Germain- [a-se~ZER-me~]

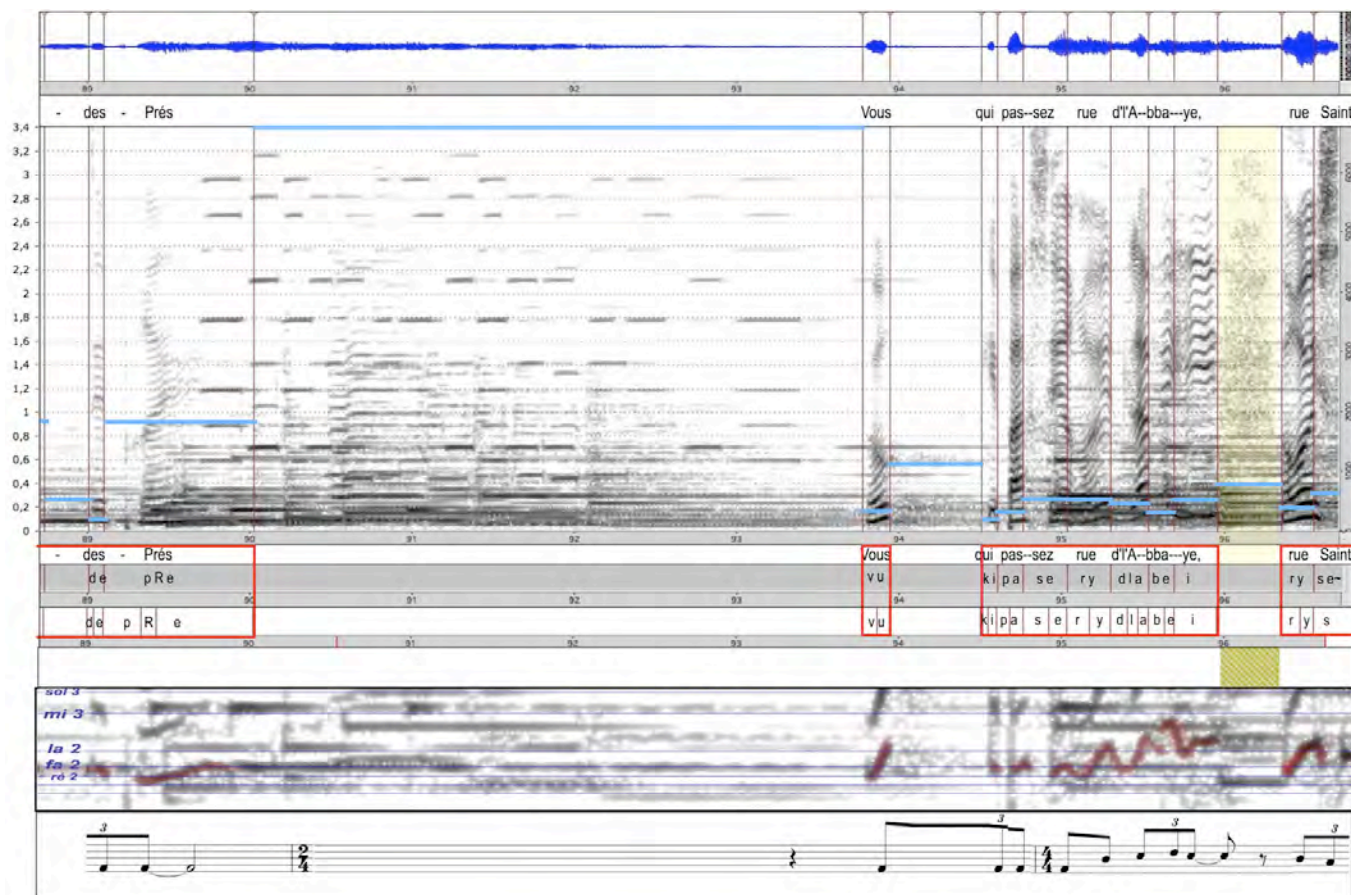
Doux.

« Saint » : *decrecendo*.

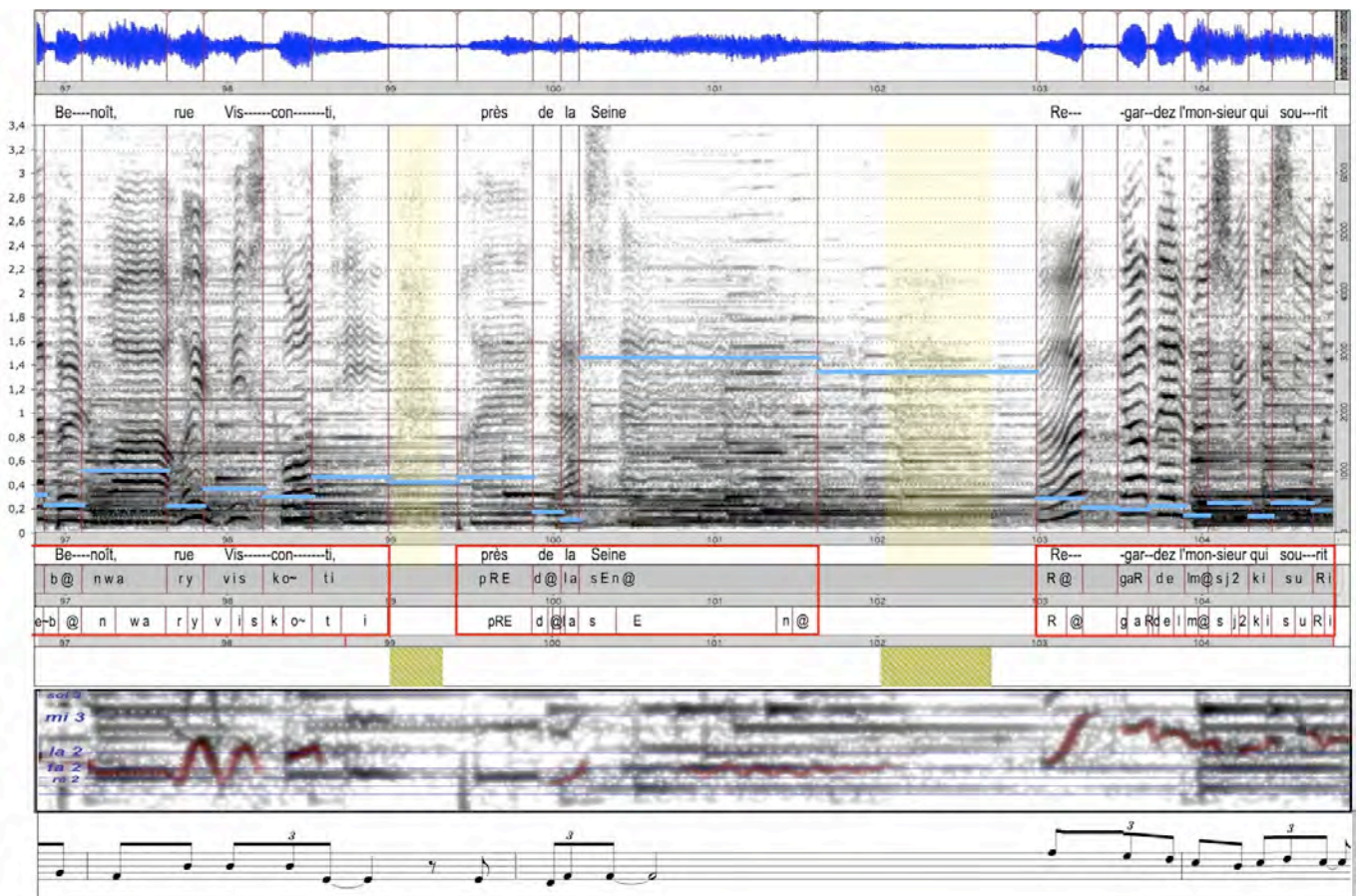
« À » : voix aiguë.

« Saint-Germain » : voix grave, tassée.

« Saint » et « main » : *glissando* ascendant.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
des-Prés [de-pRe]			
Très doux. « des » et « Prés » : <i>decrecendo</i> .	Intimité, grande proximité. Peu d'harmoniques.	« Prés » : <i>glissando</i> ascendant.	<i>Recto tono</i> sur une note grave, avec l'intonation conclusive de la parole. « Des » : bruit d'articulation des lèvres sur la consonne.
Strophe 3 Vous [vu]			
Impulsif et énergique, marquant une interpellation un peu sèche.		Très bref <i>glissando</i> ascendant.	Percussif. Suivi d'un silence vocal.
qui passez rue de l'Abbaye [ki-pa-se-Ry-dla-be-i]			
Voix sonore.	« qui passez rue d'l'Ab » : timbre particulier, resserré, poussé.	« rue » : <i>glissando</i> ascendant.	« qui passez » : quasiment parlé. Notes courtes.
Rue Saint-Benoît, rue Visconti [Ry-se~-b@-nwa-Ry-vis-ko~-ti]			
Voix de plus en plus puissante. Phrasé saccadé. Toutes les syllabes sont très découpées, avec une impulsion sur chacune.	« Rue Saint-Benoît » : voix très serrée, tassée, poussée, bruitée. Progression, depuis « vous », vers un timbre de plus en plus chargé.	« rue » : <i>glissando</i> ascendant. « rue Visconti » : <i>glissando</i> ascendant sur chaque syllabe, ainsi accentuée.	« rue Viscon- » : parlé. Sans tenue.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

Près de la Seine [pRE-d@-la-sEn@]

Plus doux et plus lié.
« Seine » : tenue avec rapide *decrecendo*.

Voix plus douce, plus lâchée.

« Seine » : tenue avec *vibrato*.

Ouverture des sons.
« Seine » : le [n@] est inaudible.

Regardez l'monsieur qui sourit [R@-gaR-de-lm@s-j2-ki-su-Ri]

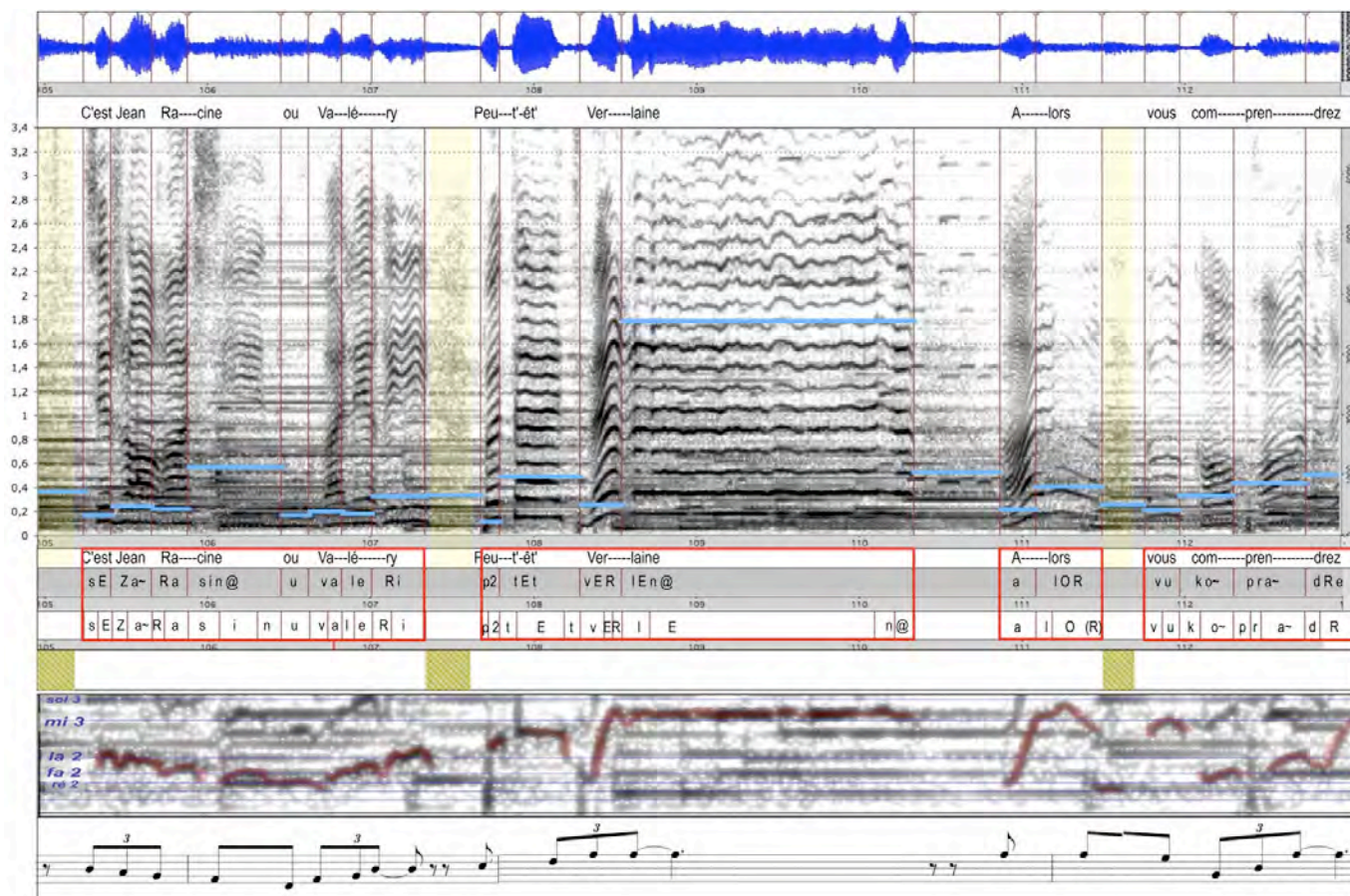
Syllabes très découpées, avec impulsion sur chacune. Emphase sur les accentuations.

Resserrement du timbre, de nouveau forcé.

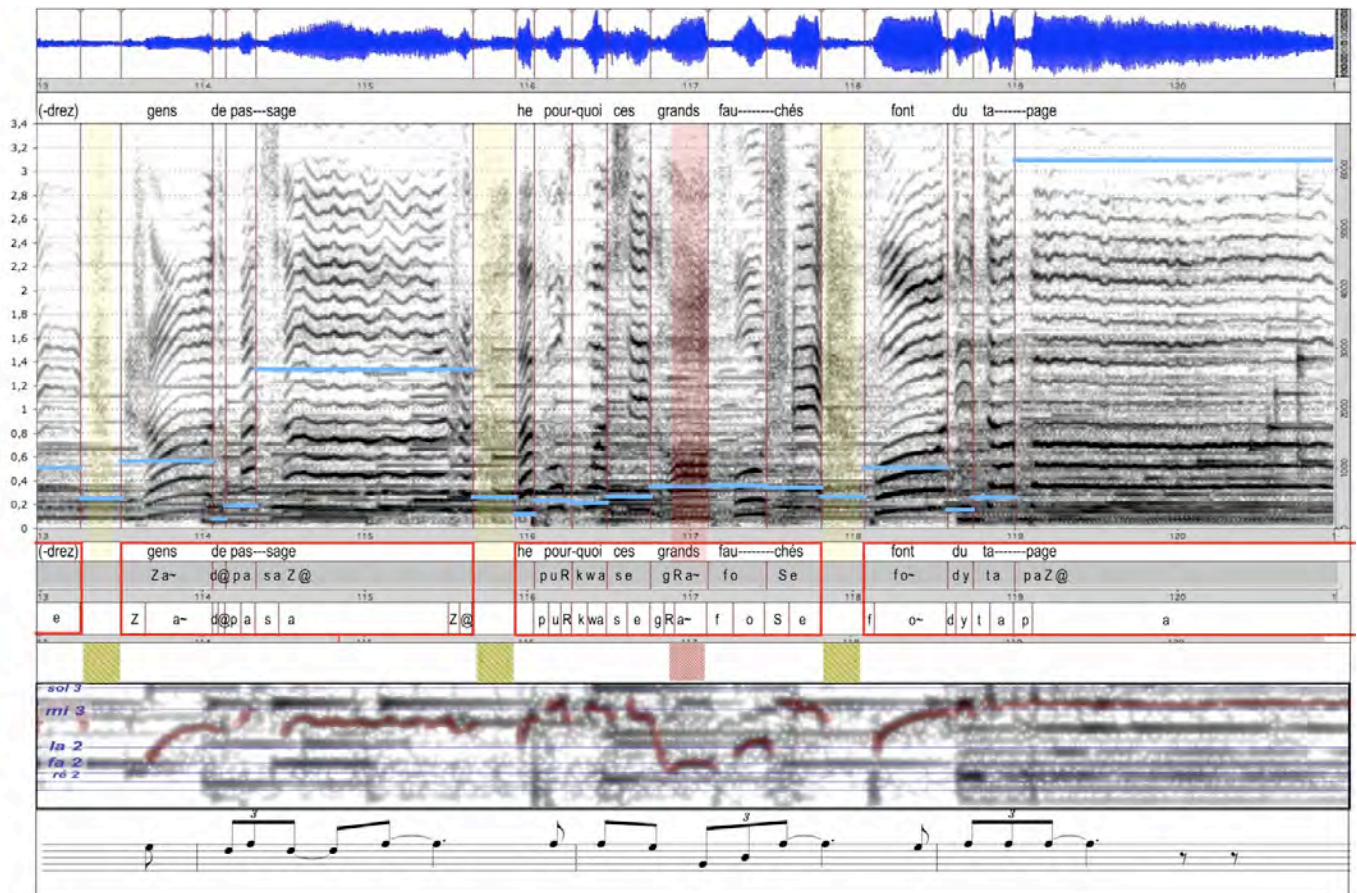
[R@] : *glissando* ascendant.

« Regarder » : les [R] sont quasiment inaudibles.
Syllabes très courtes.

L'impulsion sur la syllabe [R@] est suivie d'un silence.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
C'est Jean Racine ou Valéry [sE-Za~Ra-si-nu-va-le-Ri]			
Beaucoup plus lié. Voix forte.	[R] de « Racine » : guttural, raclé.		« Racine » : [Ra] accentué, allongé. Légèrement parlé.
Peut'êt' Verlaine [p2-tEt-vER-lEn@]			
« VerLAINE » : voix forte, maintien de l'énergie sur la tenue.	« VerLAINE » : voix puissante, énergique, faiblement tremblée sur la tenue.	« Verlaine » : première syllabe en <i>glissando</i> ascendant, puis tenue droite sur la deuxième, mais très irrégulière.	« VerLAINE » : [n] bien audible. Élision de l'oralité (« peut'êt' »).
Alors [a-IO(R)]			
Attaque <i>sforzando</i> , par le grave, [IOR] : beaucoup plus doux.	Attaque en voix gutturale, à l'extrême grave.	[a] : <i>glissando</i> ascendant.	[R] presque inaudible. Mal articulé.
vous comprendrez [vu-ko~pRa~dRe]			
Nuance douce.	Un peu teinté d'ironie. Surimpression du sourire.	« comprendre » : <i>glissando</i> ascendant sur chaque syllabe. Les trois syllabes sont ainsi accentuées.	« vous » : mal articulé, le [v] est inaudible, élidé.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation****Gens de passage [Za~d@-pa-saZ@]**

Sur « sage », la voix redevient puissante. Tenu avec un maintien de l'énergie. Impulsion énergique sur le [Z@] final.

« sage » : un peu tremblé sur la tenue. Nasalisation, tendue avec beaucoup d'harmoniques.

« gens » : *glissando* ascendant.

[Z] en *coda* bien audible, impulsion.

(he) Pourquoi ces grands fauchés [puR-kwa-se-gRa~-fo-Se]

Voix puissante. *Crescendo*.

Commence par [@], syllabe ajoutée (reprise de [@] de « passage » après la prise d'air), attaquée en coup de glotte.

« grand » : très guttural.

Prononciation parodique, proche du parlé.

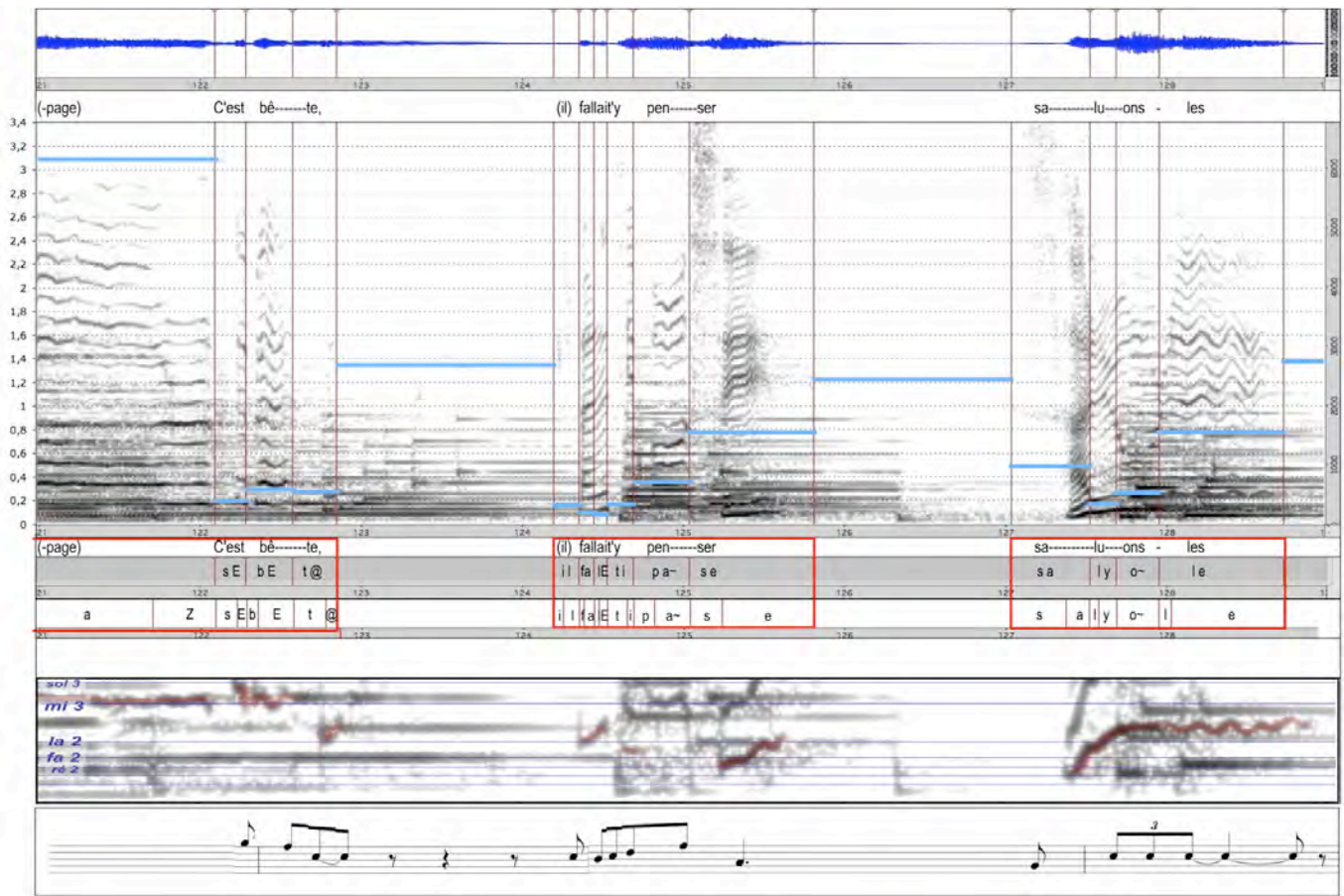
Font du tapage [fo~-dy-ta-paZ]

Suite du *crescendo*, voix puissante, avant la tenue sur [paZ] en *decrescendo*.

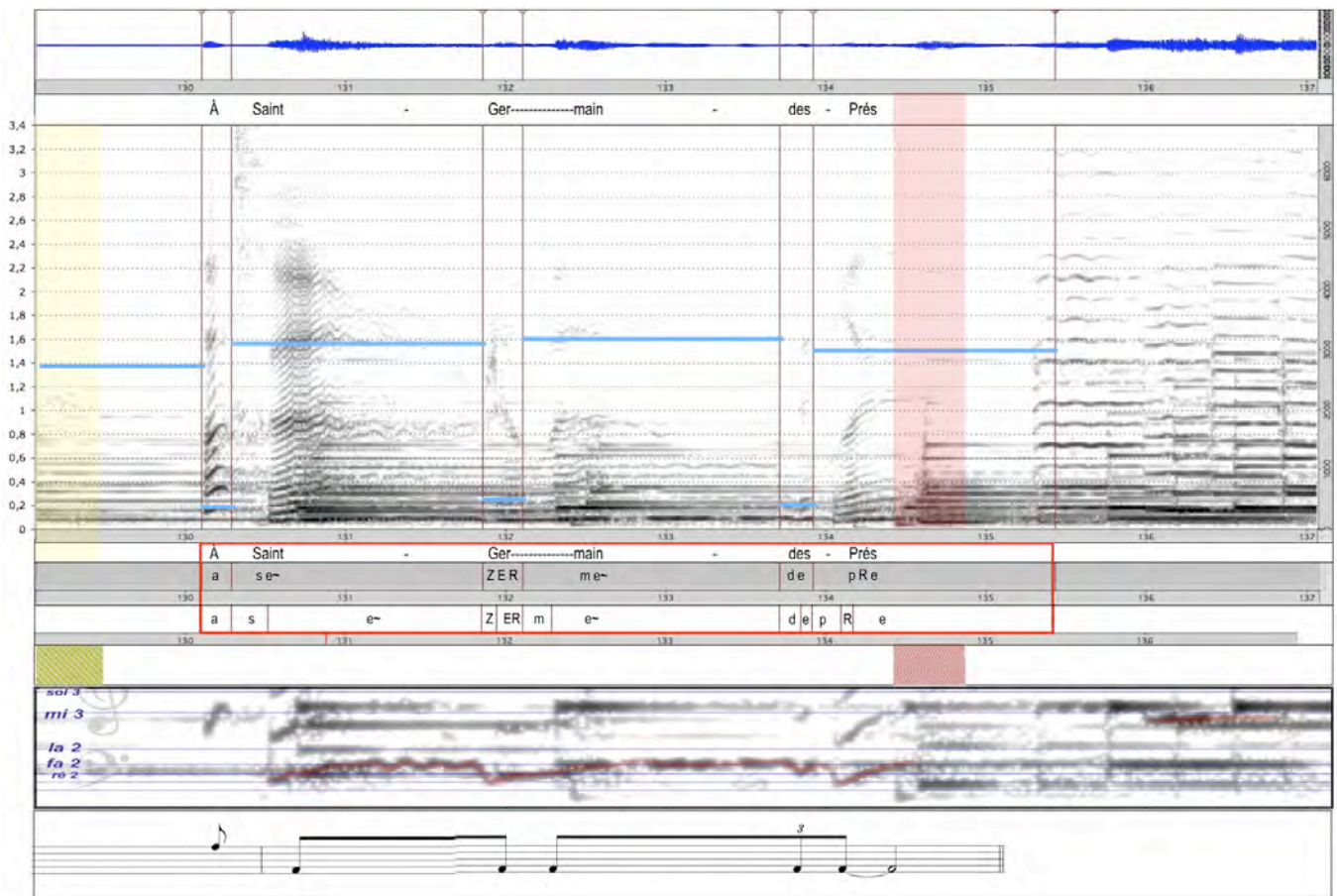
Timbre de plus en plus tendu.

« Font » : *glissando* ascendant.
[paZ] : tenue à peu près droite, mais qui détonne.

[Z] en *coda*, audible mais sans sursaut.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
C'est bête [sE-bE-t@]			
Voix très douce, intensité parenthétique.	À court d'air. Proximité. Timbre plus lâché.	« bête » : sur le [E], deux vibrations de <i>vibrato</i> .	Bruits d'articulation d'ouverture des lèvres. Précipitation des deux premières syllabes.
Il fallait y penser [il-fa-IE-ti-pa--se]			
Doux. Petit <i>crescendo</i> sur [se].	Passage d'un timbre lâché (« fallait y ») à une voix poussée gutturale, plus tendue (« penser »).	[se] : <i>glissando</i> ascendant.	Elision de la première syllabe, inaudible.
Saluons-les [sa-ly-o--IE]			
Impulsion sur [sa]. [ly-o--IE] : voix douce, liée.	[sa] : attaque gutturale dans le grave, impulsion au début du [a].	<i>Vibrato</i> sur « les ».	[s] initial allongé. Ouverture du son final : le [e] devient [E].

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

À Saint-Germain-des-Prés [a-se~ZER-me~-de-pRe]

Nuance très douce.

« Saint » : *decrescendo*.

« Germain » : *pianissimo*.

« des-Prés » : *decrescendo* sur la tenue.

« Saint » : Même effet que sur [sa].

« Prés » : Fin de la tenue en *fry*, avec peu d'harmoniques.

« Saint » : *glissando* ascendant.

[e~] de « Saint » : légèrement diptongué.

Figure 298 : Graphique des combinatoires, dans l'interprétation de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire. De haut en bas : (1) forme d'onde segmentée en syllabes ; (2) paroles découpées en syllabes ; (3) sonagramme segmenté en syllabes (fréquence sur l'axe vertical de droite), avec en superposition un graphique du débit (chaque syllabe ou silence est représenté par une ligne bleue horizontale dont la hauteur et la longueur correspondent à la durée de la syllabe ou du silence, indiquée, en seconde sur l'axe vertical de gauche) ; (4) paroles puis relevé phonétique, segmenté en syllabes puis en phonèmes, les cadres rouges représentent les groupes de souffle ; (5) symboles de couleur représentant des caractéristiques timbrales ou paralinguistiques, selon la légende ci-dessous ; (6) fréquence fondamentale mise en évidence en rouge, avec, superposées, les cinq lignes de la portée en clé de *fa* et les deux lignes inférieures de la portée en clé de *sol* ; (7) partition rythmique et relevé mélodique, mis en correspondance temporelle avec le graphique ; (8) tableau décrivant les caractéristiques remarquables relevant de la dynamique, du timbre, de l'intonation et de la prononciation, articulation, énonciation. [CD 210]



L'exploitation de ce tableau peut évidemment se faire à partir de plusieurs entrées. Nous nous bornerons à voir l'optique des variantes, qui est la notre dans ce chapitre.

Le jeu des combinatoires s'inscrit évidemment dans la temporalité de l'interprétation mais à des niveaux très divers : combinatoire macroscopique ou combinatoire agogique. Chaque unité de son est déjà l'association, nous l'avons vu, d'un choix d'attaque, de tenue, de *coda*, de prominence, auquel s'associent un timbre, un type d'intonation, une prononciation. Chaque son est ensuite intégré dans une unité de souffle où il co-réagit avec les autres, soit par autosynchronisation, soit par contraste – avant de s'intégrer au réseau macroscopique de la strophe puis de la chanson.

Autant dire que dans l'interprétation, le phénomène isolé n'existe pas, chacun s'inscrivant soit par la distorsion et la variante, soit par la répétition dans un « hyper-réseau », lui-même inclus dans l'enchâssement du niveau d'analyse complexe du phrasé.

Cette confrontation des différentes analyses nous permet de faire émerger au sein du phrasé un second niveau de variances dans le déroulement de la chanson. Non seulement chacun des paramètres et des métaparamètres varie de manière très significative au cours de l'interprétation (dynamique, contrastes timbraux et surimpressions paralinguistiques, intonation, procédés énonciatifs, effets articulatoires et distorsions dans la prononciation) et joue sur les contrastes, mais encore ils ne s'associent pas de manière constante et les combinatoires de paramètres ne sont pas toujours unilatérales : certes, certains éléments cohabitent volontiers avec d'autres, mais parfois aussi avec leur contraire. Les phénomènes combinatoires jouent aussi bien sur l'association que sur le contraste.

Le phrasé *staccato* par exemple, lié à la dynamique de chaque syllabe et à une voix forte et un débit rapide au timbre puissant caractéristique du premier et du quatrième vers, s'associent sur le premier exemple à un usage assez mélodique, alors que le deuxième présente une intonation proche de la voix parlée comme les deux premiers vers de la troisième strophe qui s'accompagnent cette fois d'un débit plus lent et plus irrégulier.

Le phrasé *legato*, associé souvent à la mélodicité, peut cohabiter certes avec une dynamique plus régulière et une prononciation consonantique peu marquée (« blème »), voire négligée (« musarder ») ainsi que des tenues, mais tout aussi bien avec un timbre bruité (*fr* sur « soir »), du souffle (sur « j'ai rendez-vous »), et des inférences du parlé (sur « avec Verlaine »). Certaines notes tenues présentent d'ailleurs paradoxalement un timbre peu voisé et peu d'harmoniques (« Seine », troisième strophe ; [e] de « fauchés », deuxième strophe).

Les associations de paramètres ne sont donc pas constantes et la fonctionnalité des phénomènes est plurivoque, ce qui permet des commutations constantes et donc un taux de variation élevé. Les interférences avec la voix parlée s'associent par exemple aussi bien avec un timbre dans le souffle, murmuré, et une faible dynamique (« c'est bête »), qu'à une voix sonore et tonique (« ce vieux Pierrot ») ou projetée (« qui s'en vient », « qui passez »).

Mais si les variantes unissent des éléments très diversifiés puisés dans chaque paramètre, nous constatons que ces paramètres varient de conserve au sein du phrasé : débit, dynamique, rythme, timbre, intonation, prononciation. Cette liberté permet donc de multiplier les permutations combinatoires à l'infini et de pratiquer dans l'interprétation chansonnière un phrasé extrêmement riche, d'autant plus que le système de variantes peut s'exercer sur de courts extraits, voire une syllabe ou une composante syllabique.

La segmentation de la figure précédente en groupes de souffle met en évidence pour chacun une quantité d'événements interprétatifs et un net éloignement de la neutralité normative virtuelle. C'est que Cora Vaucaire, par ses variations constantes d'effets et de

combinatoires, adopte une interprétation très personnalisée qui impose à l'auditeur un parcours choisi par l'interprète. Comme le souligne Barthes, dans une interprétation très personnelle « sous couvert de *rubato*, le corps de l'interprète vient se substituer abusivement au mien et lui voler (*rubare*) sa respiration, son émotion⁷³⁴ ». Cette « substitution » – vécue négativement par Barthes dans la musique romantique – est un élément important dans la typologie interprétative, car elle inscrit l'interprétation dans une démarche de choix assumé plutôt que de partage.

Ce type d'analyse combinée peut être appliqué à de multiples chanteurs dont le phrasé joue sur la variation et le contraste. Ceci toutefois à des degrés divers : les chanteurs qui, comme Cora Vaucaire, ont tendance à théâtraliser leur interprétation – par exemple Juliette Gréco, Jacques Brel, Léo Ferré, Claude Nougaro, Diane Dufresne, *etc.* – développent un taux de variabilité plus important que ceux dont l'interprétation n'utilise pas l'emphase ni le *pathos*, comme Georges Brassens. Ceux-ci possèdent un phrasé beaucoup plus constant et immuable, misent peu sur la variabilité du timbre et des nuances et restent dans un *tempo* stable. Pourtant, comme nous allons le voir, ce cadre strict n'endigé pas une grande diversité rythmique.

En effet, dans le style interprétatif de Georges Brassens, le jeu rythmique et les variantes dans les durées des notes tiennent une place fondamentale, mais variantes inscrites à l'intérieur d'un carcan rythmique stable, d'un *tempo* fixe, et non d'un *rubato* comme chez Cora Vaucaire.

6.1.2 *Répétitivité et variété rythmiques dans l'interprétation de Supplique pour être enterré à la plage de Sète de Georges Brassens.*

La longue chanson de treize sizains enregistrée en 1966 par Georges Brassens, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, pourrait par l'uniformité de son timbre et l'immuabilité de son *tempo* soutenu par la guitare, paraître l'emblème de la répétition sans variante. Sur une durée de sept minutes dix-huit secondes, les paroles s'égrainent en suivant une régularité métrique classique, alternant quatre alexandrins et deux octosyllabes avec un système de rimes identiques sur les treize strophes : deux rimes suivies consonantiques et quatre rimes embrassées (deux vocaliques enchâssantes et deux consonantiques enchâssées). Ce texte à la construction versifiée sans concession – sans doute hommage un peu parodique au *Cimetière marin* de Paul Valéry – n'échappe à la régularité que par quelques rejets, mais qui ne mettent pas en cause la répartition des vers dans l'interprétation de Brassens, comme nous l'avons vu dans l'étude de l'œuvre abstraite. Le thème de la « supplique » – demande, prière insistante – véhicule aussi de lui-même un sémantisme réitératif lié à l'imploration. Cependant, le caractère quasi-constant du timbre de la voix (insertion très ponctuelle du timbre « souriant »), qui crée une sorte de détachement, et le traitement de ce thème dans le style de la ballade contredisent le *pathos* associé généralement à la supplique.

Tout semble donc soutenir un jeu de répétition uniforme et monotone, que l'écoute distraite vient confirmer. Cependant, cette longue chanson ne suscite aucun ennui. L'intérêt

⁷³⁴ BARTHES, Roland, « Le chant romantique », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [1972]. Paris : Seuil, 1992, p. 255.

est porté certes par un texte riche, à la fois émouvant, discrètement parodique et teinté d'intertextualité, mais également par l'interprétation qui laisse place à de multiples micro-variations rythmiques venant s'insérer dans ce carcan stable, sans le remettre en cause, tout en intégrant une complexité rythmique.

Si les accords à la guitare se succèdent de façon régulière et immuable, de nombreuses variations rythmiques apparaissent en effet d'une strophe à l'autre dans le chant, notamment liées aux contingences textuelles. Ces variantes révèlent un jeu entre ternaire et binaire ainsi qu'une volonté de rassembler les syllabes par groupes métriques. La figure de la page suivante présente un relevé mélodico-rythmique des quatre premières strophes de l'interprétation, comparées vers par vers afin de mieux mettre en évidence ces fluctuations rythmiques.

Les multiples variantes sont ensuite reprises dans l'analyse rythmique qui présente, alignées avec le sonagramme, les impulsions irrégulières de chaque syllabe chantée et les impulsions régulières de la guitare, qui marquent chaque temps, mettant en avant de manière visuelle les variantes sur chacune des quatre premières strophes. Se superpose ainsi un double rythme, celui de l'isochronie instrumentale et celui de la variance vocale, réintégrant l'humain dans le carcan de la stabilité rythmique, l'un créant une focalisation sur les micro-variances de l'autre, tant il est vrai que tout changement, aussi infime soit-il, au sein de la monotonie, est perçu avec plus d'acuité, puisqu'inattendu, qu'au sein d'un *rubato* marqué. Les impulsions ont été transcrites manuellement à l'aide de marqueurs posés sur le sonagramme.

Strophe 1

La Ca - mar - de qui ne m'a ja - mais par - don - né D'a - voir se - mé des fleurs dans les trous de son nez

Strophe 2

Trem - pe dans l'en - cre bleu du Gol - fe du Li - on Trem - pe trem - pe ta plum'ô mon vieux ta - bel - lion

Strophe 3

Quand mon âme au - ra pris son vol à l'ho - ri - zon Vers cel - le de Ga - vroche et de Mi - mi Pin - son

Strophe 4

Mon ca - veau de fa - mille qui hé - las n'est pas tout neu - f(e) Vul - gai - re - ment par - lant il est plein com' un oeuf

Me pour - suit d'un zèl' im - bé - cile

Et de ta plus bell' é - cri - ture

Cel - les des ti - tis, des gri - set - tes

Et d'i - ci que quel - qu'un n'en sor - te

A - lors cer - né de près par les en - ter - re - ments J'ai cru bon de re - mettr' à jour mon tes - ta - ment

No - te ce qu'il fau - drait qu'il ad - vint de mon corps Lors - que mon âme et lui ne se - ront plus d'ac - cord

Que vers le sol na - tal mon corps soit ra - me - né Dans un slee - ping du Pa - ris Mé - di - ter - ra - née

Il ris - que de se fai - re tard et je ne peux Dire à ces bra - ves gens pous - sez vous donc un peu

De me pa - yer un co - di - cille

Que sur un seul point la rup - tu - re

Ter - mi - nus en ga - re de Sè - te

Place aux jeu - nes en quel - que sor - te

Figure 299 : Relevé mélodico-rythmique des quatre premières strophes de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, par Georges Brassens. Mise en évidence des variantes rythmiques.

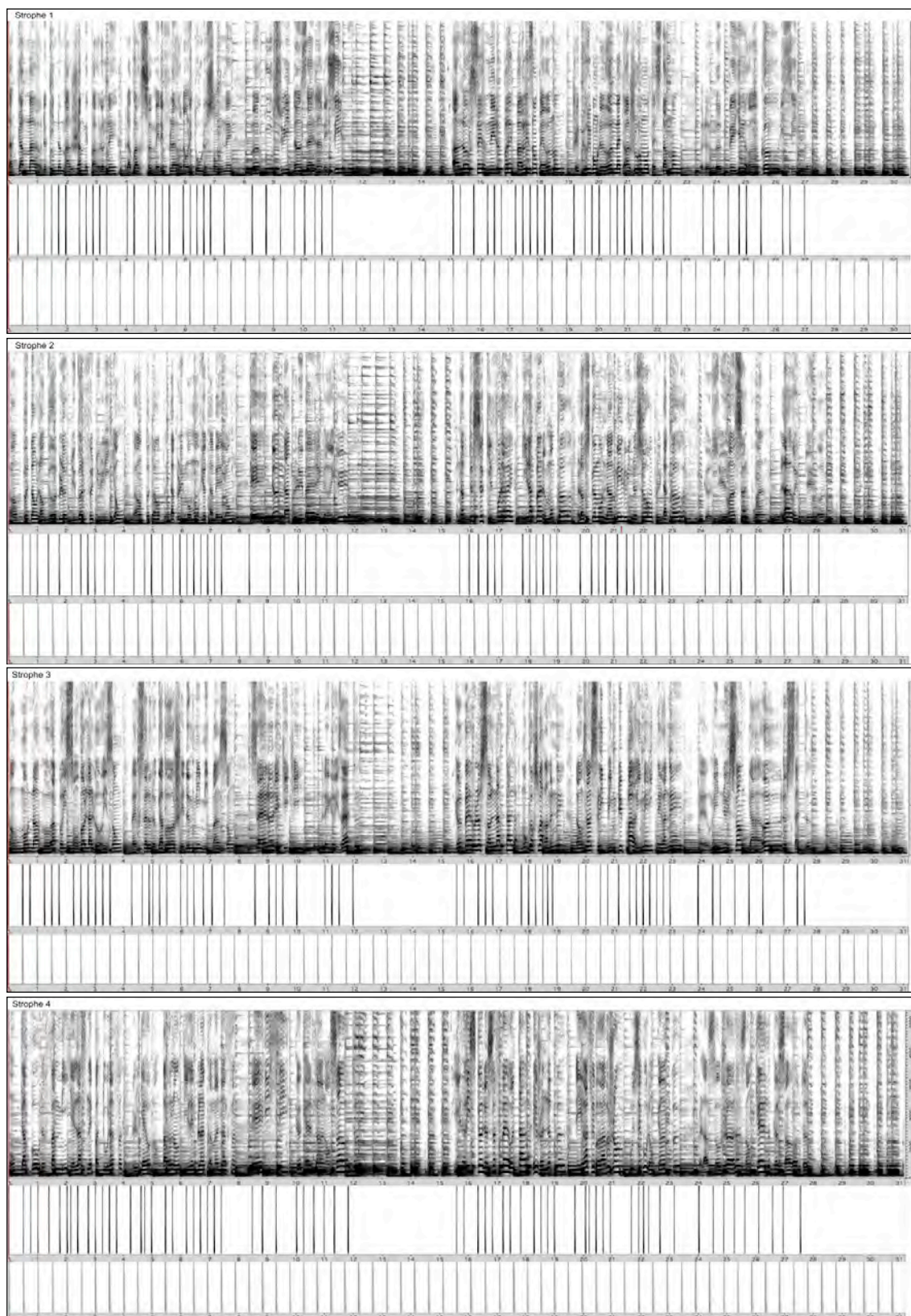


Figure 300 : Analyse rythmique des quatre premières strophes de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, interprétée par Georges Brassens. Mise en superposition, pour chaque strophe, du sonagramme, des impulsions rythmiques du chant (barres verticales, partie centrale de la figure), et de la guitare, marquant le *tempo* (partie inférieure de la figure). [CD 211]

Georges Brassens utilise abondamment les syncopes et ménage ainsi des déplacements d'accents qui rompent avec la prosodie traditionnelle en usage habituellement dans la chanson « à texte ». L'extrait suivant illustre particulièrement cet usage d'un rythme syncopé :

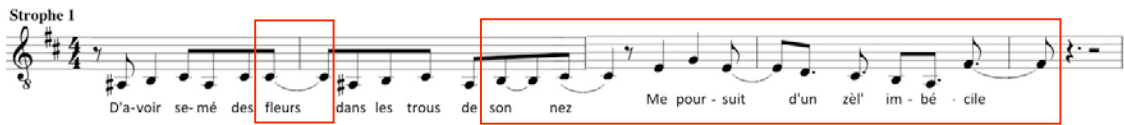


Figure 301 : Extrait du relevé mélodico-rythmique de la première strophe de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, mise en évidence des syncopes.

Ces syncopes induisent un effet d'attente, de suspens, sans repos rythmique, qui provoque une dynamique interprétative, donne une impression de retenue, de tension et de ralentissement du débit. La résolution n'arrive qu'à la fin du vers, sur une valeur longue qui se prolonge sur un temps fort, ou une resynchronisation avec les temps forts de la mesure et les parties fortes des temps qui crée instantanément une détente. Cette alternance de passages en rythme syncopé et non syncopé, de tension/détente, anime toute l'interprétation. Les syncopes génèrent de plus une mise en relief, par une impression d'accentuation de chaque syllabe qui semble très saccadée. Cet effet est particulièrement sensible à la fin de la quatrième strophe : « J'ai cru bon de remettre à jour mon testament/De me payer un codicille ».

L'effet de retenue des syllabes sur les parties syncopées est renforcé par un allongement des phonèmes consonantiques en début de syllabes, ce qui retarde l'arrivée du noyau vocalique et crée à la fois une ambiguïté rythmique (car nous ne savons pas si l'impulsion rythmique apparaît avec la consonne ou au début du noyau vocalique) et un isolement de chaque syllabe, rendant le phrasé très martelé :

" Note ce qu'il faudrait qu'il advint de mon corps "

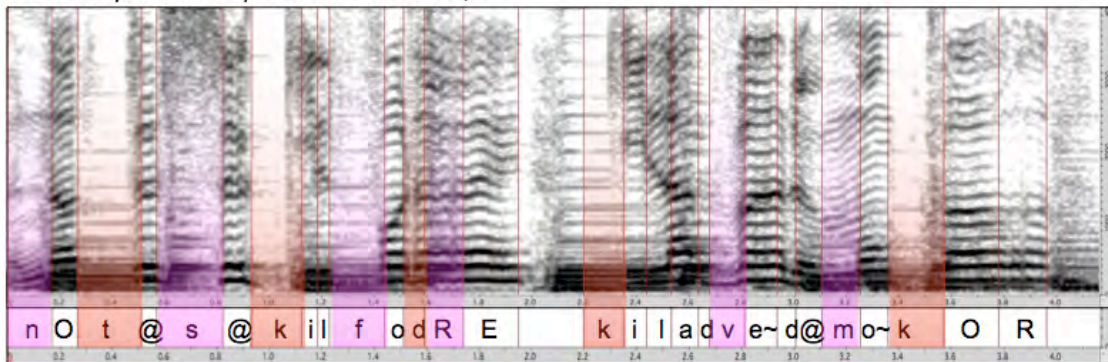


Figure 302 : Extrait du sonagramme de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*. Mise en évidence de l'allongement et de la retenue des consonnes en attaque (*onset*) des syllabes.

Les consonnes fricatives de ce court extrait (s, f, R, v) sont allongées, tandis que les occlusives (t, k, d, m, n) sont excessivement retenues. La proportion des durées occupées par les consonnes et les voyelles est ainsi modifiée, les voyelles étant, au contraire, non tenues. Cet effet est associé à une sur-articulation des syllabes, y compris des consonnes en *coda*, comme ici le R roulé à la rime.

À l'intérieur d'une apparente stabilité, surgissent donc de fines variations rythmiques sur lesquelles repose l'intérêt interprétatif. Les retenues consonantiques intègrent une ambiguïté rythmique, qui rend difficile un relevé tranché et univoque. La même ambiguïté se retrouve dans l'intonation, avec des hauteurs de notes approximatives et de nombreux glissements associés à une absence de tenue, qui rendent de même complexe le relevé mélodique.

Georges Brassens associe donc ce qu'évoque Roland Barthes dans un autre contexte, « le retour jouissif du coup (le coup n'est pas forcément un accent violent et rageur⁷³⁵) », qui serait « l'origine de la rengaine », et un aléatoire, une variante, certes euphémisée, mais importante dans la perception de la présence de l'interprète. Cora Vaucaire et Georges Brassens relèvent ainsi de deux pratiques différentes illustrant la variabilité du phrasé au sein de l'interprétation, dans un cadre très libre ou beaucoup plus contraint.

6.1.3 *Variantes illustratives*

Ces taux de variance des méta-paramètres au sein de l'interprétation d'une chanson se retrouvent évidemment si nous abordons différentes chansons du même interprète, l'élément sémantique induisant par dessus la strate identificatrice invariable et la strate de variante que nous venons d'étudier, une strate contextuelle qui peut véhiculer une forte amplitude de variation. C'est-à-dire que s'adjoignent au premier niveau de variabilité des changements souvent importants induits par la théâtralisation pour incarner le protagoniste de la chanson. Ce sont essentiellement des changements de timbre ou de phrasé liés à des caractéristiques imitatives et souvent parodiques. Il s'agit de ce que l'on pourrait nommer des variantes illustratives qui se greffent sur les autres types de variantes et peuvent relever du même type d'analyse que celles que nous venons de faire, même si elles sont plus évidentes car un peu emphatiques et caricaturales. Elles relèvent d'un aspect souvent anecdotique et marquent un décalage entre l'*ethos* du chanteur et le personnage de la chanson, un espace ménagé entre le « moi » de l'interprète et celui du personnage, souvent d'une manière un peu ironique. Jacques Brel par exemple, lorsqu'il s'identifie au personnage de Don Quichotte et l'assume totalement, comme dans *La Quête*⁷³⁶, n'utilise pas ce type de variantes ; par contre, dans *L'Air de la bêtise*⁷³⁷, il effectue une parodie du chanteur d'opéra, avec une voix très timbrée, grave, mélodique, des liaisons marquées et pédantes, une atténuation des consonnes, des changements de timbre, du suspens et des vocalises. De même, dans la chanson *Les Bonbons*⁷³⁸ (1963), il se met en retrait, avec timbre et tonalité qui traduisent la niaiserie : prononciation parodique, nasalisation excessive, intonation populaire ou accent bruxellois emphatique, timbre bruité... Dans le même esprit, Cora Vaucaire interprète *La grosse dame chanté*⁷³⁹ : voix aiguë, contrastant avec du grave, vocalises, caractère factice, bâillement, exprimant la parodie de la chanteuse d'opéra. Ces variantes parodiques sont aussi fréquentes dans la première production de Serge Gainsbourg : par exemple dans *La Recette de l'amour fou*⁷⁴⁰, avec une recherche de distinction du timbre, une articulation particulièrement soignée, certaines intonations qui font songer à une parodie de Charles Trenet.

Certains interprètes utilisent de manière plus récurrente cette variabilité de timbre et de phrasé, selon le contexte de la chanson. C'est par exemple le cas d'Anne Sylvestre : nous avons étudié son interprétation lyrique et mélodique, avec inclusion de respirations sonores et de bruits de bouche, mais elle peut aussi utiliser une voix plus serrée, plus dure, dénuée de souffle, forcée et un peu nasalisée, qui détonne, avec une exclusion des bruits respiratoires, une diction moins liée et une surimpression paralinguistique pour ses chansons plus

⁷³⁵ BARTHES, Roland, « Rasch », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III [1972]*. Paris : Seuil, 1992, p. 269.

⁷³⁶ BREL, Jacques, *La Quête*, dans : *L'Homme de la mancha*, 33 tours 30 cm, Barclay 80381, 1968.

⁷³⁷ BREL, Jacques, *L'air de la bêtise*, dans : *Quand on n'a que l'amour*, Philips, 1957.

⁷³⁸ BREL, Jacques, *Les Bonbons*, Barclay, 1964.

⁷³⁹ VAUCAIRE, Cora, 33 tours 25 cm, Pathé AT1042, 1954.

⁷⁴⁰ GAINSBURG, Serge, *La Recette de l'amour fou*, 1958.

humoristiques ou satiriques (*Regrets d'une punaise*⁷⁴¹, *Les Pierres de mon jardin*⁷⁴², *La Romanée-Conti*⁷⁴³, *Viens Satan on nous attend*⁷⁴⁴...). Le phrasé, beaucoup moins modulé, plus uniforme, mais plus rythmé (avec des citations de musiques folkloriques), n'est pas sans rappeler, de manière parodique, l'univers de ses multiples comptines pour enfant. Ces variantes interprétatives sont étroitement liées au degré d'adhésion de la chanteuse à son texte : le phrasé parodique caractérise la polyphonie et la prise de recul ironique, le phrasé mélodique, avec une voix plus lâchée et une présence du souffle, l'empathie avec le personnage évoqué ou l'adéquation totale avec le contenu sémantique, fut-il violemment subversif. Il s'agit par exemple de l'avortement (*Non, tu n'as pas de nom*⁷⁴⁵), de la grossesse de l'adolescence et de l'infanticide (*Rose*⁷⁴⁶), ou des maladies du travail (*Coïncidences*⁷⁴⁷), où l'interprétation renforce la tension confrontationnelle entre l'émotion mélodique et la portée polémique, insufflant, selon la formule d'Anne Sylvestre : « du venin dans ses velours⁷⁴⁸ ».

Ces variations peuvent, rarement il est vrai, revêtir une extrême importance et diviser pratiquement la production interprétative d'un artiste en deux catégories distinctes, en opérant une bipartition. Elles peuvent donc colorer une expression interprétative de manière beaucoup plus profonde. C'est par exemple le cas de Marie-Paule Belle, qui conjugue dans toute sa production une alternance de deux phrasés spécifiques : l'un au timbre assez dur et tendu, parfois nasalisé, très théâtralisé et imprégné de toutes les nuances du sous-entendu paralinguistique, à l'articulation *staccato*, à l'accent gouailleur, caractérisant son répertoire parodique (*La Parisienne*, *Nosfératu*, *Wolfgang*, *L'Alibi de la libido*, *Je veux pleurer comme Soraya*⁷⁴⁹, *L'Œuf*⁷⁵⁰...), un second très mélodique, au timbre lâché, aigu et plus dans le souffle, adapté à ses chansons plus lyriques (*La petite écriture grise*⁷⁵¹, *Que tu ne m'aimes plus*⁷⁵², *Celles qui aiment elles*⁷⁵³, *Ces lettres auxquelles on ne répond pas*⁷⁵⁴, *Les Dessins d'enfants*⁷⁵⁵...). La cohabitation entre les deux existe dans toute sa discographie, même si les médias ont accordé une attention presque exclusive à l'ironie insolente de ses interprétations caricaturales. Dès le début de la chanson, la qualité timbrale et phraséique affiche le rapport au texte de l'interprète : distanciation de la prise de recul satirique ou assimilation de la saisie émotive personnelle.

Toutefois, ce type de variabilité reste souvent ponctuel et anecdotique, et ne touche pas tous les chanteurs, en particulier ceux dont l'*ethos* domine l'ensemble des caractéristiques contextuelles : le *moi* de la chanson est en adéquation constante avec le *moi* de l'interprète et se confond avec lui. Il n'y a pas alors, pour ainsi dire, de discours rapporté, émis par le personnage de la chanson par la médiation du chanteur, mais discours direct entre l'interprète et le public.

⁷⁴¹ Album : SYLVESTRE, Anne, *Une Sorcière comme les autres*, Believe/EPM, 1973.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ Album : SYLVESTRE, Anne, *Tant de choses à vous dire*, Believe/EPM, 1986.

⁷⁴⁵ Album : SYLVESTRE, Anne, *À l'Olympia 1998*, Believe/EPM, 2010.

⁷⁴⁶ Album : SYLVESTRE, Anne, *Écrire pour ne pas mourir*, Believe/EPM, 1981.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ SYLVESTRE, Anne, *Tout s'mélange* [chanson], dans l'album : *D'amour et de mots*, EPM, 1999.

⁷⁴⁹ BELLE, Marie-Paule, *La Parisienne*, *Nosfératu*, *Wolfgang*, *L'Alibi de la libido*, *Je veux pleurer comme Soraya*. Dans l'album : *Marie-Paul Belle* [compilation], Universal Music, 2001.

⁷⁵⁰ Album : BELLE, Marie-Paule, *Héritage, Berlin des années 20 (1978)* [compilation], Universal Music, 2008.

⁷⁵¹ Album : BELLE, Marie-Paule, *Marie-Paul Belle* [compilation], Universal Music, 2001.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ Album : BELLE, Marie-Paule, *Rebelle*, Universal Music, 2011.

⁷⁵⁴ Album : BELLE, Marie-Paule, *Héritage, Maman j'ai peur (1976)* [compilation], Universal Music, 2008.

⁷⁵⁵ Album : BELLE, Marie-Paule, *Héritage, Celui (1976), Bam (1971)* [compilation], Universal Music, 2008.

6.1.4 *Conclusion partielle*

Sur un socle prédéterminé, à la fois par le modèle générique et par les caractéristiques identitaires de l'interprète, se confrontent donc dans l'enregistrement d'une chanson des variantes rythmiques, dynamiques, timbrales et phraséiques d'amplitudes diverses. Sur la programmation de la chanson fluctue une multitude de variations liées à la stratégie de l'interprète et à l'intégration de l'inattendu et de l'instantanéité de l'aléatoire. Nous sommes au cœur de la problématique de l'ordre et du désordre. L'interprétation, en effet, ne se présente-t-elle pas comme une tension entre programme et stratégie, telle que la définit Edgar Morin :

« Un programme, c'est une séquence d'actions prédéterminées qui doit fonctionner dans des circonstances qui en permettent l'accomplissement [...]. La stratégie, elle, élabore un ou plusieurs scénarios. Dès le début elle se prépare, s'il y a du nouveau et de l'inattendu, à l'intégrer pour modifier ou enrichir son action⁷⁵⁶ ».

L'enregistrement (en particulier de concert) permet d'assister à ces intégrations – voulues ou subies – de variantes qui induisent un constant rebondissement de l'interprétation par une forme de désordre ; « le désordre constitue la réponse inévitable, nécessaire, et même souvent féconde, au caractère sclérosé, schématique, abstrait et simplificateur de l'ordre⁷⁵⁷ ».

Plus que tout autre genre, la chanson, avec son caractère répétitif et d'un ordre somme toute relativement schématique, a besoin de ce jeu des variations interprétatives dont l'intrication au sein du phrasé maintient une tension dialogique entre les variantes et les répétitions. Il s'agit d'un véritable maillage d'éléments distinctifs, mais liés par des interactions combinatoires complexes qui vont du renforcement à l'antinomie et au contraste.

Certes ce taux de variation peut plus ou moins entrer dans la stratégie de l'interprète – il peut le cultiver ou le limiter, en faire un usage emphatique ou euphémique, ce qui caractérise sa typologie interprétative –, mais en aucun cas il ne peut l'annihiler, ni échapper à l'aléatoire. L'efficacité de l'expressivité se trouve en partie liée à la capacité du chanteur à capter et intégrer dans ses visées la part d'inattendu – fût-elle aux limites de la musicalité – garante d'authenticité et de présence physique.

⁷⁵⁶ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 119.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 123.

6.2 Les variations diachroniques : diverses interprétations d'une même chanson par un même interprète

Dans cette perspective, les variantes interprétatives entre diverses versions d'une même chanson au cours de la carrière d'un artiste sont particulièrement significatives, même si leur amplitude reste soumise à un certain nombre de contingences extérieures : époque, durée de carrière, fréquence d'enregistrement des concerts.

Chronologiquement, les chanteurs les plus anciens de notre corpus bénéficient par exemple d'un taux de réenregistrements limité, lié en partie aux conditions économiques et en partie au processus de déroulement d'accession à la célébrité.

La chanson était d'abord « testée » sur la scène avant enregistrement. Si nous prenons l'exemple d'Édith Piaf, *L'Hymne à l'amour*, l'un de ses grands succès, fut tout d'abord interprété au Versailles à New-York et à Pleyel en 1949, avant d'être enregistré en 1950 en studio chez Columbia avec les chœurs de Raymond de Saint Paul. De 1950 à sa mort, ne sont enregistrées que deux nouvelles versions en public à L'Olympia de Paris, en 1956 et en 1958, ainsi qu'une version anglaise en 1950. L'antériorité des concerts sur l'enregistrement permet une forme de « rodage » qui peut ensuite induire une version enregistrée en studio sélectionnant les effets interprétatifs les plus efficaces et les mieux ressentis par le public. La version studio est donc très « aboutie » et les reprises ultérieures en concert peu susceptibles de variantes importantes.

D'autre part, Stéphane Hirschi souligne la place charnière d'Édith Piaf dans l'évolution de la chanson :

« À partir de Piaf, la diseuse, dont Yvette Guilbert avait instauré la notoriété, porte son monde (en l'occurrence noirceur et pathos) à travers non seulement son corps mais aussi sa voix éternisée par les versions enregistrées de ses interprétations⁷⁵⁸ ».

Ce nouveau concept d'« éternisation » de l'interprétation par l'enregistrement initie un renouveau de la perception de la chanson où, entre la Belle Époque et la Libération,

« se jouerait comme un glissement spatial, de l'ornemental à l'essentiel, en même temps qu'un changement de dimension, de l'éphémère scénique jusqu'à l'éternisation médiatisée – via l'étai nécessaire d'une structuration du spectaculaire, de la simple présence jusqu'à la mise en scène la plus affinée. En d'autres termes, comment une pratique divertissante se constitue-t-elle en art, art du spectacle et de la voix captée, en seulement un demi-siècle ?⁷⁵⁹ »

Selon Stéphane Hirschi, l'enregistrement permet alors à Édith Piaf d'accéder au rang de « mythe ». De-là à penser que l'enregistrement ait lui-même une valeur un peu sacralisée, il n'y a qu'un pas, et il n'est pas impossible de considérer qu'Édith Piaf ait conservé tout au long de

⁷⁵⁸ HIRSCHI, Stéphane, « La théâtralité face à l'enregistrement sonore : d'Yvette Guilbert à Piaf, les figures de Damia et Marie Dubas », dans : HIRSCHI, Stéphane, PILLET, Élisabeth, et VAILLANT, Alain, *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches Valenciennes », n°21, 2006, p. 326.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 313.

sa carrière l'image modélisatrice et idéalisée de la première version enregistrée d'une chanson, captation pour les générations à venir dont il est difficile de se démarquer dans les nouvelles interprétations.

Pour les interprètes et les ACI dont l'école fut celle du cabaret, la multiplicité des rencontres avec le public, parfois journalières, permet, avec l'affirmation d'un style interprétatif, l'adoption d'une relative liberté ancrée dans l'actualisation et le contextuel. Mais le développement de la carrière enregistrée de ces interprètes n'est pas univoque. L'écart est extrême par exemple entre Léo Ferré, en perpétuelle recréation de ses chansons, et Georges Brassens, qui refuse généralement les réenregistrements :

« Brassens n'aimait pas les chansons réenregistrées. Il pensait qu'il était désagréable d'entendre la même chanson interprétée différemment. C'est d'ailleurs pour la même raison qu'il refusait les enregistrements en public [exception pour *Georges Brassens in Great Britain*⁷⁶⁰]. »

Léo Ferré tout au contraire critique abondamment les implications artistiques de l'industrie du disque, qui figent les interprétations pour en faire des versions de référence, parfaites, « définitives » : « Les chansons mortes dans la cire / Et des *pick-up* pour les traduire / Microsillon baille aux corneilles / C'est tout Mozart dans une bouteille⁷⁶¹ ». Il prône la pratique vive, en particulier dans le célèbre entretien *Brel, Brassens, Ferré*, de 1969, où il déclare : « Le disque, c'est un peu la mort de la musique⁷⁶² ». Sa discographie reflète cet état d'esprit, ce refus de la fixation, ce besoin de mouvement et de prise de risque :

« De temps en temps, je change. Ça m'aide parce que sinon je m'installe dans une mémoire automatique qui finit par me faire du mal, être contre moi. Parce qu'il faut la mémoire automatique, mais qu'elle ne soit pas entièrement automatique. Et lorsqu'elle devient entièrement automatique, en chantant, on a tellement l'habitude qu'on se met à penser à autre chose. Et alors là, c'est terrible parce que je pense que ça ne passe plus, à ce moment-là, et on ne se rend pas compte. Les gens ne savent pas ce qu'il se passe, mais ils se disent : "Ah tiens, ce soir, il était bizarre ! C'était pas bien. On n'entendait pas bien..." Alors, je change, ce qui est tout à fait naturel. Et puis, le fait de changer, aussi, pour moi, ça m'intéresse, parce que je connais moins ce que je fais, donc je m'y mets davantage. Je me mets en plein cœur, sinon en pleine voix, davantage⁷⁶³. »

Il multiplie en effet les enregistrements de ses chansons, même dans les albums en studio qui intègrent de nouvelles interprétations de ses chansons anciennes, ce qui est une exception remarquable.

Ensuite, l'inversion généralisée de la succession chronologique – enregistrement en studio qui précède souvent la création en concert – a un impact très différent selon les interprètes. La diffusion massive du premier enregistrement en studio (microsillon et radio), impose souvent une version normalisée, figée, jusqu'à exiger une reprise à l'identique dans les concerts : « Le disque contamine le *music-hall*, la scène doit ressembler au disque⁷⁶⁴ ». Selon Jacques Charpentreau : « le goût du public a été si bien formé par le disque, son oreille tellement accoutumée à l'enregistrement, qu'il exige pour une représentation sur scène une sonorisation lui restituant l'ambiance sonore à laquelle il est accoutumé⁷⁶⁵ ». Les

⁷⁶⁰ Discographie de Georges Brassens, dans : Jean-Paul SERONTE, *Brassens le Prince et le croque-note*, 1990.

⁷⁶¹ Chanson *Vitrines* de Léo Ferré.

⁷⁶² Entretien *Brel, Brassens, Ferré*, du 6 janvier 1969, par François-René CRISTANI.

⁷⁶³ FERRÉ, Léo. Entretien radiophonique : « Radio Forum » (radio *La Marseillaise*), 24 février 1984, par Odette Dutoi.

⁷⁶⁴ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques, 1965, p. 3.

⁷⁶⁵ CHARPENTREAU, Jacques, « Par ailleurs la chanson est un art », dans : *Communications*. n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 34-42.

réenregistrements en concert sont donc souvent calqués sur l'interprétation initiale, qui fait référence, avec un taux de variantes assez limité – variantes aléatoires et agogiques induites par le direct et non par une volonté interprétative de recreation.

La tension entre la répétition et le changement retrouve toute sa force par l'audition répétitive de l'enregistrement ; l'auditeur, chantant en lui-même, se sent parfois frustré par une nouvelle interprétation et par des variantes importantes par rapport à la version initiale. L'interprète doit alors dépasser ce sentiment de frustration en imposant une nouvelle stratégie qui, sans annuler la précédente, actualise la palette émotive et contextuelle.

Léo Ferré est évidemment un exemple emblématique de ce type de variantes interprétatives. Cette approche demeure longtemps la norme, par exemple chez les chanteurs issus du cabaret, mais le courant de la standardisation limite parfois cette possibilité de richesse interprétative par les multiples rééditions discographiques, qui font l'économie d'une réinterprétation originale, vivante et évolutive. Nombre de chanteurs toutefois privilégient la réactualisation à chaque concert et donc à chaque enregistrement en public, traçant un chemin de liberté entre les contraintes économiques des rééditions massives et des compilations. C'est l'étude de la présence ou non de ces variations de phrasé dans les réinterprétations et de leur importance relative que nous abordons maintenant.

6.2.1 *Esthétique de la répétition avec changements agogiques*

6.2.1.1 La jouissance de la réitération : Édith Piaf

Avec les paroles françaises de Michel Rivgauche, sur une version originale de valse folklorique péruvienne de A. Cabral, Édith Piaf en 1957 interprète pour la première fois *La Foule*, un de ses grands succès. Nous possédons trois versions enregistrées de cette chanson : la première en studio sur un 45 tours Columbia, et deux enregistrements réalisés en public à l'Olympia, le 17 février 1958 et le 27 septembre 1962, sur deux 33 tours Columbia⁷⁶⁶.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée ⁷⁶⁷	Disque	Informations
v. 1	studio	25/11/1957	Orch.	2,18 min.	<i>La Foule</i> , Columbia 45 tours 17 cm, SCRF 275. 7XCL 5976-21.	D.A ⁷⁶⁸ : Jacques Seignette. Ingé. son : Serge Rémy, assisté de Alain Butet. Studio de Jean-Pierre Melville, 41-45 rue Jenner, Paris 13 ^e .
v. 2	public	17/02/1958	Orch.	2,20 min.	<i>Comme moi</i> , Columbia 33t 25 cm, FS 1075. XL 465 (face 2).	Enr. en direct à l'Olympia de Paris. René Hache remplace Jacques Liébrard à la guitare.

⁷⁶⁶ Selon la discographie établie dans : DUCLOS, Pierre et MARTIN, Georges, *Piaf*, Paris : Seuil, 1993.

⁷⁶⁷ De la première à la dernière note chantée.

⁷⁶⁸ D.A. = directeur artistique.

v. 3	public	27/09/1962	Orch.	2,18 min.	<i>Roulez tambours</i> , Columbia 33t 30 cm FSX 143. XLX 997 (face 2).	Enr. en direct à l'Olympia de Paris. Orch. dir. Jean Leccia. Piano : Noël Commaret. Accordéon : Marc Bonel. Guitare : Jacques Liébrard. Arrgt. Robert Chauvigny.
------	--------	------------	-------	-----------	---	--

Tableau 41 : Références et description des trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf que nous analyserons dans cette partie.

Une étude précise des trois versions, à partir d'un découpage des enregistrements et d'une comparaison vers par vers, permet de mettre en évidence une concordance maximale entre les trois interprétations, dont la durée (de la première à la dernière note émise à la voix) et le *tempo* sont sensiblement identiques, malgré un accompagnement orchestral en direct dans les deux versions de concert.

L'importante similitude entre les trois versions apparaît de manière flagrante dès les premiers vers de la chanson, où les mêmes effets interprétatifs se retrouvent, comme calqués. Sur le premier vers, « Je revois la ville en fête et en délire », nous entendons une petite retenue du [v] suivi d'un [wa] très articulé (l'effet de retenue du [v] est cependant moins marqué dans la troisième version), puis un *glissando* ascendant sur le [ɛ] de « fête », sans *vibrato*, très visible sur le sonagramme :

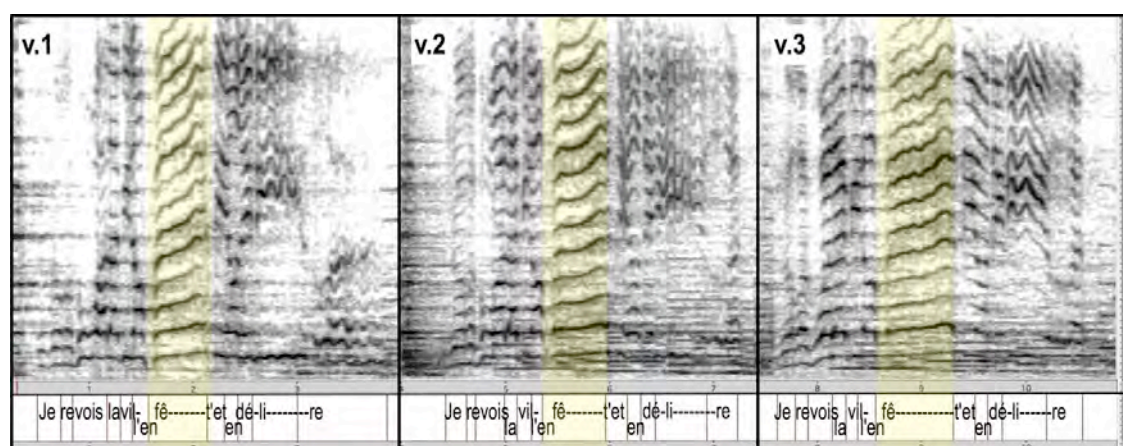


Figure 303 : Sonagramme du premier vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, effet de *glissando* ascendant présent dans chacune des trois interprétations. [CD 213]

La répartition entre syllabes pourvues ou dénuées de *vibrato* est identique sur les trois versions. Le R roulé final, suivi d'un *e* muet articulé à la rime, est très audible dans les trois cas. Nous observons toutefois une voix plus tendue et forcée dans la troisième version, ce qui implique un timbre plus grave, un *vibrato* un peu moins présent, et une attaque à la sonorité gutturale sur la première note. Le vers suivant, « Suffoquant sous le soleil et sous la joie », présente de même le retour d'un *glissando* ascendant sur les dernières syllabes de « suffoquant » et de « soleil », effet toutefois légèrement atténué dans la troisième version, ainsi qu'une diphtongaison sur « joie ».

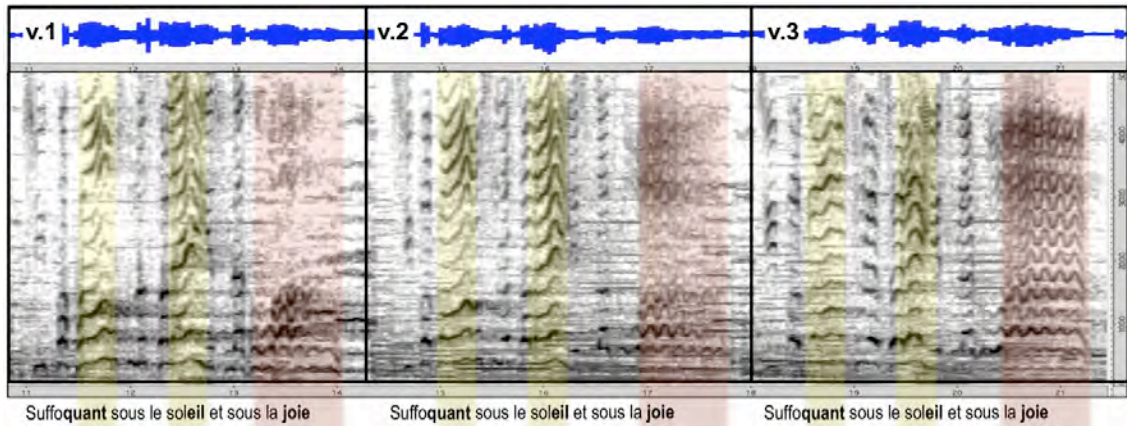


Figure 304 : Sonagramme du deuxième vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition du texte et de la forme d'onde. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, effet de *glissando* ascendant présent dans chacune des trois interprétations ; en rouge, tenue vibrée. [CD 214]

Le sonagramme laisse apparaître le *glissando* (en jaune) ainsi que la tenue vibrée (en rouge) sur « joie », cette fois plus énergique et soutenue dans la troisième version.

Les caractéristiques du troisième vers, « Et j'entends dans la musique les cris les rires », sont semblables, avec toutefois quelques micro-variations agogiques, qui révèlent une volonté de dramatisation plus poussée dans les versions de concert. Dans l'enregistrement de studio, le vers est enchaîné de manière continue, tandis que les deuxième et troisième versions présentent de discrètes pauses expressives qui segmentent le vers de la manière suivante : « Et j'entends dans la musique les cris / les rires » dans la deuxième version ; « Et j'entends / dans la musique les cris les rires » dans la troisième version. Les R de « cri » et « rire » sont roulés et allongés de manière emphatique. Outre un timbre plus grave et poussé, une petite variation intonative survient dans la troisième version, répétée aux strophes suivantes : l'enchaînement *si 2, si 2, mi b 3* des trois premières notes, avec quarte diminuée, est remplacé par *si 2, si 2, si 2*, plus facile à réaliser.

Le vers « Qui éclatent et rebondissent autour de moi » présente, dans les trois versions, une retenue sur le [l] de « éclatent », et un *glissando* ascendant sur le [i] de « rebondissent ». La tenue finale vibrée sur « moi » est en *decrescendo* et *glissando* descendant dans les première et deuxième versions, tandis que l'énergie est maintenue jusqu'à l'extinction de la note dans la troisième version.

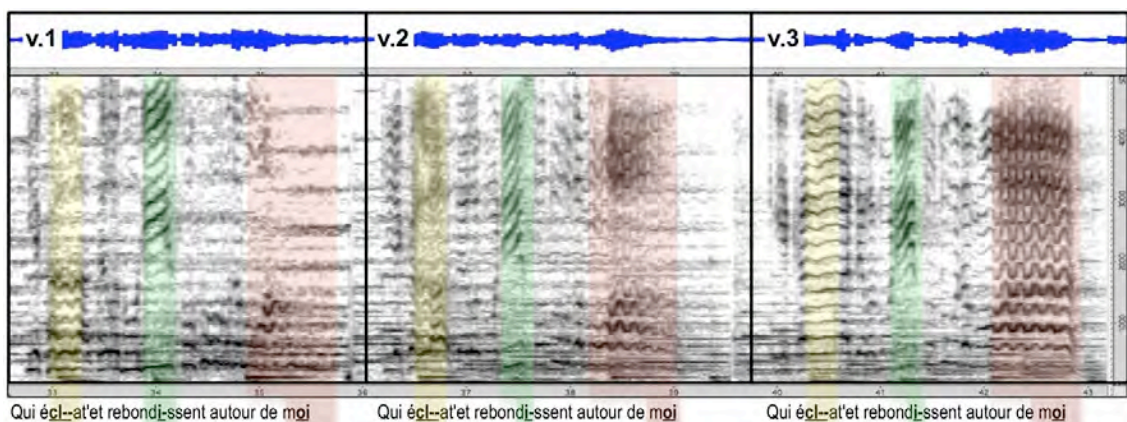


Figure 305 : Sonagramme du quatrième vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition du texte et de la forme d'onde. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, retenue emphatique du [l] de « éclatent » ; en vert, effet de *glissando* ascendant présent dans chacune des trois

interprétations sur le [i] de « rebondissent » ; en rouge, tenue vibrée sur « moi » (en *decrecendo* dans les deux premières versions et avec maintien de l'énergie dans la troisième). [CD 215]

Cette proximité marquée entre les trois versions se développe tout au long de l'interprétation : dans la dernière strophe, par exemple, nous observons les mêmes effets de voix gutturale, notamment sur le vers « Quand la foule vient l'arracher d'entre mes bras » où le R est raclé, tout comme sur « rage » dans le vers « et je crie de douleur de fureur et de rage ».

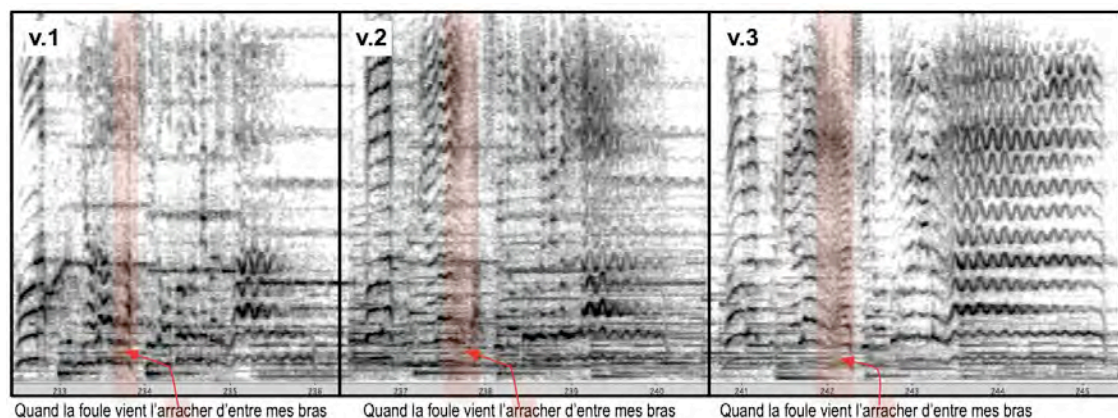


Figure 306 : Sonagramme d'un vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition approximative du texte (avec petit décalage imposé par les contraintes de lisibilité). Mise en évidence des similitudes interprétatives : en rouge, R guttural sur « arracher », suivi d'un [a] très guttural et bruité, en *growl*, dans les versions 2 et 3. [CD 216]

Le R d'« arracher » est encore roulé dans la première interprétation, mais accentué de manière emphatique, ce qui lui donne un caractère violent, caractère renforcé dans les deux autres versions où le R n'est plus roulé mais guttural, raclé, suivi d'un [a] dans une voix gutturale très bruitée évoquant le *growl* (le sonagramme du troisième extrait laisse même nettement apparaître un doublement des harmoniques sur le [a]). L'effet se retrouve dans les trois interprétations, mais plus marqué dans les interprétations de concert, dans lesquelles nous notons encore quelques retenues et accentuations, par exemple sur le [d] de « donné » dans le dernier vers, « l'homme qu'elle m'avait donné ».

La comparaison de ces trois versions révèle une proximité étonnante entre les interprétations, avec un socle important d'effets interprétatifs récurrents, que l'on retrouve aux mêmes endroits sur chacune. Les particularités du phrasé – effet de timbre, articulation, accentuation, débit, découpage – semblent comme calquées, reflétant une volonté de ne pas s'écarter d'une interprétation de référence. Les écarts agogiques sont minimes ; ils semblent avoir deux causes principales : tout d'abord, une expression légèrement plus dramatique et emphatique sur scène qu'en studio, ensuite des contraintes physiques liées à la santé de l'artiste, qui engendrent un forçage vocal dans le concert de 1962 (un des derniers concerts d'Édith Piaf, qui meurt un an plus tard), avec un timbre plus grave, un *vibrato* moins présent, sauf sur les tenues de notes un peu forcées en fin de vers.

6.2.1.2 La modélisation de la surdiffusion : Michel Sardou, Michel Delpech, Maxime Le Forestier

L'esthétique de la répétition peut aussi être en partie induite par les circonstances médiatiques et par le type de chanson. La chanson « à succès », avec une mélodie un peu

rengraine, facilement mémorisable, et une fréquence de diffusion importante sur une période donnée, offre une tendance à la prévalence de la répétition par rapport aux variantes. L'écoute réitérée par le microsillon et la radio de l'enregistrement initial crée chez l'auditeur une attente que certains interprètes encouragent et utilisent comme tremplin à l'animation des concerts, en passant le relais au public et en le laissant chanter seul, assumant la volonté évidente de reprise à l'identique. Le cadre est d'ailleurs parfois contraint et balisé par l'adjonction de chœurs.

La sur-diffusion canalise la modélisation de la version studio initiale. Les versions des enregistrements en public – à l'exception des changements agogiques inévitables et des évolutions vocales dues à l'âge – visent à la restitution du modèle et de ses effets interprétatifs, qui sont d'ailleurs souvent discrets et soumis à la mélodie.

Trois interprètes de chansons « à succès » nous serviront d'exemples : Michel Sardou (*La Maladie d'amour*), Michel Delpech (*Chez Laurette*), Maxime Le Forestier (*San Francisco*).

Nous disposons de quatre interprétations enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou, dont un enregistrement en studio, de 1973, et trois enregistrements en concert. La jouissance de la répétition, dans cette chanson, est soutenue par la présence d'un chœur qui double souvent les refrains, ou par la participation du public qui chante seul les refrains dans la version de 2007. Des modifications structurelles, avec réitération du refrain en début ou en fin de chanson, renforcent encore cet aspect, comme le précise le tableau suivant. La quatrième version, qui ne comporte qu'un couplet chanté *a cappella* par Michel Sardou (les refrains étant chantés par le public⁷⁶⁹), est exclue de notre étude.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée ⁷⁷⁰	Structure ⁷⁷¹	Disque	Informations
v. 1	studio	1973	Orch. + chœurs	3,05 min	Ra-Rb(ch.) – C1 – Ra-Rb(ch.) – C2 – R(ch.) – R(ch.) – C1 (<i>fade out, ad. libitum</i>)	<i>La Maladie d'amour</i> , Tréma 45 tours 17 cm, 6061 472.	Arrangement et direction d'orchestre : Roger Loubet.
v. 2	public	26/01/1991	Orch. + chœurs	3,12 min	R – R(ch.) – C1 – Ra-Rb(ch.) – C2 – R(ch.)	<i>Sardou Bercy 91</i> : concert intégral. Paris : Tréma, 2 C.D. ; distrib. EMI music France, 1991. Tréma 710351.	Enr. en direct au Palais omnisports de Paris-Bercy. Arr. & dir. orch. : Roger Loubet. Claviers : R. Loubet et P. Perathoner. Batt. : J. Hammer. Basse : C. Padovan. Guitares : S. Pezin et J. Cramier. Sax. : M. Gaucher. Percu. : M. Roche Chœurs : M. Chevalier, J. Cramier, D. Davis, B. Bell & Y. Jones.

⁷⁶⁹ Stéphane Hirschi a étudié l'importante valeur sémiologique de cette contribution du public, de la « communion programmée » à la « complicité nostalgique » ou même à « l'amplification du principe de divertissement métaphysique » (HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Paris : Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, p. 48-53).

⁷⁷⁰ De la première à la dernière note chantée.

⁷⁷¹ R = refrain ; C = couplet, (ch.) = voix doublée par un chœur. Ra-Rb(ch.) = chœur qui double la voix seulement sur la deuxième partie du refrain. R(public) = refrain chanté par le public.

v. 3	public	1998	Orch.	2,48 min	R – C1 – R – C2 – R	<i>Bery 98</i> , Paris : Sony music France, 3 C.D., 1998. Tréma 710771.	Enr. en direct au Palais omnisports de Paris-Bercy. <i>Idem 1991</i> , sauf : Basse : R. Briot. Batt. : M. Surace. Percu. : F. Constantin. Guitares : B. Dandrumont.
v. 4	public	2007	<i>a cappella</i>	1,36 min	R(<i>public</i>) – C2 – R(<i>public</i>)	<i>Zenith 2007</i> , Universal music France, 2 C.D. ; distrib. Universal Polydor, 2008. AZ 531 125-9.	Enr. en direct au Zenith de Paris. Direction musicale : Jacques Veneruso. <i>A cappella</i> .

Tableau 42 : Références et description des quatre versions enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou, que nous évoquerons dans cette partie.

Les très fortes similitudes interprétatives entre les trois versions étudiées transparaissent dès le premier vers, « Elle chante, elle chante », avec une tenue vibrée et droite (sans *glissando*) sur « chante », en *decrescendo*, et un rapide *portamento* ascendant sur l'attaque du deuxième « elle ». Un accent dynamique perceptible sur le début des [ã] et le [t] en *coda* est présent en fin de tenue mais faiblement audible.

Le deuxième vers (« La maladie d'amour ») est marqué par une pause pleine au milieu du vers, avec une précipitation des trois premières syllabes (« la-ma-la »), puis un allongement de la dernière syllabe de « maladie », doublé d'un accent dynamique. Cette accentuation est particulièrement perceptible dans la deuxième réitération du refrain :

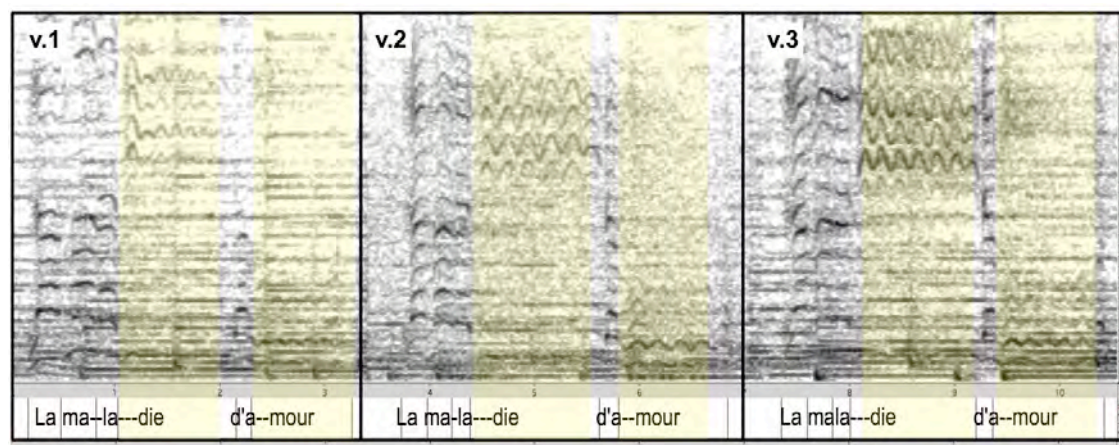


Figure 307 : Sonagramme d'un vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou (deuxième réitération du refrain). Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, tenue en cours de vers sur le [i] de « maladie ». Le vers est ainsi divisé en deux groupes, avec deux tenues vibrées, sur les dernières syllabes de « maladie » et « amour », créant une accentuation supplémentaire qui ne découle pas de la partition. [CD 217]

L'allongement du [i] engendre une division du vers en deux groupes avec une emphase sur les mots « maladie » et « amour », qui font tous deux l'objet d'une tenue vibrée sur la dernière syllabe, les autres notes étant dépourvues de *vibrato*.

Nous constatons ensuite au sixième vers (« La rivière insolente ») la même ornementation mélodique sur le [ɛ] de « rivière », avec anticipation de la note suivante, accompagnée d'un retard de l'arrivée du [ɛ̃], bien visible sur le sonagramme. La première note chantée sur le [ɛ] est ainsi perçue comme une note de passage accentuée.

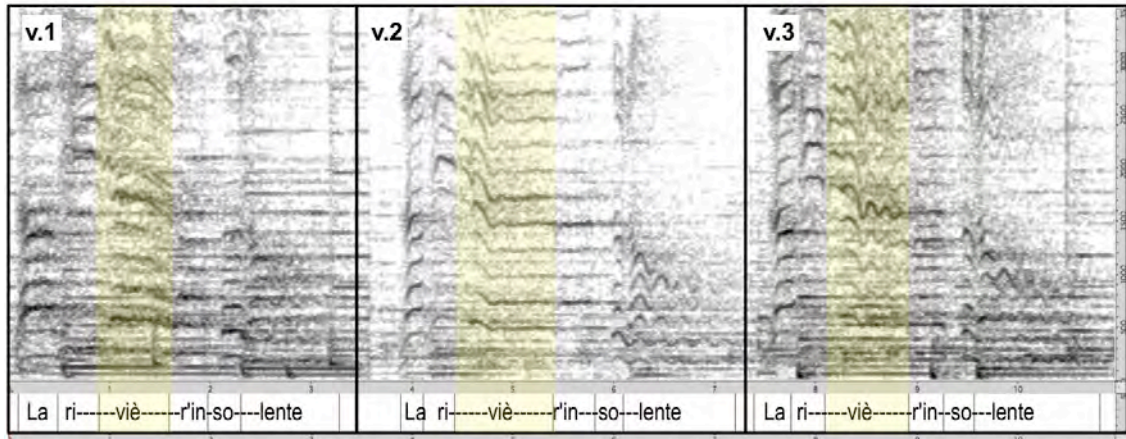


Figure 308 : Sonagramme d'un vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou. Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, allongement du [ε] avec anticipation de la note suivante (sans *vibrato* dans la version 2 et avec *vibrato* dans la version 3). Attaque en *glissando* ascendant sur « La ». Tenue vibrée en *decrecendo* sur « -lente ». La présence d'une doublure par un chœur dans la version 1 rend la lecture du sonagramme moins nette. [CD 218]

L'effet est atténué dans la première version, où le chœur qui double la voix impose une uniformisation. Une rapide attaque glissée est perceptible sur la première syllabe du vers (« la ») et évidente sur le sonagramme. La dernière syllabe d'« insolente » est pourvue d'une tenue vibrée sur une hauteur stable en *decrecendo*. La présence de *vibrato* sur la deuxième partie du [ε] dans la troisième version constitue une petite variante agogique par rapport aux deux autres versions, où le *vibrato* n'apparaît qu'en fin de vers.

Notons encore, dans la suite du refrain, la division en deux groupes du septième vers, avec une pause identique dans les trois versions, précédée d'une précipitation des premières syllabes : « qui unit / dans son lit ». Au huitième vers, le même effet de *glissando* ascendant – qui peut être entendu comme une *appoggiature*, un retard accentué de la note précédente – touche les mots « blonds » et « gris », avec de surcroît un même découpage rythmique.

Les couplets des différentes versions présentent également un degré de superposition éloquent. « Elle fait chanter les hommes » est tout à fait identique sur les trois versions, avec un *vibrato* présent uniquement sur la dernière syllabe du vers, un mélisme sur [o] et une attaque dure et par le grave sur « Elle ». La dernière syllabe d'« agrandir » (« Et s'agrandir le monde ») présente un allongement avec *portamento* ascendant, ou retard accentué de la note précédente. Le [R] en *coda* qui conclut la tenue de « souffrir » (« Elle fait parfois souffrir ») est audible avec un petit sursaut d'énergie. Enfin, remarquons encore un retard accentué – *appoggiature* – sur le [y] de « une » dans le dernier vers du premier couplet, « Tout au long d'une vie », en particulier dans la première version, avec une pause rythmique après « long ». Les jeux de répétitions à l'identique se développent ainsi tout au long de la chanson.

La même esthétique de la répétition se retrouve dans les quatre interprétations de *Chez Laurette* par Michel Delpech dont nous disposons, avec un enregistrement en studio et trois enregistrements en public. Il s'agit là encore d'une chanson à diffusion massive exploitant la jouissance engendrée par la répétitivité d'une mélodie rengaine. Elle est extraite de la comédie musicale *Copains clopant* qui rendit Michel Delpech populaire en 1965. Nous rencontrons les mêmes phénomènes que dans *La Maladie d'amour* : modification de la structure avec réitération du refrain en fin de chanson, chœurs qui doublent parfois la voix, participation du public qui chante lui-même.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt. ⁷⁷²	Durée ⁷⁷³	Structure ⁷⁷⁴	Disque
v. 1	studio	1965	Orch. + chœurs	3,05 min	C1 – R1(<i>ch.</i>) – C2 – R2(<i>ch.</i>) – R2b(<i>ch.</i>)	<i>Chez Laurette</i> , 45 tours 17 cm, Festival FX1439.
v. 2	public	1972	Orch.	2,69 min	C1 – R1 – C2 – R2 – R2b	<i>Olympia 1972</i> . Paris : Universal Barclay, C.D., 2004. Barclay 981 361-7.
v. 3	public	08-09/ 10/1992	Orch.	2,57 min	C1 – R1(<i>public</i>) – C2 – R2(<i>public</i>) – R2b	<i>Tout Delpech à l'Olympia</i> , Paris : Sony music France, C.D., 1993. Tréma 710417.
v. 4	public	2005	Guitare	2,07 min	C1 – R1(<i>public, très discret</i>) – C2 – R2(<i>public, très discret</i>) – R2b	<i>Ce lundi au Bataclan</i> , Universal music France, 2 C.D. ; distrib. Universal Polydor, 2005. AZ 983 354-0.

Tableau 43 : Références et description des quatre versions enregistrées de *Chez Laurette* par Michel Delpech, que nous étudierons dans cette partie.

Dans le premier vers « À sa façon de nous app'ler ses gosses », nous trouvons la même pause rythmique après « façon », à l'exception de la quatrième version où le vers est enchaîné sans pause. Les dernières syllabes de « app'ler » et « gosses » sont marquées d'un long *portamento* ascendant donnant un aspect traînant et mélancolique à l'interprétation. Nous trouvons de manière très récurrente ces *glissandi* ascendants, comme au troisième vers (« C'était chez elle que notre argent de poche »), sur « argent » et sur « poche », avec une courte pause rythmique et un petit accent dynamique sur « elle », toutefois plus discret dans la quatrième version.

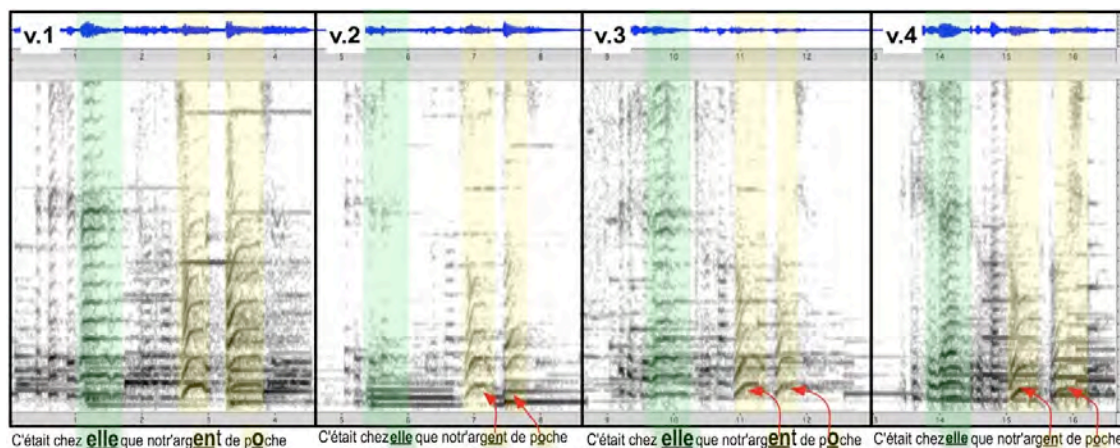


Figure 309 : Sonagramme d'un vers chanté extrait de quatre versions enregistrées de *Chez Laurette* par Michel Delpech. Superposition approximative du texte. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, long glissando ascendant sur « argent » et « poche » ; en vert, allongement de « elle » avec accent dynamique. [CD 219]

La suite de la chanson est caractérisée par une correspondance des principaux effets interprétatifs, malgré quelques petits changements dans l'articulation rythmique et le positionnement de la césure :

⁷⁷² Compositeur et arrangeur : Vincent Roland.

⁷⁷³ De la première à la dernière note chantée.

⁷⁷⁴ R = refrain ; C = couplet, (*ch.*) = voix doublée par un chœur. R(*public*) = refrain chanté par ou avec le public.

- Vers 4, « Disparaissait / dans les machines à sous » (versions 1, 2 et 3) ; « Disparaissait dans / les machines à sous » (version 4)
- Vers 5, « Après les cours / on allait boire un verre » (versions 1, 3 et 4) ; « Après les cours on allait / boire un verre » (version 2).
- Vers 7 : « Et d'un seul coup / nos leçons nos problèmes » (version 1) ; « Et d'un seul coup nos leçons / nos problèmes » (version 2, 3) ; « Et d'un seul coup nos leçons nos problèmes » (version 4).

Ces variantes rythmiques d'ampleur minimale s'inscrivent dans un système de répétition sans le remettre en cause. Le timbre est homogène, avec cependant des intonations souriantes, notamment sur « Laurette souriait », audibles dans les quatre versions. Les quatre versions sont également marquées par un ralentissement expressif du *tempo* sur les débuts des refrains.

Le même phénomène de calquage interprétatif peut être observé dans la chanson *San Francisco*, interprétée par Maxime le Forestier, qui fait elle aussi l'objet d'une diffusion discographique et radiophonique massive et pour laquelle nous disposons d'un enregistrement de studio et de quatre enregistrements en public.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée ⁷⁷⁵	Structure ⁷⁷⁶	Disque
v. 1	studio	1972	Guitare	2,5 min	C1 – C2 – C3	<i>Mon frère</i> , 33 tours 30 cm, Polydor 2393040.
v. 2	public	1973	Guitare + Orchestration	2,8 min	C1 – C2 – C3	<i>Maxime Le Forestier, enregistrement public</i> . Polydor, 1974. (Olympia 1973)
v. 3	public	17-18/02/1989	Guitare + Orchestration	3,8 min	C1 – C2 – C2 (instr. sauf 4 derniers vers chantés) – C3	<i>Bataclan 1989</i> , Paris : Polygram, deux 33 tours 30 cm. Division Polydor, 1989. Polydor 8411381.
v. 4	public	1996	Guitare + Orchestration	3,9 min	C1 – C2 – C2 (instr. sauf 4 derniers vers chantés) – C3	<i>Chienne de route</i> , C.D., Paris : Polygram, Division Polydor, 1996. Polydor 5330942.
v. 5	public	2009	Guitare + Orchestration	2,9 min	C1 – C2 – C3 (public qui double discrètement toute la chanson)	<i>Casino de printemps. Le concert du Casino de Paris dans son intégralité</i> . Paris : Polydor, deux C.D., 2009. Polydor 531903-4.

Tableau 44 : Références et description des cinq versions enregistrées de *San Francisco* par Maxime Le Forestier, que nous étudierons dans cette partie.

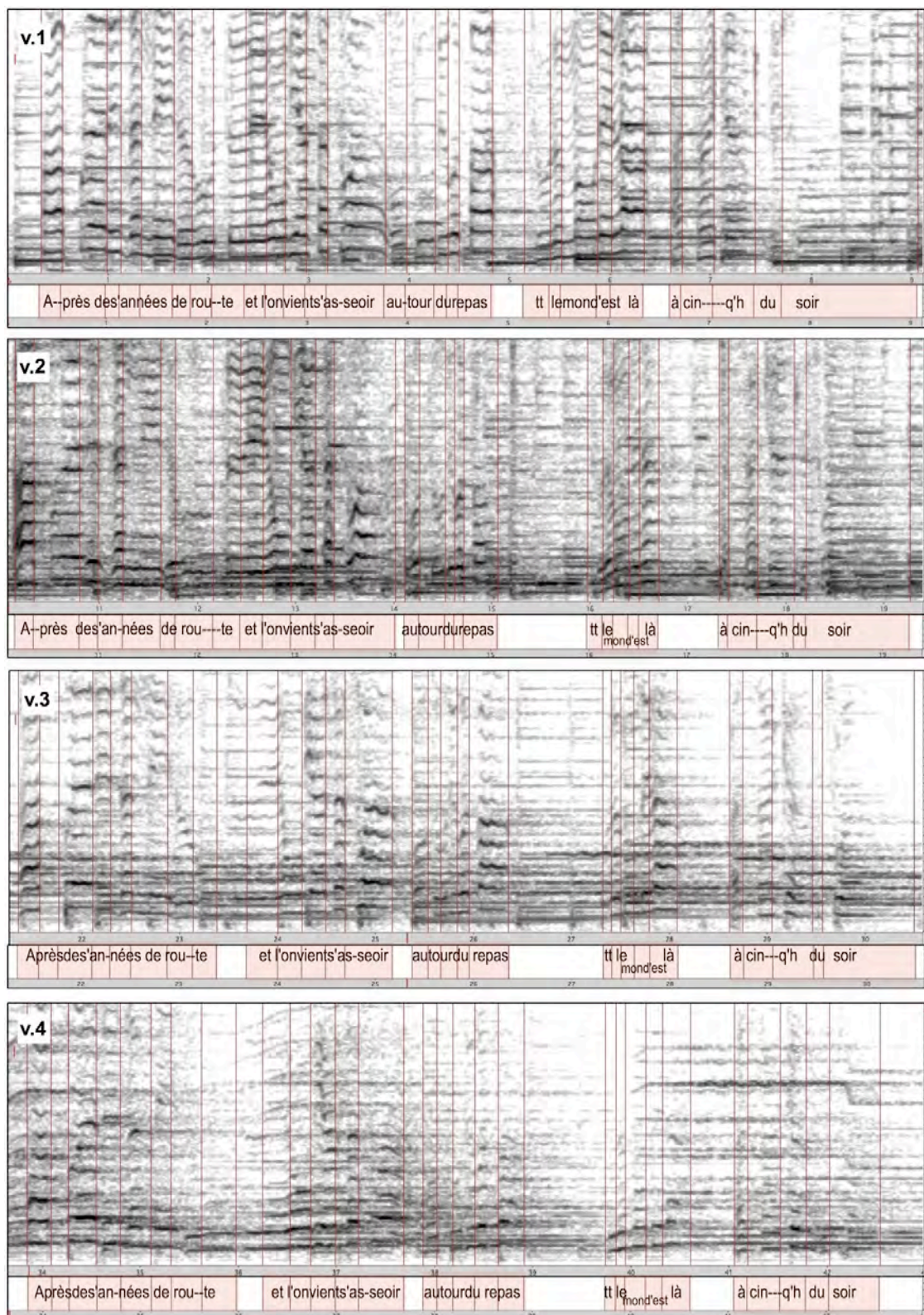
L'instrumentation est différente sur chacune des versions, avec cependant une dominance de la guitare. Comme pour les deux exemples précédents, l'effet répétitif est renforcé par la réitération du refrain (type de refrain intégré à variantes correspondant aux quatre derniers vers du couplet) dans les troisième et quatrième versions. La répétition suscite la participation du public qui double le chant dans la cinquième version.

Il est étonnant de constater que malgré un changement d'instrumentation, l'interprétation vocale reste très constante d'une version à l'autre : mêmes découpages rythmiques, même évolution dynamique, mêmes effets interprétatifs. Ces trois vers tirés de la première strophe

⁷⁷⁵ De la première à la dernière note chantée.

⁷⁷⁶ R = refrain ; C = couplet, (*ch.*) = voix doublée par un chœur. R(*public*) = refrain chanté par ou avec le public.

(« Après des années de route / Et l'on vient s'asseoir autour du repas / Tout le monde est là à cinq heures du soir ») illustrent bien ces coïncidences et nous serviront d'exemples :



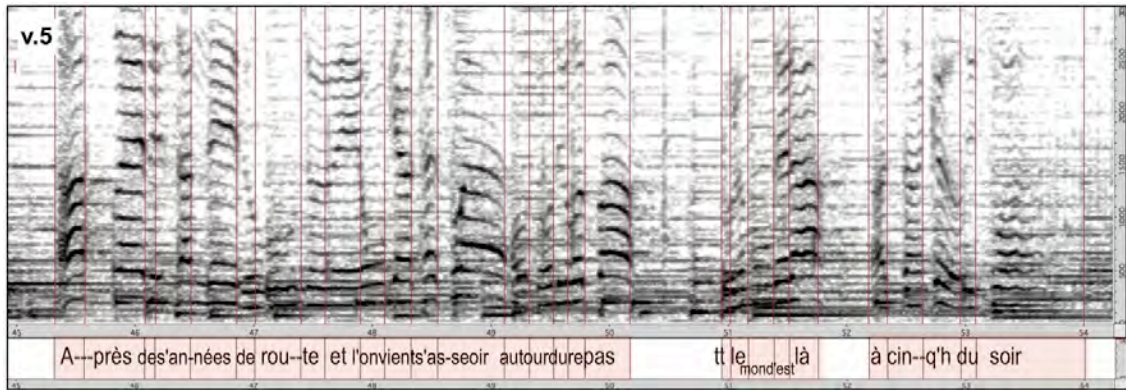


Figure 310 : Sonagramme d'un vers chanté extrait de cinq versions enregistrées de *San Francisco* par Maxime Le Forestier. Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives. [CD 220]

Nous remarquons sur la première syllabe de « Après », une attaque droite dans les première et quatrième versions, et une attaque par le grave, en *glissando* ascendant, dans les deuxième, troisième et cinquième versions. La deuxième syllabe d'« asseoir » fait l'objet d'un effet particulier avec un pic intonatif puis un *glissando* descendant, très nettement observable sur les sonagrammes des première, deuxième et cinquième versions, plus discrets sur les deux autres versions. Le découpage rythmique marque une coupure très nette après « repas » et « là », avec pause silencieuse. Une pause est toujours présente après « asseoir », le plus souvent une pause pleine, sans silence, avec un allongement de la dernière syllabe, tandis que « route » et « et » sont le plus souvent enchaînés sans pause (première, deuxième et cinquième versions). Observons aussi l'intonation constamment ascendante sur la phrase « Tout le monde est là », ainsi que le *glissando* descendant sur « heures », particulièrement dans les troisième, quatrième et cinquième versions.

Sur l'ensemble des interprétations, le timbre est uni, sans effet rhétorique ni dramatique particulier, porté par la mélodie plus que par le souci d'expressivité émotive, malgré l'évocation finale d'un relatif pessimisme.

Ce choix esthétique de la répétition et de la modélisation de la version originale en studio touche donc les interprètes les plus divers, de l'enregistrement quasiment unique de Georges Brassens à la recherche de réitération des effets interprétatifs marquants d'Édith Piaf, ou à la reprise à l'identique par des chanteurs dont la diffusion très importante des microsillons forme l'oreille de l'auditeur à une version normalisée – même si les variantes agogiques inévitables du concert réinsèrent la dimension aléatoire et corporelle au sein de « la perfection du studio » qui s'accomplit « le plus souvent au détriment de l'émotion⁷⁷⁷ ».

Cette esthétique s'inscrit dans les visées de l'interprète qui privilégie la fascination de la répétition et la satisfaction de l'attente assouvie dans le public – fascination dont nous avons vu que Gérard Genette a théorisé la puissance. La reconnaissance de ce plaisir – d'ailleurs légitime et sans aucune connotation dépréciative – est privilégiée par rapport aux effets de surprise, de déstabilisation, voire de provocation, assumées par la volonté de variation affichée que nous allons maintenant aborder.

⁷⁷⁷ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*. n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 4.

6.2.2 *Évolution vers l'affirmation d'un style interprétatif : Serge Gainsbourg, Juliette Gréco*

En effet, la discographie de certains interprètes permet tout au contraire de mettre en évidence une évolution vers la spécificité d'un style, vers l'individualisation expressive et le renforcement des caractéristiques personnelles du phrasé.

Nous étudierons successivement les mutations interprétatives de Serge Gainsbourg et de Juliette Gréco, ceci à travers l'étude des interprétations d'une même chanson : *La Javanaise*, composée et écrite en 1962 par Gainsbourg et enregistrée dès 1963 par l'auteur et par Juliette Gréco, sur deux 45 tours Philips.

Les procédés évolutifs de l'interprétation des deux chanteurs sont d'autant plus caractéristiques que la chanson comporte un fort degré de réitération dans la mélodie et les paroles. De forme traditionnelle, avec un refrain de quatre vers hétérométriques à rimes plates dont la fréquence de retour est très élevée puisque le couplet ne comporte que quatre vers, elle joue sur la répétition ; de plus, figure, en alternance, le même vers avec légères variantes dans le couplet, « mon amour », « de l'amour », « à l'amour », *etc.*, un vers sur deux. Le jeu répétitif existe aussi sur le plan lexical et phonétique – répétition de « nous » et « vous » (dix-neuf fois) et utilisation d'homophones (« voue » et « vous ») – et une multiplication des assonances en [a] et des allitérations en [v] (par exemple : « J'avoue j'en ai bavé pas vous », « Avant d'avoir eu vent de vous », « À votre avis qu'avons-nous vu »).

6.2.2.1 Serge Gainsbourg : d'une interprétation traditionnelle à un phrasé emblématique

Nous disposons de cinq interprétations enregistrées distinctes de *La Javanaise* par Serge Gainsbourg, dont deux enregistrements de studio et trois enregistrements de concerts, répartis sur une période large, de 1963 à 1989. Les deux enregistrements de studio présentent des divergences très marquées qui dépassent la simple réinterprétation : la version de 1989, figurant sur l'album *Aux armes et cætera*⁷⁷⁸, est une adaptation *Reggae*, dans laquelle seuls subsistent de la chanson d'origine des fragments textuels, avec cependant la substitution de « love » à « mon amour ». La structure mélodico-rythmique est fondamentalement transformée et le titre de la chanson changé en *Javanaise Remake*. Il s'agit d'un jeu d'intertextualité à partir d'une chanson initiale (tout comme la reprise *Reggae* de *La Marseillaise*), avec une valeur à la fois parodique et provocatrice. L'écart avec les autres versions est tel que l'on peut considérer qu'il s'agit d'une nouvelle chanson dictée par des influences exogènes et l'adaptation aux effets de mode, deux critères très importants dans la discographie de Serge Gainsbourg. Par sa réécriture complète, elle ne répond donc plus à notre problématique et nous l'écartons de cette étude comparative.

Les interprétations de concert reprennent la structure de la première version en studio, avec des variantes interprétatives et d'instrumentation. Le tableau suivant résume les caractéristiques générales des quatre versions enregistrées :

⁷⁷⁸ *Javanaise remake*. Dans : *Aux armes et cætera*. 33 tours 30 cm. Paris : Phonogram, 1979. Réinterprétation en concert : *Enregistrement public au théâtre Le Palace*. Deux 33 tours 30 cm. Philips 1980.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée ⁷⁷⁹	Note	Disque
v. 1	télé. ou radio	1962	Piano	1,81 min		<i>L'Intégrale</i> , Coffret 20 cd. Universal Music Mercury, Paris, 2011 (cd 18). Création, archives INA 1962 [inédit].
v. 2	studio	1963	Orchestre de Harry Robinson	2,23 min	Vidéo	<i>La Javanaise</i> , 45 tours 17 cm, Philips, 1963. Philips B373090F.
v. 3	public	1963	Guitare contrebasse	1,90 min		<i>1963 théâtre des Capucines</i> . 33 tours 30 cm. Universal Division Mercury, 2001. Philips 5486341.
v. 4	public	03-04-05 /10/1985	Synthé.	2,65 min	Vidéo	<i>Live</i> . Deux 33 tours 30 cm. Paris : Polygram. Division Phonogram, 1986. Philips 8267211.

Tableau 45 : Références et description des quatre versions enregistrées de *La Javanaise*⁷⁸⁰ par Serge Gainsbourg, que nous étudierons dans cette partie.

Serge Gainsbourg, comme la plupart des chanteurs, n'effectue en général qu'un enregistrement en studio de chaque chanson, enregistrement qui devient référence : la version studio de 1963 est reprise dans la grande majorité des compilations discographiques où figure cette chanson. Une version est mise en avant comme modèle. La version de 1962 (création de la chanson, issue des archives INA) et l'enregistrement en public de 1963 au Théâtre des Capucines diffèrent par l'instrumentation, mais présentent, dans l'interprétation de Serge Gainsbourg, une profonde similitude avec la version en studio, qui rappelle des caractéristiques déjà observées dans la précédente analyse du *Poinçonneur des Lilas*, et qui illustre le style de l'artiste à ses débuts (voix grave, nombreux *portamenti*, homogénéité du timbre, nervosité du phrasé, faible ouverture de la bouche...). La relative correspondance entre ces deux interprétations laisse apparaître des changements interprétatifs mineurs tout en s'inscrivant dans un même univers. La prestation en public de 1985 se démarque et constitue une véritable mutation de la chanson, avec une évolution très marquée des typicités vocales du chanteur : timbre bruité, voix souvent dévoisée, presque inintelligible et entretenant une ambiguïté constante avec la parole, articulation déficiente.

Nous nous concentrons, dans cette étude comparative, sur l'analyse de deux interprétations, enregistrées avec vingt-deux années d'intervalle, et dont les profondes divergences sont représentatives de l'évolution stylistique du chanteur : la version 2 (studio, 1963) et la version 4 (en public, 1985). Nous disposons pour ces deux chansons d'une vidéo (*vidéo-clip* pour la version 2), la première présentant un plan fixe du visage avec une inexpressivité un peu hiératique, la seconde avec une gestuelle assez provocatrice, puisque Serge Gainsbourg fume lors des pauses silencieuses. Le tableau suivant présente une description du premier couplet et du premier refrain des deux versions comparées :

⁷⁷⁹ De la première à la dernière note chantée.

⁷⁸⁰ Références issues de : VERLANT, Gilles, *Gainsbourg*, Paris : A. Michel, coll. « Rock et Folk », 277 p.

PAROLES	VERSION DE 1963	VERSION DE 1985
J'avoue j'en ai bavé pas vous	Débit un peu plus lent que dans la version 1985. Articulation rythmique avec accentuation d'une syllabe sur deux. Rythme régulier.	Beaucoup moins rythmé. Débit rapide, enchaînement précipité. Intonation parlée et voix grave et bruitée, peu voisée.
Mon amour	Timbre nasal sur [u], faible aperture de la bouche. [R] final peu audible. Aucun <i>vibrato</i> .	Défaut articulatoire et inintelligibilité. Atonicité, presque inaudible. Timbre très bruité sur [u], dévoisé. Confusion des sons.
Avant d'avoir eu vent de vous	Idem. Légère retenue sur les [v], pour accentuer l'allitération. Grande régularité rythmique, presque mécanique.	Irrégularité rythmique, pauses silencieuses, instabilité de l'intonation : l'intonation chantée est à peine suggérée sur les premières notes, tandis que les derniers mots, « de vous », sont totalement bruités, dans le souffle.
Mon amour	Timbre nasal sur [u].	Voix très bruitée. Impulsion sur le [R] final, qui arrive après un silence.
Ne vous déplaie	Impulsif, avec une accentuation sur chaque syllabe longue et un long <i>portamento</i> sur les syllabes <i>ne, vous, plai</i> et <i>se</i> .	Bruit de salive sur « déplai- », proximité. Pause rythmique après chaque mot. Pause silencieuse importante après « vous », avec une prise d'air sonore. Intonation mélodique légèrement présente sur les deux dernières syllabes.
En dansant la Javanaise	<i>Vibrato</i> très nerveux, proche du tremblement.	Intonation approximative. Pause avec prise d'air sonore avant la syllabe finale [z ə]. La syllabe [z ə] est non articulée. [n ε] : passage en <i>fry</i> , dans l'extrême grave. Intonation descendante sur « la ».
Nous nous aimions	<i>Portamento</i> sur les syllabes « nous », « nous » et « -mions ». Timbre grave proche du <i>fry</i> . Voix sonore et tonique.	Le premier « nous » est non articulé, presque inaudible. Les deux premières syllabes sont légèrement voisées, le mot « aimions » est dévoisé, dans le souffle, en voix chuchotée. Pause rythmique après chaque mot.
Le temps d'une chanson	<i>Portamento ascendant</i> et découpage des syllabes par l'introduction de silences sur « chan-son ».	Nombreuses pauses rythmiques : « Le temps / d'une / chanson ». « Le temps » : chuchoté. « d'une » : <i>portamento</i> . Dernière syllabe parlée.

Tableau 46 : Description de l'interprétation du premier couplet et du premier refrain de *La Javanaise*, interprétations de 1963 et de 1985. [CD 221 et 222]

L'accompagnement sélectionné participe de la différence d'interprétation, avec un aspect plus rythmé dans la version de studio, qui impose donc ces contraintes rythmiques, et un aspect plus mélodique dans la version de concert, dont les arpèges au synthétiseur ne canalisent pas un rythme et autorisent un débit particulièrement irrégulier, qui s'inspire de celui de la parole, alors que les vers sont entrecoupés de nombreux silences.

La version de 1985 est une sorte de mythification de la chanson, qui est devenue culte. L'interprétation originale est présente dans la mémoire de l'auditeur, qui connaît les paroles et la mélodie, et constitue une sorte de seconde voix implicite, ce qui a un impact sur son écoute et sa perception, et autorise Serge Gainsbourg à utiliser une articulation parfois totalement inintelligible. Mais la déstructuration, si elle est en partie liée à des contraintes physiques, n'en

semble pas moins être très organisée et esthétiquement pensée, avec un jeu de théâtralisation dans les passages en voix parlée, parsemés de légers retours à l'intonation mélodique, comme une évocation (mélodie absente, mais implicitement omniprésente par la mémoire de l'auditeur, ce qui crée une sorte de complicité avec le public). La version de 1985 présente une transformation des trois méta-paramètres (rythme, timbre et phrasé) et peut concrétiser de manière emblématique l'évolution du style interprétatif de Serge Gainsbourg, qui passe d'une voix certes grave mais bien timbrée et assez tonique, avec une prononciation distincte, voire saccadée et impulsive, à un timbre en grande partie voilé, avec une prononciation négligée qui euphémise le degré de distinction des différents sons (voyelles aux ouvertures insuffisantes et consonnes apico-dentales aux fermetures imparfaites). Le phrasé évolue vers celui de la langue parlée avec des effets de dramatisation et de stylisation conformes à l'image du personnage public véhiculé par les médias.

6.2.2.2 Juliette Gréco : vers une théâtralisation emphatique du phrasé

Lorsque Juliette Gréco enregistre son premier 45 tours en novembre 1950 et son premier album en mai 1952, elle chante sur scène depuis déjà juin 1949 (au Bœuf-sur-le-Toit, à la Rose Rouge et une longue tournée au Brésil). Son style est déjà affirmé et en 1963, lorsqu'elle met la chanson *La Javanaise* à son répertoire, son phrasé et son timbre possèdent une spécificité si marquée que l'on pourrait croire qu'ils seront immuables et peu propices à la variation. Il n'en est rien. Il suffit d'écouter le réenregistrement de son répertoire, réalisé en 1983, pour découvrir les multiples variations et l'évolution du phrasé au cours de sa carrière, évolution concrétisée à nouveau dans l'enregistrement de 1992.

Au-delà des transformations dues à l'âge, se fait jour une intrusion très personnelle du parlé dans le chanté, une accentuation aussi singulière qu'expressive, renforcée par une grande variabilité de dynamique, ainsi qu'une diversification du timbre intégrant toutes les ressources de l'alternance de la voix mélodique à la voix bruitée.

Le tableau suivant présente les caractéristiques des cinq versions dont nous disposons :

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée ⁷⁸¹	Disque
v. 1	studio	1963	Orch. J-M Defaye	2,21 min	<i>Juliette Gréco</i> . 45 tours Philips, B373156, mai 1963. Orchestre Jean-Michel Defaye.
v. 2	studio	1983	Orch. F. Rauber	–	<i>Juliette Gréco</i> . Janvier 1983. 33 tours Meys. AZ 2928240. Orchestre François Rauber.
v. 3	public	08/1992	Orch. F.R. et G. Jouannest	3,05 min	<i>Juliette Gréco à l'Olympia</i> . Deux CD Philips. Orchestre de 512357-2. Orchestre de François Rauber et Gérard Jouannest.
v. 4	public	1999	Orch. F. Rauber	–	<i>Juliette Gréco, Odéon 1999</i> . Deux CD. Gérard Meys. MEY74 479-2. Orchestre François Rauber.

⁷⁸¹ De la première à la dernière note chantée.

v.5	public	27-28 /02/2004	Orch.	2,98 min	<i>Olympia 2004 : l'intégrale de son spectacle événement.</i> Deux CD Universal Division Polydor, 2004. Polydor 982 161-6.
-----	--------	-------------------	-------	----------	--

Tableau 47 : Références et description des cinq versions enregistrées de *La Javanaisé*⁷⁸² par Juliette Gréco.

Nous retenons, parmi ces enregistrements, les versions 1, 3 et 5, qui constituent une synthèse de l'évolution stylistique de l'artiste, pour en réaliser une analyse comparative détaillée. Le tableau suivant présente la description des trois interprétations, établie à partir d'un découpage vers par vers et de la double approche de l'image sonographique et de l'écoute.

Les typicités de la troisième version sont déjà à l'état d'esquisse dans la première, mais elles prennent au cours du temps une valeur emphatique, substituant à la primauté de la mélodie des jeux de contrastes relevant de l'expression théâtrale du *pathos*.

⁷⁸² Références issues de : DICALÉ, Bertrand, *Gréco : les vies d'une chanteuse*, Paris : Lattès, 2001, 744 p.

PAROLES	VERSION 1963	VERSION 1992	VERSION 2004
J'avoue J'en ai Bavé Pas vous	<i>Portamento</i> sur [b a]. Bonne articulation, qui met en évidence l'assonance en [u]. Rythme régulier.	Découpage rythmique irrégulier. Pause après « j'avoue », avec tenue de [v u]. Longs <i>portamenti</i> ascendants sur [v u], [b a] et [p a], avec un accent dynamique. L'intonation mélodique n'est pas respectée.	Tenue sur le [u] de « j'avoue » avec accent et <i>glissando</i> ascendant. Intonation complètement parlée sur « j'en ai bavé pas vous », sans tenue.
Mon amour	Nuance dynamique douce. Intonation montante sur [u] en <i>decrecendo</i> . Le [R] final est totalement inaudible. Articulation bien labialisée du [u].	Intonation parlée , avec tenue et accentuation du [u], <i>glissando</i> ascendant. Le [R] est très faiblement audible.	Complètement parlé. Voix dans le souffle, qui évoque l'érotisme. Aucune tenue.
Avant D'avoir Eu vent De vous	Alternance de <i>portamento</i> ascendant et descendant sur chaque note, qui donne un caractère un peu trainant au phrasé. Régularité rythmique, débit régulier.	Irrégularité rythmique : « Avant » ralenti avec accent et long <i>portamento</i> sur [vã], « d'avoir eu » précipité sans accentuation, « vent de vous », ralenti avec accent et <i>portamento</i> sur [vã] et [v u]. Attaque dure, en fry , sur [a].	Irrégularité rythmique encore plus accentuée. « vent de vous » : les [v] sont accentués et allongés, puis la voyelle suivante est en <i>portamento</i> ascendant. L'intonation est instable , entretenant une grande ambiguïté avec la parole. Attaque dure, en fry , sur [a].
Mon amour	Intonation montante sur [u] en <i>decrecendo</i> . Le R final est totalement inaudible. Articulation bien labialisée du [u], avec bruit de lèvres : érotisme.	Accent sur le [u] avec intonation montante, proche de la parole , mais sans tenue. Fin de note dans le souffle , avec un R non sonore et faiblement audible.	<i>idem</i> version 1992.
Ne vous déplaise	Bien articulé , délicat, respect rythmique et intonatif, <i>glissando</i> ascendant sur [n ə], [v u], [p l ε], [z ə]. <i>Vibrato</i> régulier à la fin des tenues de [n ə], [p l ε] et sur [z ə]. Voix	« ne vous » sous-articulés , presque inintelligibles. Lié mais avec des impulsions dynamiques au début de chaque syllabe. Un fort accent dynamique sur [p l ε], avec un	Lié, avec <i>portamento</i> et effet de crescendo sur chaque syllabe , avec une impulsion dynamique à la fin des tenues. Effet de retenue sur les consonnes [p], [l] et forte

	douce et relâchée, sans accentuation particulière . Très <i>legato</i> .	fort <i>glissando</i> ascendant. Nuance très douce, à la limite de l'audible.	accentuation de l'attaque de « -plaise ».
En dansant la Javanaise	Précision de l'intonation, très chantée . <i>Portamento</i> sur [ã], [dã] et [3a]. Petite tenue toutefois sur « la », avec précipitation du débit sur « Javanaise », et impulsion dynamique sur [3a]. Accentuation et court allongement du [3].	Intonation nettement chantée, respect de la mélodie. <i>Glissando</i> ascendant sur l'attaque de « en » partant de l'extrême grave, avec impulsion dynamique. Allongement du [s] de « dansant » . Puis <i>decrecendo</i> sur la fin du vers. Pause après « la », puis précipitation du débit sur « javanaise », avec une voix dans le souffle.	Défaut d'articulation , en particulier sur les [ã] du début du vers. <i>Glissando</i> ascendant sur l'attaque de « en » partant de l'extrême grave, avec impulsion dynamique. Net allongement du [s] et du [3] , encore plus marqué que dans la version précédente. Pause rythmique silencieuse après « la ». [n ε z ə] : dans le souffle, avec une tenue de [n ε] en <i>decrecendo</i> jusqu'à extinction du son avant l'attaque du [z ə] final sur une nouvelle petite impulsion dynamique.
Nous nous aimions	Très lié, mêmes caractéristiques que précédemment. Nombreux <i>portamenti</i> . <i>vibrato</i> en fin de tenues. Précision de la hauteur mélodique. Pas d'accentuation marquée.	Nuance très douce, voix faiblement audible, faiblement articulée, sauf sur « aimions ». Petite impulsion dynamique sur chaque syllabe. Lié avec <i>portamento</i> . Decrescendo sur chaque syllabe , jusqu'à la limite de l'audible.	Mêmes caractéristiques que la version de 1992, avec cependant un effet de <i>decrecendo</i> suivi d'un <i>crescendo</i> à la fin de chaque syllabe, avant l'attaque de la syllabe suivante.
Le temps d'une chanson	Attaque glissée sur « le », retenue sur la deuxième syllabe de « une ». Allongement du [ʃ]. Tenue avec vibrato sur les dernières syllabes de « une » et de « chanson » .	Attaques percussives et par le grave sur « le » et « temps », avec accent dynamique. Prononciation diphtonguée du [ã]. Pause après « une ». Nuance très douce à partir de « d'une ». « Chanson » : très peu voisé, dans le souffle , proche du chuchotement, avec deux syllabes isolées par un silence et bien accentuées, en <i>glissando</i> ascendant.	Mêmes effets que dans la version 1992, mais plus marqués. Attaque dans le grave et impulsion dynamique sur « temps ». « Chanson » non voisé, chuchoté .

A votre Avis Qu'avons- nous vu	Attaque dure, en <i>fy</i> . Respect du rythme et de l'intonation. Même valeur de note, régularité du débit. Les [v] sont un peu retenus.	Débit irrégulier. Intonations parlées, différentes des intonations mélodiques. Théâtralité. Pause silencieuse après « avis » et intonation interrogative. Voix parlée. Ébauche d'une intonation chantée sur les deux dernières syllabes. Pas de tenues. Pas d'accentuation particulière.	Proche de la version 1992, mais avec un timbre plus grave , de gorge. Intonation totalement parlée. Courte tenue dans le grave sur les dernières syllabes de « avis » et « vu ».
De l'amour	<i>Portamento</i> ascendant sur [u]. Puis tenue avec vibrato et decrescendo. [R] final absent.	Chanté. Petite retenue du M. Labialisation avec bruit de lèvres sur l'attaque du [u]. Courte tenue du [u], sans vibrato. [R] final absent.	Chuchotement forcé, absence totale de voisement. [R] bien audible.
De vous A moi Vous m'a- vez eu	Lié. « Moi » bien articulé avec labialisation. « Vous m'avez eu » : abandon de la mélodie pour une intonation parlée descendante, avec sourire audible. Petite retenue du [z]. Sans <i>vibrato</i> .	Changement des paroles : « J'avais envie de voir en vous ». Modification de l'intonation. Voix grave et sourde , comme un chuchotement forcé, avec un faible voisement. Débit irrégulier : pause silencieuse après « envie ». Allongement des [v], en particulier sur le second [vu] qui est accentué, avec une hausse de l'intonation.	Voix grave et sourde, comme un chuchotement forcé , avec un faible voisement. Les deux premières syllabes sont un peu plus timbrées. Intonation parlée, théâtrale , montante sur « moi », puis descendante sur « eu ». Pause silencieuse après « moi ». Allongement du [v] du premier « vous » et du [z] de « m'avez eu ».
Mon amour	Idem « de l'amour » précédent.	Changement des paroles : « Cet amour ». Idem « de l'amour » précédent.	Parlé, dans une voix grave craquée. Mauvaise articulation du [u], qui est peu audible. Le [R] est dans le souffle, à peine audible.
Ne vous déplaie	Chanté et très articulé. Précision de l'intonation. Très lié. <i>Portamento</i> sur [n ə] et « vous ». <i>Vibratos</i> en deuxième partie de tenues sur [n ə], [p l ε] et [z ə].	Chanté. Sous-articulé , avec une voix très faible, presque inaudible. Caractère traînant, avec de longues tenues. Respect de l'intonation mélodique.	Chanté, dans une voix un peu plus sonore qu'en 1992. Plus intelligible. Respect de la mélodie, mais voix qui tremble parfois. Caractère traînant. <i>Portamento.</i> [pl] : Impulsion

			dynamique.
En dansant la Javanaise	Phrasé plus saccadé, avec une petite pause silencieuse entre chaque syllabe dans la première partie du vers, et un accent dynamique sur chaque syllabe. Pause rythmique pleine sur « la », avec tenue du [a] avant l'enchaînement sur « javanaise », dans un débit plus précipité. <i>Glissando</i> ascendant sur [ã] et [3a].	Chanté. Attaque en <i>glissando</i> ascendant sur [ã], commençant dans le <i>fry</i> . Retenue du [s]. Pause silencieuse après « la ».	Chanté. Allongement encore plus marqué du [s] que dans la version 1992. Pause silencieuse après « la ». Allongement du [3] avec accentuation dynamique. « Javanaise » dans un chuchotement forcé, voix très bruitée , mais respect de l'intonation mélodique et du rythme.
Nous nous aimions	<i>Idem</i> refrain précédent.	Chanté. Pause silencieuse après de deuxième « nous ».	<i>Idem</i> version 1992.
Le temps d'une chanson	<i>Idem</i> refrain précédent.	Chanté. Attaques percussives et par le grave sur « temps », avec accent dynamique et un <i>glissando</i> ascendant. Silence avant « temps ». Prononciation diphtonguée du [ã]. Nuance très douce à partir de « d'une ». Pause après « une ». « Chanson » : dans le souffle, avec deux syllabes isolées par un silence et bien accentuées, en <i>glissando</i> ascendant.	Chanté. Dans le souffle à partir de « d'une ».
Hélas Avril En vain Me voue	Mêmes effets que dans la strophe précédente, mais voix dans le souffle dans la deuxième partie du vers. Éloignement de l'intonation mélodique sur « en vain me voue », avec une intonation proche du parlé .	Timbre grave. Voix parlée, proche d'une déclamation théâtrale , intonation instable. Accent du « Hélas », intonation exclamative et isolée du reste du vers de manière théâtrale. Pause silencieuse après « hélas ». Ralentissement, intonation traînante sur « en vain me voue », parlé, dramatisation. <i>Glissando</i> descendant sur « vain » et « voue ».	Intonation parlée, déclamée, très théâtrale, plus aiguë que dans la version de 1992, avec une intonation montante. « Hélas » est isolé par un court silence. Longue retenue de tous les [v]. Timbre sourd et forcé, dans le souffle .

A l'amour	<i>Idem</i> « de l'amour » Précédent. [R] toujours inaudible.	Chanté. Intonation montante puis descendante sur [u], avec <i>crescendo-decrescendo</i> . [R] audible mais discret.	Totalement dans le souffle, non voisé. [R] audible.
J'avais Envie De voir En vous	Très chanté, voix un peu dans le souffle , exprimant l'érotisme. Légère retenue des [v]. Pas de <i>vibrato</i> .	Chanté, voix bien timbrée. « vais » avec accent dynamique et <i>glissando</i> ascendant. Les [v] de « envie » et « voir » sont retenus. [i] de « envie » et [wa] de « voir » très courts et percussifs. Intonation montante sur « vous ».	Énonciation proche du parlé, intonation instable. Voix sourde , dans le souffle et forcée. Accentuation et retenue des consonnes [v].
Cet amour	<i>Idem</i> « de l'amour » Précédent.	Proche de la version de 1963, avec cependant un nuance plus douce et un [R] final légèrement audible.	Plus parlé. R accentué, raclé, non voisé.
Ne vous déplaise	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> précédent. Impulsion dynamique sur « plai », avec attaque en <i>glissando</i> ascendant.	<i>Idem</i> précédent. La syllabe finale « se » est inaudible. Intonation descendante à la fin de [p l ε].
En dansant la Javanaise	Lié. Petite tenue de « la », puis retenue de [ʒ] avec accent dynamique, et précipitation du débit sur les dernières syllabes.	Chanté, sauf « -sant la ». <i>Glissando</i> ascendant sur « en ». [s] allongé et accentué. Précipitation du début sur « -sans la ». Pause silencieuse après « la ». Retenue du [ʒ], puis précipitation du débit sur les dernières syllabes. Adoucissement dynamique et voix dans le souffle sur « Javanaise ». [z ə] presque inaudible, après une pause.	« En » attaque dure par le grave. « Dans » avec une voix poussée, dans le souffle , [ã] diphtongué. [s] allongé. « la » avec une impulsion dynamique, dans un chuchotement fort, non voisé. [z ə] presque inaudible, après une pause.
Nous nous aimions	<i>Idem</i> refrain précédent.	Chanté dans une nuance très douce, peu audible.	<i>Idem</i> version 1992, quoiqu'un peu plus sonore.
Le temps d'une chanson	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> r. précédent. « chanson » dans le souffle.

La vie Ne vaut D'être Vécue	Intonation inspirée de la parole , qui se démarque de la mélodie écrite.	Déclamation parlée, avec un timbre grave , évoque la voix de la tragédienne. Allongement et accentuation de « vie » et « vaut », créant des pauses expressives.	Proche de la version de 1992, avec une intonation descendant dans les graves et dans le souffle à la fin de « vécue ».
Sans amour	Intonation parlée, avec tenue sur [u]. Nuance douce.	<i>Idem</i> couplet précédent.	Parlé, voix chuchotée, non voisée.
Mais c'est Vous qui L'avez Voulu	Accélération du débit jusqu'à « voulu », puis tenue du V de voulu et <i>glissando</i> ascendant sur [u]. Intonation entre le parlé et le chanté.	Totalement déclamé, déclamation haute (voix plus aiguë). « Et c'est vous » : intonation montante, avec accent dynamique sur « vous », suivi d'une pause silencieuse. « qui l'avez voulu » en déclamation haute.	Intonation parlée dramatique, avec un timbre sourd. Accentuation du « vous », suivi d'une pause silencieuse.
Mon amour	<i>Idem</i> couplet précédent.	Parlé. Intonation montante puis descendante sur [u].	Parlé, un peu dans le souffle. Éploré. Intonation descendante. Théâtralité.
Ne vous déplaise	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> refrain précédent.	Nuance très douce, faiblement audible , début sous-articulé. Accentuation du [v] de « vous » avec retenue. Accentuation de [pl], avec <i>glissando</i> ascendant.
En dansant la Javanaise	Chanté et lié. Retenue de [ʒ] avec accent dynamique, et précipitation du débit sur les dernières syllabes.	Très chanté , nombreux <i>glissandi</i> ascendants. [z ə] presque inaudible.	Accentuation très marquée du [s], avec allongement. « la » forcé dans le chuchotement . Silence après « la ». [ʒ] allongé et accentué. [n ε] se termine dans le souffle . [z ə] faiblement audible.

Nous nous aimions	<i>Idem</i> précédent. Petite accentuation sur l'attaque de [jɔ̃].	Ralentissement du <i>tempo</i> . Très découpé, avec un silence après chaque syllabe longue. Chaque syllabe longue est en <i>glissando</i> ascendant, puis en <i>decrecendo</i> . Aucun <i>vibrato</i> .	<i>Idem</i> version 1992, avec un ralentissement un peu moins fort.
Le temps d'une chanson	Nuance douce. Ralentissement. <i>Portamento</i> . Longue tenue vibrée de la syllabe finale, en <i>decrecendo</i> .	Nuance douce, voix dans le souffle , mais chantée. « Le temps », suivi d'un silence, avec diphtongue sur [ã]. Important ralentissement du <i>tempo</i> . « une chanson » : chaque syllabe est tenue en <i>decrecendo</i> .	Proche de la version de 1992, mais avec une voix sourde et poussée, dans le souffle . Dernière syllabe non tenue et totalement dans le souffle, dans un chuchotement fort .

Tableau 48 : Comparaison de l'interprétation de trois versions de *La Javanaise* par Juliette Gréco, réalisée à partir de l'image sonographique et de l'écoute. Les principales différences apparaissent en gras. [CD 223 à 225]

L'étude minutieuse des trois interprétations atteste une évolution continue et progressive vers une théâtralisation expressive. L'insertion du parlé dans le chanté, à peine ébauchée dans la première version, prend une place de plus en plus importante, jusqu'à être majoritairement utilisée dans la version de 2004. Avec elle se développe un jeu d'accentuation hyperbolique sur certaines syllabes, alternant avec une euphémisation marquée d'autres. L'écart entre les deux systèmes est de plus en plus conséquent, et le jeu des contrastes devient dominant, se substituant peu à peu à la rythmique mélodique. Le timbre quant à lui est de moins en moins voisé, privilégiant les attaques consonantiques ou les attaques vocaliques dures, parfois en *fy*. Le souffle est de plus en plus présent, aussi bien dans les parties chantées que parlées, où le chuchotement forcé prend une place importante dans l'expressivité. Enfin, le *pathos* est renforcé et se substitue au caractère mélodique un peu distancié de la première version (avec *vibrato* et tenues), captant les inflexions de la voix parlée (séduction, dépit, nostalgie, dramatisation) et les intonations diverses (assertive, interrogative, injonctive ou exclamative) au détriment des effets musicaux (absence de tenues et de *vibrato*), pour les intégrer dans l'interprétation et multiplier les tremplins à l'implicite et au sous-entendu, si typiques de l'interprétation de Juliette Gréco. La chanson devient un petit drame intime partagé avec le public.

6.2.3 *Amplitude de la variation au service d'une esthétique du changement : Interprétations de La Vie d'artiste par Léo Ferré*

Fidèle à l'idée de renouvellement constant que nous avons exposée dans l'introduction, Léo Ferré demeure l'exemple le plus marquant de l'amplitude des variantes dans l'interprétation d'une même chanson.

Mais, contrairement à Serge Gainsbourg et Juliette Gréco, il ne s'agit pas seulement d'une évolution progressive inscrite dans la chronologie, ou d'un glissement par étapes renforçant peu à peu une typicité interprétative, mais d'une volonté initiale de changement, d'une esthétique de la variation revendiquée dès le début de la carrière, prônant la recréation à chaque interprétation et le refus de la fixation (nous avons vu d'ailleurs que cette conception spécifique était déjà ancrée dans l'écriture musicale ferréenne).

Pour illustrer cette mouvance interprétative, nous comparerons les différentes versions d'une chanson qui a suivi Léo Ferré tout au long de sa carrière : *La Vie d'artiste*, de la première version de 1950 à celle de 1988, soit six versions⁷⁸³. Il s'agit d'une des premières chansons de Léo Ferré, qui figure sur son premier 78 tours au Chant du Monde en 1950.

La volonté d'éviter la modélisation de la version initiale et le refus d'en faire une interprétation de référence s'exprime tout d'abord par le fait – exceptionnel – qu'il existe quatre versions studio différentes. Cela traduit à la fois l'importance que Léo Ferré accorde à cette chanson, composée par lui et co-écrite avec Francis Claude, déplorant la fugacité de l'amour et la marginalité de l'artiste, et manifeste le refus de la fixation interprétative – « la chanson morte dans la cire ». Il prône au contraire l'aléatoire et le contextuel de

⁷⁸³ Pour étudier un autre exemple, *Avec le temps* : CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 55-58.

l'interprétation, quitte à s'éloigner de la perfection d'ailleurs dénoncée par Roland Barthes. L'objectif est d'insuffler à chaque interprétation une vie nouvelle, une part de risque, et de ne pas enclencher, selon la formule du chanteur, le « pilotage automatique⁷⁸⁴ ».

6.2.3.1 Présentation et analyse comparative des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré.

Le tableau suivant recense les six versions différentes de la chanson par ordre chronologique⁷⁸⁵ :

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée ⁷⁸⁶	Disque
v. 1	studio	26/06/1950	Piano : L.F.	2,28 min	<i>Léo Ferré, La Vie d'artiste</i> , disque 2, Le Chant du monde, 1998 (intégrale Chant du monde 1947-1953, réédition en deux CD).
v. 2	studio	27-31/10/1953 ou 17/11/1953	Piano : L.F.	2,95 min	<i>Léo Ferré, La Vie d'artiste</i> , disque 1, Le Chant du monde, 1998 (intégrale Chant du monde 1947-1953, réédition en deux CD).
v. 3	studio	1969	Orch. J.-M. Defaye.	1,92 min	<i>Les 12 premières chansons de Léo Ferré</i> , Barclay, 2002 (reprise d'un 33 tours de 1969).
v. 4	studio	1972	Piano : L.F.	2,69 min	<i>Avec le temps, Les chansons d'amour de Léo Ferré</i> , Barclay, 1998 (reprise du 33 tours de 1972).
v. 5	public	6-7/04/1984	Piano : L.F.	2,60 min	<i>Léo Ferré au Théâtre des Champs-Élysées</i> , La Mémoire et la Mer, 2003 (reprise du triple CD <i>Léo Ferré 84</i> , paru chez EPM).
v. 6	public	3-4-5/05/1988	Piano : L.F.	2,61 min	<i>Léo Ferré en public au TLP-Déjazet</i> , EPM, 1996 (deux CD).

Tableau 49 : Références et description des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré. [CD 226 à 231]

La Vie d'artiste est une chanson strophique de trois douzains isométriques d'octosyllabes, sans refrain, avec une alternance de rimes suivies et embrassées. La structure particulière de la chanson limite donc déjà en partie l'effet répétitif propre au genre.

Les six interprétations présentent des divergences macro et micro-structurelles très marquées. Les deux premières versions, de 1950 et 1953, sont chantées et accompagnées au piano par Léo Ferré, sur un *tempo rubato*, très fluctuant, tant à la voix qu'à l'instrument, où alternent incessamment accélérations et ralentissements expressifs – suivant d'ailleurs la partition qui porte l'indication « très libre ». Dès les premiers enregistrements est donc inclus

⁷⁸⁴ Entretien radiophonique, *radio forum* (La Marseillaise), 24 février 1984, par Odette Dutoi.

⁷⁸⁵ CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 49.

⁷⁸⁶ De la première à la dernière note chantée.

dans les interprétations de Léo Ferré un fort taux de variabilité aussi bien dans le rythme et les effets contrastifs qu'au sein des procédés expressifs. Léo Ferré opère donc le cumul des variations synchroniques et diachroniques.

La troisième version est encore chantée, mais sur un accompagnement orchestral très fourni au *tempo* constant, ce qui limite la marge d'effets interprétatifs – en particulier les allongements syllabiques – et impose un débit vocal rapide. La voix adopte couramment une intonation fluctuante proche de la parole, avec peu de notes tenues.

Les trois dernières versions sont entièrement parlées, alternant déclamation basse et déclamation haute, accompagnées par Léo Ferré au piano, avec de longs développements et ponts instrumentaux. Selon les versions, se succèdent des passages chuchotés, des murmures forcés à l'extrême grave de la tessiture et des passages criés dans une voix aiguë très projetée. Ces interprétations sont marquées par de longs silences en cours de vers ou entre les vers, ainsi que de nombreux enchaînements d'un vers à l'autre sans pause, ceci à des emplacements différents d'une version à l'autre.

Le *pathos*, à partir d'un texte assez nostalgique et qui n'est pas sans tendresse, évolue vers le ressentiment et l'amertume, avec une relative violence énonciative, incluant grognements, effets gutturaux, voix criée, ou ironie en feignant une neutralité ou une douceur contredite par l'accompagnement pianistique. La réverbération qui accentue les sifflantes, en particulier dans les passages émis dans le souffle, ainsi que l'accompagnement très puissant et percussif, renforcent la violence sonore. Les jeux sur le non-dit, le sous-entendu, le polysémantisme et l'ambiguïté des paroles autorisent l'expression des pulsions émotives et des caractères les plus divers.

Contrairement à la méthode utilisée pour les autres chanteurs dans cette partie pour établir la comparaison interprétative des différentes versions, nous n'avons pas procédé par juxtaposition vers par vers de chaque version car, chez Léo Ferré, les phrases musicales ne coïncident pas toujours avec la métrique du vers, privilégiant la liberté d'établir des arrêts rythmiques à l'intérieur des vers, voire à l'intérieur des groupes de sens, ou des enchaînements rythmiques entre les différents vers, donc des enjambements musicaux – ce qui déjà concrétise le haut degré de variantes de chaque interprétation. Nous avons donc établi les relevés comparatifs sur l'ensemble des strophes, en codifiant les principaux effets interprétatifs.

Analyse interprétative des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré

<p>v.1, strophe 1 – chantée</p> <p>Je t'ai rencontrée par hasa→rd, Ici, ailleurs ou autre pa→rt ,* Il se peut que tu t'en souvie→nnes. Sans se connaî→tre on s'est aimé→, Et même si ce n'est pas vrai→, ,* Il faut croire à l'histoire ancie→nne→. ,* Je t'ai donné ce que j'avais De quoi chan→ter→, de quoi rê→ver→ Et tu croyai→s en ma bohè→me→, ,* Mais si tu pensais à vingt ans→ ,* Qu'on peut vi→vre de l'air du temps→→, Ton point de vue→ ,* n'est plus→ le mê→me→ </p>	<p>v.2, strophe 1 – chantée</p> <p>Je t'ai rencontrée par hasa→rd, Ici, ailleurs ou autre part, Il se peut que tu t'en souvie→nnes. ,* Sans se connaî→tre on s'est aimé→, Et même si ce n'est pas→ vrai, ,* Il faut croire à l'histoire an→cie→nne→. Je t'ai donné ce que j'avai→s De quoi chan→ter, de quoi rê→ver. Et tu croyai→s en ma bohè→me→, Mais si tu pen→sais à vingt ans→ Qu'on peut vi→vre de l'ai→r du temps→, Ton point de vue→,* n'est plus→ le mê→me→. </p>	<p>v.3, strophe 1 – chantée</p> <p>Je t'ai rencon→trée * par hasard, Ici, ailleurs ou autre part, Il se peut que tu t'en souvie→nnes. Sans se connaî→tr' on s'est aimé→, ,* Et même si ce n'est pas vrai, ,* Il faut croi→re à l'histoire ancienne. ,* Je t'ai donné ce que j'avai→s De quoi chan→ter, de quoi rê→ver. ,* Et tu croyai→s en ma bohè→me→, ,* Mais si tu pen→sais à vingt ans ,* Qu'on peut vivre de l'ai→r du temps, ,* Ton point de vue→ n'est * plus le mê→me→. </p>
<p>v.4, strophe 1 – déclamée</p> <p>Je t'ai rencontrée par hasa→rd, ,* Ici, ailleurs ou autre part, Il se peut que tu t'en souviennes. ,* Sans se connaî→tre on s'est aimé→, Et même si ce n'est pas vrai, ,* Il faut croi→re à l'histoire ancien(ne). ,* Je t'ai donné ce que j'avais De quoi chan→ter, ,* de quoi rê→ver. Et tu croyai→(s) en ma bohèm(e), Mais ,* si tu pensais à vingt ans Qu'on peut vi→vre de l'air du temps, ,* (rire) Ton point de vue→,* n'est plus le mêm(e). </p>	<p>v.5, strophe 1 – déclamée</p> <p>Je t'ai rencontrée par hasard, Ici, ailleurs ,* ou autre part, Il se peut que tu t'en souviennes. ,* Sans se connaî→tre on s'est aimé→, Et même si ce n'est pas vrai, Il faut croi→re à l'histoire ancienne. Je t'ai donné ce que j'avais De quoi chan→ter, de quoi rê→ver. Et tu croyais en ma bohème, Mais ,* si tu pensais à vingt ans Qu'on peut vivre de l'air du temps, Ton point de vue n'est plus le même. </p>	<p>v.6, strophe 1 – déclamée</p> <p>Je t'ai rencontrée par hasard, Ici, ailleurs ou autre part, ,* Il se peut que tu t'en souviennes. Sans se connaî→tre on s'est aimé→. Et même si ce n'est pas vrai, ,* Il faut croi→re à l'histoire ancienne. Je t'ai donné ,* ce que j'avais De quoi chan→ter, de quoi rê→ver. Et tu croyais en ma bohème, Mais ,* si tu pensais à vingt ans→ Qu'on peut vi→vre de l'air du temps→, Ton point de vue n'est plus le même. </p>

<p>v.1, strophe 2 – chantée Cette fameuse fin du mois Qui depuis qu'on est toi et moi, Nous revient sept fois par semaine Et nos soirées sans cinéma, Et mon succès qui ne vient pas, Et notre pitance incertaine. Tu vois je n'ai rien oublié Dans ce bilan triste à pleurer Qui constate notre faillite. Il te reste encore de beaux jours Profites-en mon pauvre amour, Les belles années passent vite. </p>	<p>v.2, strophe 2 – chantée Cette fameuse fin du mois Qui depuis qu'on est toi et moi, Nous revient sept fois par semaine Et nos soirées sans cinéma, Et mon succès qui ne vient pas, Et notre pitance incertaine. Tu vois je n'ai rien oublié Dans ce bilan triste à pleurer Qui constate notre faillite. Il te reste encore de beaux jours Profites-en mon pauvre amour, Les belles années passent vite. </p>	<p>v.3, strophe 2 – chantée Cette fameuse fin du mois Qui depuis qu'on est toi et moi, Nous revient sept fois par semaine ne Et nos soirées sans cinéma, Et mon succès qui ne vient pas, Et notre pitance incertaine. Tu vois je n'ai rien oublié Dans ce bilan triste à pleurer Qui constate notre faillite. Il te reste encore de beaux jours Profites-en mon pauvre amour, Les belles années passent vite. </p>
<p>v.4, strophe 2 – déclamée Cette fameuse fin du mois Qui depuis qu'on est toi et moi, Nous revient sept fois par semaine Et nos soirées sans cinéma, Et mon succès qui ne vient pas, Et notre pitance incertaine. Tu vois je n'ai rien oublié Dans ce bilan triste à pleurer Qui constate notre faillite. Il te reste encore de beaux jours Profites-en mon pauvre amour, Les belles années passent vite. </p>	<p>v.5, strophe 2 – déclamée Cette fameuse fin du mois Qui depuis qu'on est toi et moi, Nous revient sept fois par semaine Et nos soirées sans cinéma, Et mon succès qui ne vient pas, Et notre pitance incertaine. Tu vois je n'ai rien oublié Dans ce bilan triste à pleurer Qui constate notre faillite. Il te reste encore de beaux jours Profites-en mon pauvre amour, Les belles années passent vite. </p>	<p>v.6, strophe 2 – déclamée Cette fameuse fin du mois Qui depuis qu'on est toi et moi, Nous revient sept fois par semaine Et nos soirées sans cinéma, Et mon succès qui ne vient pas, Et notre pitance incertaine. Tu vois je n'ai rien oublié Dans ce bilan triste à pleurer Qui constate notre faillite. Il te reste encore de beaux jours Profites-en mon pauvre amour, Les belles années passent vite. </p>

<p>v.1, strophe 3 – chantée</p> <p>Et maintenant tu vas partir , Tous les deux nous allons vieillir * Chacun pour soi , comme c'est triste . * Tu peux remporter le phono , Moi → je conserve le piano , * Je → continue → ma vie d'artiste → . Plus tard sans trop savoir pourquoi Un étranger , un maladroit , Lisant mon nom sur une affiche → * Te parlera de mes succès → , * Mais un peu triste toi qui sais → Tu → lui diras * que → je → m'en → fi → che → .</p>	<p>v.2, strophe 3 – chantée</p> <p>Et maintenant tu vas partir → r , Tous les deux → nous allons vieillir → r Chacun pour soi , comme c'est triste . Tu peux remporter le phono , Moi → je conserve le piano , Je → continue → ma vie d'artiste → . Plus tard sans trop savoir pourquoi * Un étranger , un maladroit , Lisant mon nom sur une affiche → Te parlera de mes succès → , Mais un peu triste toi qui sais → Tu → lui diras * que → je → m'en → fi → che → .</p>	<p>v.3, strophe 3 – chantée</p> <p>Et maintenant → tu vas partir , * Tous les deux nous allons vieillir Chacun pour soi , comme c'est triste (e) . * Tu peux remporter le phono , * Moi → je conserve le piano , Je continue ma vie d'artiste . Plus tard * sans trop savoir pourquoi * Un étranger , un maladroit , Lisant mon nom sur une affiche → * Te parlera de mes succès , Mais un peu triste * toi qui sais * Tu → lui diras → que → je → m'en → fi → che → .</p>
<p>v.4, strophe 3 – déclamée</p> <p>Et maintenant tu vas partir , Tous les deux nous allons vieillir Chacun pour soi , comme c'est triste . Tu peux remporter le phono , Moi * je conserve le piano , * Je continue → ma vie d'artiste . Plus tard * sans trop savoir pourquoi Un étranger , un maladroit , Lisant mon nom sur une affiche (e) Te parlera de mes succès , Mais un peu triste * toi qui sais * Tu lui diras que je m'en fiche (e) . Que je m'en fiche .</p>	<p>v.5, strophe 3 – déclamée</p> <p>Et maintenant tu vas partir → r , Tous les deux nous allons vieillir Chacun pour soi , comme c'est triste . Tu peux remporter le phono , Moi je conserve le piano , Je continue ma vie d'artiste . Plus tard sans trop savoir pourquoi Un étranger , un maladroit , Lisant mon nom sur une affiche Te parlera de mes succès , Mais un peu triste toi qui sais Tu lui diras que je m'en fiche . Que je m'en fiche .</p>	<p>v.6, strophe 3 – déclamée</p> <p>Et maintenant tu vas partir , Tous les deux * nous allons vieillir Chacun pour soi , * comme c'est triste . Tu peux remporter le phono , Moi je conserve le piano , * Je continue * ma vie d'artiste . Plus tard sans trop savoir pourquoi Un étranger , un maladroit , Lisant mon nom sur une affiche Te parlera de mes succès , Mais un peu triste toi qui sais Tu lui diras que je m'en fiche . Que je m'en fiche .</p>

Figure 311 : Analyse interprétative des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré, avec comparaison, strophe par strophe, des principaux effets interprétatifs. La légende se trouve sur la page suivante. [CD 226 à 231]

Symboles utilisés dans la figure 311

Articulations et pauses :

	Pause silencieuse sans respiration audible.
•	Pause silencieuse avec une prise d'air sonore.
•	Légère articulation, sans pause silencieuse.

Tenue de son vocalique ou emphase consonantique :

vie→	Longue tenue vocalique.
'en▶	Courte tenue vocalique.
ch ^{an}	Emphase consonantique : consonne retenue ou allongée, marquée d'un accent dynamique.

Effets interprétatifs :

ter	<i>Vibrato</i> ou <i>tremolo</i> .
Ton→	Début de la tenue sans <i>vibrato</i> puis apparition du <i>vibrato</i> au cours de la tenue.
leurs	Lent <i>glissando</i> ascendant ou descendant.
Mais	Rapide <i>glissando</i> ascendant ou descendant.

Types d'énonciation :

quoi	Voix dans le souffle, murmurée, non voisée ou faiblement voisée.
point	Déclamation basse.
par	Déclamation dans un registre médium.
autre	Déclamation haute, voix plus aiguë et projetée.
quoi	Voix criée ou déclamation haute fortement projetée. Voix puissante et forcée.

6.2.3.2 Description successive des six versions et mise en évidence des singularités de chacune

6.2.3.2.1 Première version : rubato et effets contrastifs

Le *tempo*, tant à la voix qu'à l'accompagnement pianistique, est très *rubato*, conformément à la notation « très libre » de la partition. Le débit globalement rapide, comme l'atteste la courte durée de cette interprétation (2.28 minutes), présente une grande irrégularité.

L'évolution de la durée des syllabes sur les vers quatre à six de la première strophe, représentée sur le graphique suivant, montre un débit très rapide, atteignant neuf syllabes par seconde sur les premiers mots, soit plus proche de celui de la voix parlée que de la voix chantée, puis un ralentissement progressif descendant jusqu'à deux syllabes par seconde :



Figure 312 : Évolution de la longueur des syllabes sur un extrait de la version 1 de *La Vie d'artiste*, par Léo Ferré. La durée, en secondes, est en ordonnées, et les syllabes en abscisses. Le signe « dièse » indique un silence.

Les accélérations et les ralentissements expressifs, parfois emphatiques, d'une grande amplitude, se doublent de contrastes de dynamique : les notes allongées, marquant une rupture rythmique, font souvent l'objet d'un brusque adoucissement de la nuance, créant ainsi des focalisations sur certains mots par effet contrastif – ce qui est le cas, par exemple, dans les deux premiers vers.

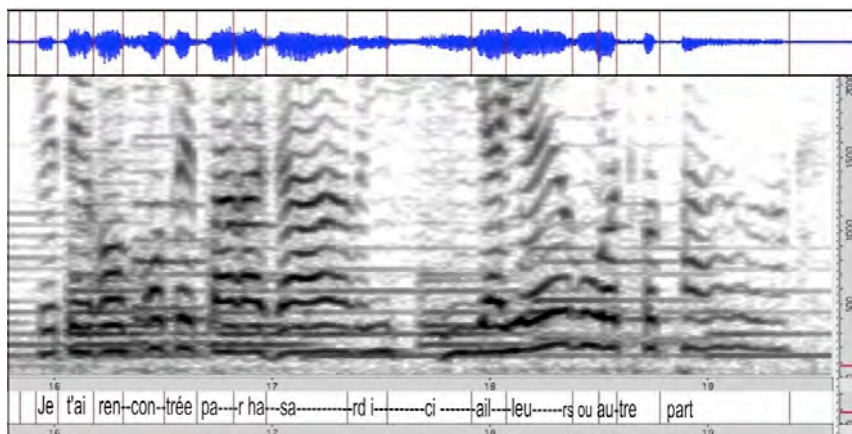


Figure 313 : Allongement emphatique de certaines syllabes (« sa » et « ci »), avec nuance douce sur les notes en fin de vers (« part »). Première version de *La Vie d'artiste* de Léo Ferré.

Le ralentissement dans la figure précédente, après la diction précipitée du début, s'associe à un adoucissement net de la nuance, par exemple sur l'allongement de la syllabe « ci », ou sur les deux dernières syllabes de l'extrait.

Ce sonagramme nous permet d'autre part de remarquer que les articulations métriques du poème ne sont pas respectées. Aucune pause silencieuse ne figure à la fin du premier vers, directement enchaîné avec le suivant (c'est le cas pour douze vers de la chanson). Lorsque les pauses existent à la fin du vers, elles sont de durée très variable et d'autres pauses, non dictées par la métrique poétique ni musicale, sont souvent marquées à l'intérieur des vers – pauses silencieuses, inspiratoires, ou pauses pleines avec notes tenues en *decrecendo*, comme nous l'observons sur le sonagramme suivant.

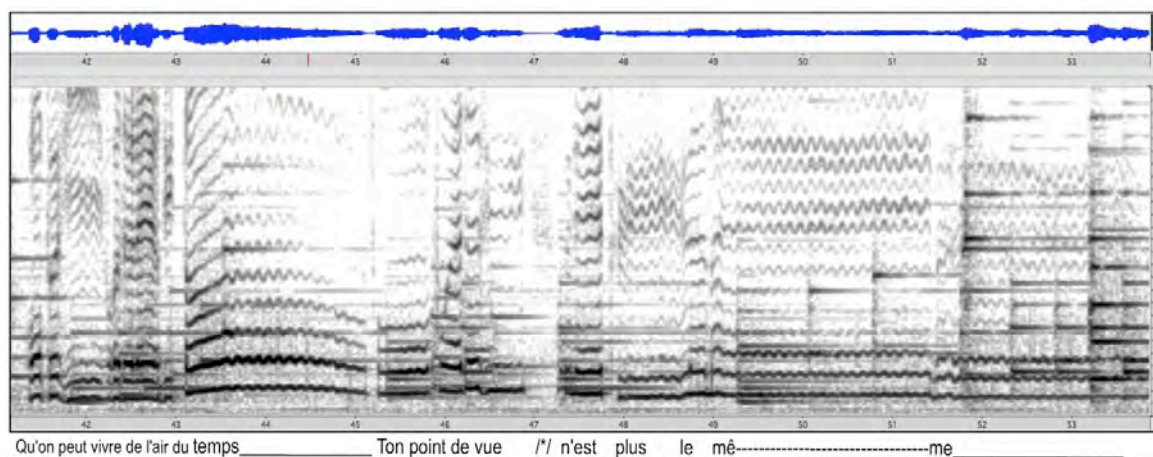


Figure 314 : vers 11 et 12 de la première version de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré.
Le symbole /*/ indique un silence avec une prise d'air sonore.

La dernière syllabe du vers pénultième de chaque strophe (« Qu'on peut vivre de l'air du temps » à la strophe 1), présente un *glissando* ascendant sans *vibrato* et en *crescendo*, puis une tenue vibrée en *decrecendo* et un *glissando* descendant avec enchaînement sans pause silencieuse avec le vers suivant. Le dernier vers, « Ton point de vue n'est plus le même », est immédiatement enchaîné et comporte une pause silencieuse avec prise d'air au milieu du vers. La syllabe terminale de ce vers présente de plus une longue tenue en *decrecendo* avec *vibrato* dans une nuance plus douce.

Les *glissandi* ascendants ou descendants ainsi que les accents dynamiques mettent en relief certains mots par un effet de focalisation très rhétorique, visant une meilleure captation du sémantisme textuel par le public et multiplient les effets interprétatifs très diversifiés.

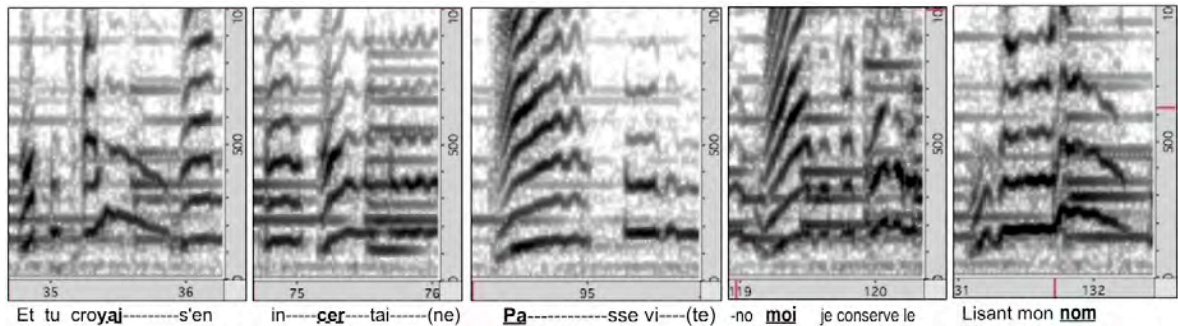


Figure 315 : effets interprétatifs issus de la première version de *La Vie d'artiste*.

L'effet peut être renforcé par un changement de timbre : par exemple sur « chacun pour soi », qui descend dans le grave en *fy*.

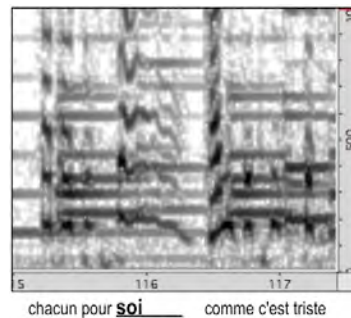


Figure 316 : Effet de descente dans le grave en *fy*, sur « soi ».

Les changements de timbre sont d'ailleurs fréquents : tantôt timbre grave, postérieurisé à la manière des chanteurs lyriques, avec une position basse du larynx, il peut avoir une nuance légèrement parodique, créant une forme de distanciation, ou simplement illustrer un usage courant à l'époque dans la chanson populaire (« ton point de vue n'est plus le même ») ; tantôt antérieurisé, voire labialisé – tendresse ou ironie ? (« tu vois je n'ai rien oublié de ce bilan », « comme c'est triste », « plus tard, sans trop savoir pourquoi »).

La prononciation est aussi très diversifiée, faisant alterner les passages plus vocaliques et les emphases consonantiques par accentuation, retenue ou allongement.

Dès le premier enregistrement, l'interprétation de Léo Ferré est marquée par un fort degré de variation du phrasé, incluant irrégularité de débit, de rythme, de dynamique, de répartition des pauses, diversité timbrale, effets d'emphase rhétorique empruntés à la parole, prémisses des développements ultérieurs. Cette esthétique du changement et cette liberté interprétative, déjà bien présentes dès le début de sa carrière, le mèneront à des mutations extrêmes qui feront de cette chanson, somme toute presque traditionnelle par sa forme, une œuvre sans cesse recréée jusqu'à se retrouver aux frontières du genre.

6.2.3.2.2 Deuxième version : diversification des procédés expressifs

Cette version – aussi piano-voix en studio – présente de nombreuses variantes par rapport à la précédente. Les effets interprétatifs sont à la fois déplacés et renouvelés, et le ton, moins distancié que dans la précédente, inclut des intonations émotives beaucoup plus ambiguës.

Cette interprétation évolue aussi sur un *tempo* très *rubato*, cependant beaucoup plus lent (la durée de la chanson est de 2.95 minutes), ce qui permet l'inclusion d'un plus grand nombre de nuances interprétatives, bien visibles sur le tableau. De nombreux ralentissements expressifs donnent un caractère plus nostalgique et les pauses rythmiques pleines ou silencieuses se multiplient en coupant fréquemment le vers (dix-sept fois dans la deuxième version, au lieu de sept fois dans la première). Les deux premiers vers sont par exemple enchaînés comme dans la première version, mais le deuxième vers présente deux longues pauses silencieuses à l'intérieur du vers et une à la fin, isolant les groupes comme des îlots de mots émergeant de la mémoire. Les syllabes allongées au cours de vers et les consonnes retenues (« chanter », « rêver », « bilan »), multiplient les mises en relief. Le ralentissement du débit, les *glissandi*, les *vibratos* de plus en plus présents au cours de la chanson, devenant souvent *tremolos*, confèrent une nuance plaintive et souffrante. On trouve en effet de nombreux *tremolos* expressifs sur les notes tenues en cours de vers, parfois associés à un *glissando* descendant : « je t'ai donné ce que j'avais » (fort *tremolo* doublé d'un *glissando* descendant), « et tu croyais » (même effet), « ton point de vue », « les belles années ». Le *tremolo* atteint enfin son *maximum* sur le dernier vers de la chanson, qui est marqué par un fort ralentissement et une tenue vibrée sur chaque syllabe :

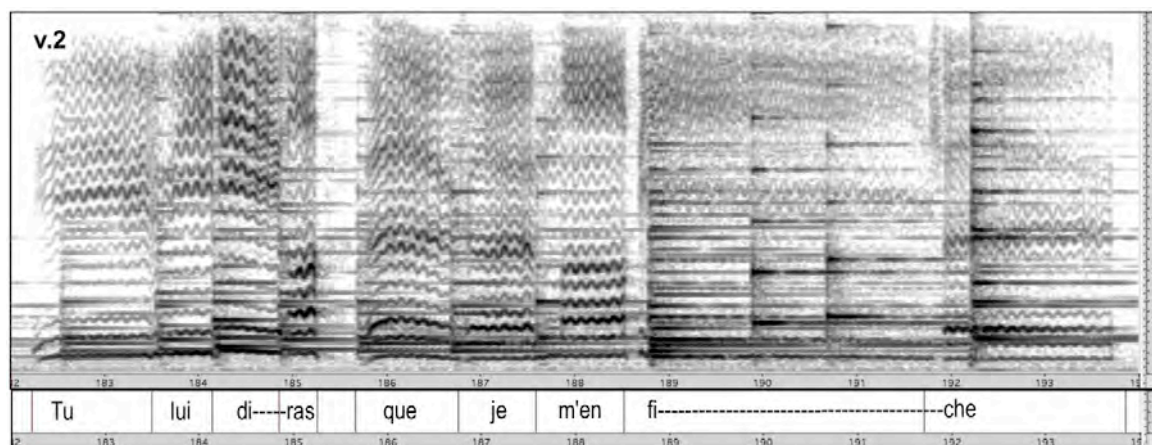


Figure 317 : Sonagramme du dernier vers de la version 2 de *La Vie d'artiste*, de Léo Ferré.

Dans cet extrait, un resserrement de la gorge qui transforme légèrement le timbre en l'assombrissant évoque le sanglot. Mais tout ce jeu émotif se double d'une distanciation, d'un regard critique par rapport à la souffrance de la rupture. Les variations timbrales et intonatives sont en effet très diversifiées dans cette interprétation. L'usage de la voix postériorisée, moins présent que dans la version précédente, s'associe cette fois à une emphase un peu ambiguë, teintée à la fois de ressentiment et d'une légère parodie : par exemple, dans « et notre pitance incertaine », associé à un ralentissement et un fort *vibrato* après une montée dynamique sur trois vers.

L'ironie perce sous le timbre souriant de « on s'est aimé » ; le *tremolo* de rire, suivi d'une voix souriante, sur « ton avis n'est plus le même » ; l'intonation sarcastique aussi, par l'emphase sur « fameuse », avec retenue du /f/, accent dynamique et *glissando* ascendant (« cette fameuse fin du mois »), et sur le ralentissement et la sur-articulation de « toi et moi »,

avec pause intercalée et forte labialisation faussement attendrie sur « plus tard, sans trop savoir pourquoi ». L'expression « comme c'est triste », presque murmurée, prend une valeur parenthétique, pleine de sous-entendus, ainsi que le mot « maladroit », nettement parlé. L'amplitude finale, avec tenue et *tremolo* sur chaque note qui confine à la violence, est ponctuée par le développement pianistique très percussif, comme des points d'exclamation illustratifs.

6.2.3.2.3 Troisième version : un jeu timbral élaboré

Cette version est encore chantée, mais se distingue d'emblée des deux premières par son *tempo* rapide et constant, imposé par l'accompagnement avec une instrumentation très fournie.

Par rapport aux autres versions, l'économie des procédés expressifs (*glissando*, *vibrato*, tenue) est évidente sur notre tableau. L'arrangement limite et presse Léo Ferré, dont la marge de liberté est plus étroite. Ne pouvant jouer sur les accélérations et les ralentissements expressifs, il privilégie par compensation les effets de timbre.

La métrique est respectée de manière plus traditionnelle, avec des pauses en fin de vers presque systématiques et des pauses à l'intérieur du vers très rares (quatre au total). Cependant, à l'intérieur d'un carcan rythmique stable, Léo Ferré introduit de nombreuses variantes rythmiques que l'on observe sur le relevé suivant de la première strophe, mis en parallèle avec la partition musicale. Ce relevé précise également certaines variantes mélodiques, dans les encarts :

The image displays a musical score for the song 'La Vie d'artiste', version 3. It is presented in two columns: 'Partition' (standard score) and 'Version 3' (recording-based transcription). The music is in 2/4 time and features lyrics in French. The 'Version 3' part includes boxes highlighting specific rhythmic and melodic variations from the original partition. The lyrics are: 'Je t'ai ren - con - trée par ha - sard, I - ci, ail - leurs ou au - tre part, Il se peut que tu t'en sou - vien - nes. Sans se con - naître on s'est ai - mé, Et mê - me si ce n'est pas vrai, Il faut croire' à l'his - toir' an - cien - ne. Et même si ce n'est pas vrai, Il faut croire à l'his - toire an - cienne.'

Figure 318 : *La Vie d'artiste*, version 3, début. Partition musicale et relevé d'après enregistrement.

Les notes courtes et l'intonation très mobile évoquent une similitude avec la parole, ainsi que l'absence totale de *vibrato* sur les six ou sept premiers vers des strophes. Il n'apparaît que dans les parties plus lyriques (secondes parties des strophes), avec la montée dans l'aigu

associée à un *crescendo*. La voix, globalement puissante et projetée, présente des variations de dynamique avec une montée dramatique en cours de strophe.

Le jeu sur le timbre est particulièrement marqué : la chanson alterne une surarticulation très labialisée, en particulier sur la deuxième strophe qui confère au timbre une tonalité de tendresse un peu infantile et boudeuse (« tu vois je n'ai rien oublié », « profite-en mon pauvre amour »), qui intronise dans la chanson une forme de concession par rapport à la femme aimée, un attendrissement nostalgique. Mais il se mue en une progression vers le *pathos* avec un timbre de plus en plus serré, évoquant le sanglot, et un *tremolo* de plus en plus fort, associé à la fin à des inspirations voisées et précipitées (inspirations sonores très présentes depuis le début de la chanson, contrairement aux deux autres interprétations, selon le schéma d'analyse).

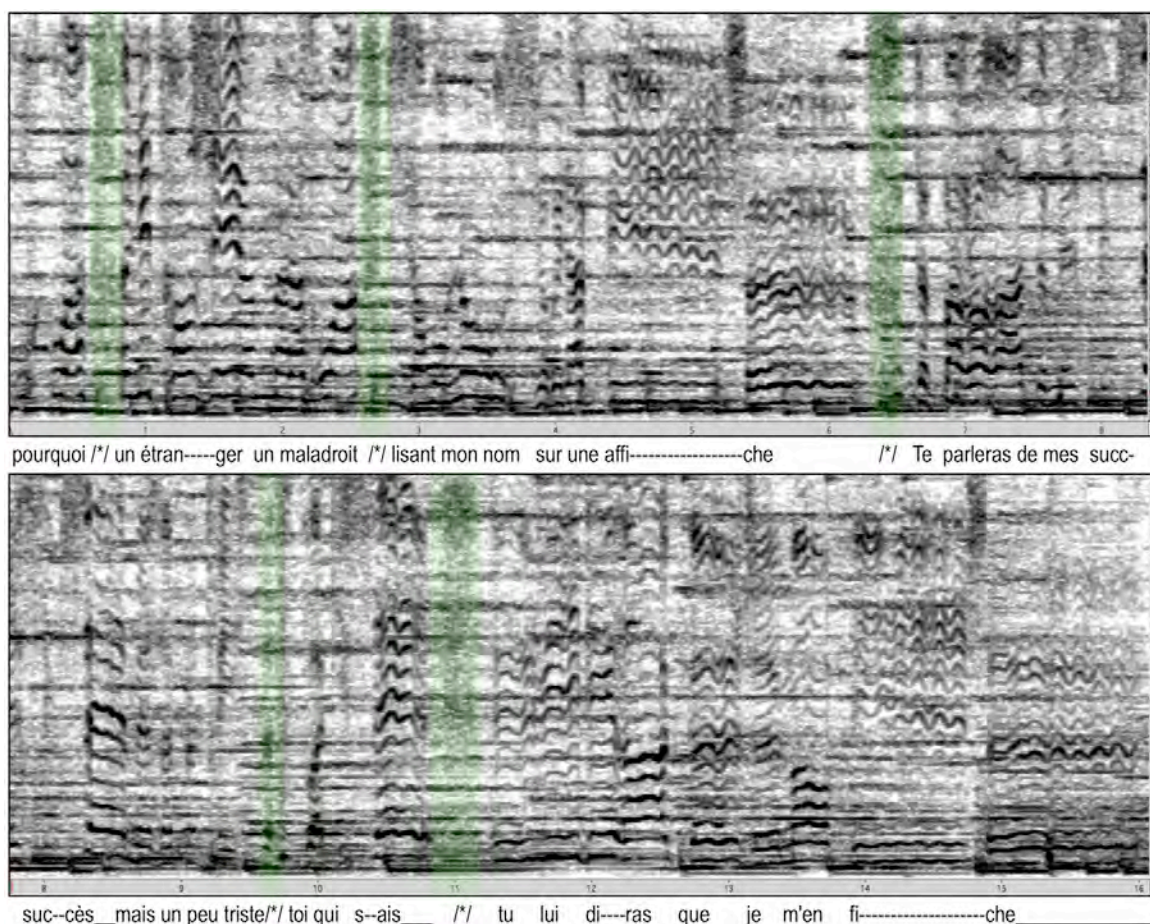


Figure 319 : Mise en évidence des prises d'air sonores et précipitées entre les vers ou en cours de vers, à la fin de la troisième version de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré.

Cette multiplication des respirations sonores renforce la proximité avec le pleuré, ainsi que le grave, à la limite du *ff*, sur « affiche » et « succès », évoquant le sanglot retenu, avec un forçage de voix, à court de souffle.

L'effet de voix postériorisée a totalement disparu de cette version, et les incursions du semi-parlé se multiplient (« et maintenant tu vas partir », « comme c'est triste », « moi je conserve le piano »).

Léo Ferré s'affranchit de l'accompagnement très présent, avec des chœurs, qui pourrait être une entrave à l'originalité interprétative par un rythme isochrone, grâce à un jeu intonatif,

timbral et respiratoire qui privilégie une forme d'intimité émotive contrastant avec un accompagnement qui aurait pu devenir envahissant.

6.2.3.2.4 Quatrième version : les implicites et l'ambiguïté

Cette interprétation marque une mutation profonde et une transformation radicale de la chanson qui est totalement déclamée, avec un ralentissement important du *tempo* et un nouvel accompagnement pianistique à dominance d'arpèges (alors que les deux premières versions étaient principalement composées d'accords percussifs) et de longs passages instrumentaux entre certains vers et entre les strophes. Le piano est cependant parfois violent et percussif dans ses commentaires extra-strophiques, informant sur l'état émotionnel du chanteur, et prévenant l'auditeur contre un possible contresens sur la neutralité feinte de la voix.

Le débit naturellement plus rapide de la parole, associé au ralentissement du *tempo* et aux ponts instrumentaux, implique de nombreuses pauses silencieuses de durées inégales. Dès la première strophe, elles sont multipliées, isolant les groupes vocaliques et donnant à chacun une forme de ponctuation silencieuse qui les met doublement en relief (par l'attente qui le précède et le silence qui le suit) : « Je t'ai rencontrée par hasard / Ici / ailleurs / ou autre part / Il se peut que tu t'en souviennes / Sans se connaître (/) on s'est aimé / Et même / si ce n'est pas vrai / ... ».

Ce découpage phraséique lié à un débit rapide revêt un aspect assez brusque, renforcé par une forte réverbération qui appuie les sifflantes et donne un caractère un peu cassant aux passages émis dans le souffle, pouvant s'assimiler à une forme de litote laissant transparaître la rancune derrière la douceur initiale des arpèges et la voix murmurée aux inflexions complices.

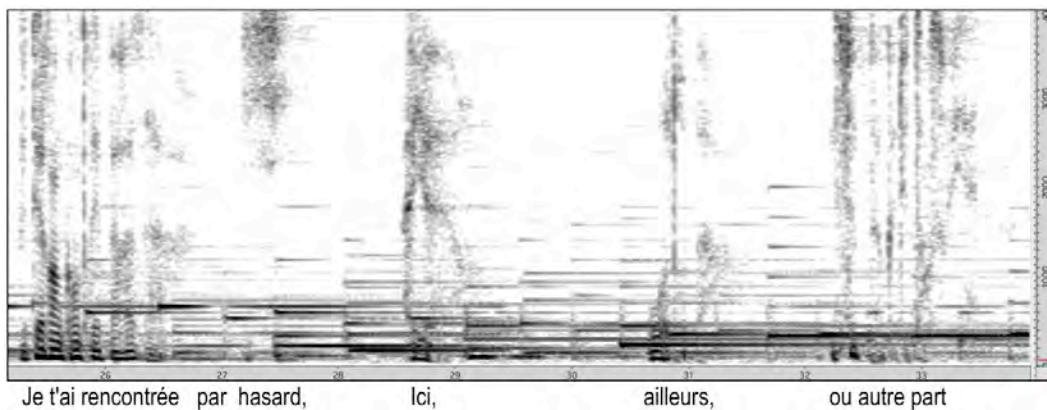


Figure 320 : Extrait de sonagramme de la version 4.
Voix murmurée, de moins en moins voisée.

Ces premiers vers évoluent d'une voix parlée voisée mais déjà dans le souffle, dans un registre medium, à une descente dans l'extrême grave avec un dévoisement progressif qui va jusqu'au chuchotement. La proximité de la prise de son de la voix opère comme un gros plan sonore avec des prises d'air et des bruits d'articulation audibles (par exemple, une inspiration sonore et un bruit de bouche figurent avant la première note de l'enregistrement).

Léo Ferré exploite les différents types de déclamation jouant sur les contrastes : après la voix murmurée faiblement voisée, la deuxième partie de la strophe est en déclamation haute, avec une voix bien timbrée et projetée. Comme dans le chant, existent tout au long de

l'interprétation des allongements de syllabes avec *glissando* (« chanter », « rêver »), des consonnes retenues, ce qui témoigne d'un fort degré de stylisation de la voix, qui n'adopte le ton de la quotidienneté qu'à de très rares exceptions. Il rompt alors la déclamation oratoire pour intégrer momentanément le parlé conversationnel (« comme c'est triste », « si tu pensais », « comme à vingt ans »...) avant de retrouver dans le dernier vers de la strophe une voix grave presque murmurée, avec une intonation ironique et une voix souriante, exprimant une feinte acceptation, dans « ton point de vue n'est plus le même ».

Cette alternance des procédés énonciatifs se poursuit tout au long de l'interprétation : troisième strophe par exemple émise dans le grave de la tessiture, avec une voix faiblement voisée, pourvue de beaucoup de souffle, dans une nuance douce, puis voix plus forte et voisée à partir du mot « piano », qui se prolonge par un grognement bouche fermée et, après un long intermède instrumental, court passage en déclamation haute, suivi d'une voix grave dans le souffle, teintée d'agressivité, avec pression sur les consonnes, en particulier les sifflantes. Les derniers mots « je m'en fiche », sont répétés avec une voix dévoisée et une accentuation de la consonne /f/ qui est retenue et projetée avec une forte tension. L'intonation s'inscrit en faux avec le sémantisme du texte.

La richesse des sous-entendus, des non-dits, colore toute cette interprétation, en tension entre un détachement simulé et un profond ressentiment perceptible dans la diversité des intonations et des caractères du *pathos*, une rancune qui perce à travers des effets agogiques. Dans ce jeu, nous ne pouvons passer sous silence, même si ce n'est pas notre propos, le rôle du piano qui dialogue avec la voix. Après avoir créé une atmosphère de tendre nostalgie, qui s'avèrera une fausse piste, il commente « je conserve le piano » et « je m'en fiche », avec une violence dynamique et une dissonance qui s'opposent au sémantisme et participent à cette tension de la dualité entre ce que l'interprète feint d'acceptation et de détachement et ce qu'il ressent de souffrance.

6.2.3.2.5 Cinquième version : *crescendi espressifs*

Cette version de concert déclamée avec accompagnement pianistique se caractérise par une accélération nette du débit. Toute l'interprétation s'organise sur des *crescendi* émotionnels dont le climax se situe à l'avant-dernier vers de chaque strophe, le dernier vers apparaissant isolé après un long silence, comme une forme de réponse. Cette précipitation énonciative élide en partie les effets interprétatifs existant sur les versions précédentes (*glissandi* ascendants, descendants, comme en témoigne le tableau). Les pauses sont moins nombreuses, *a fortiori* les pauses avec prises d'air sonores, les tenues brèves et rares, et les enjambements vocaux entre deux vers se multiplient.

Toute l'expressivité se fédère autour de cette triple montée en puissance, utilisant entre autres des intonations ascendantes suspensives à la fin de la plupart des vers, parfois de manière très marquée (« vingt ans », « air du temps »), créant un effet d'attente jusqu'à la focalisation sur le dernier vers.

Les contrastes timbraux et énonciatifs ponctuent ces progressions strophiques : la première strophe par exemple est parlée dans un registre *medium*, avec une voix timbrée, tendue mais avec du souffle (très marquée sur « ce que j'avais », dont la finale est prolongée pour exprimer le reproche). La deuxième moitié est émise en déclamation haute, avec une voix projetée et puissante, rendue agressive par le débit, avec de brèves incursions en voix murmurée, mais forcée et accentuée. Toute l'émission de la strophe se présente comme une longue période dont les vers seraient la protase, avec acmé sur l'avant-dernier vers et apodose sur le dernier.

La troisième strophe est encore plus caractéristique de cette cadence mineure – au sens rhétorique – avec une déclamation haute dès le début, à laquelle se substitue, par un renforcement de la dynamique, une énonciation avec une voix très projetée, presque criée, dont le timbre devient guttural et forcé (« plus tard »), dur et cassant (« toi qui sais »), avec une accentuation consonantique ou un son prolongé par une espèce de grognement bouche fermée (« succès »). Le vers final, là encore isolé après une longue pause, a une forte valeur contrastive, prononcé avec une voix chuchotée évoquant après la montée en tension extrême de la strophe, le lâcher-prise dans le souffle.

6.2.3.2.6 *Sixième version : exacerbation des caractères et des pulsions émotives*

Cette dernière version déclamée se caractérise par un renforcement de l'expression du *pathos* et de l'émotivité. La première strophe est initiée par une déclamation haute, mais dont le *staccato* évoque une voix pleurante, à laquelle se substitue un *crescendo* dynamique allant jusqu'à une voix très projetée et agressive (« de quoi chanter de quoi rêver »), à la limite du crié, marquant la rancœur et l'amertume.

De nouveaux effets expressifs se greffent sur une intonation violente avec des allongements de syllabes, avec des impulsions successives et un glissement du son dans le grave qui induit un prolongement un peu caverneux, comme « vingt ans » ; le même effet d'intonation descendante, en voix serrée dans le grave, avec prolongement bouche fermée, se retrouve dans le vers suivant (« temps »), avec un renforcement de la nasalisation sur les deux /an/.

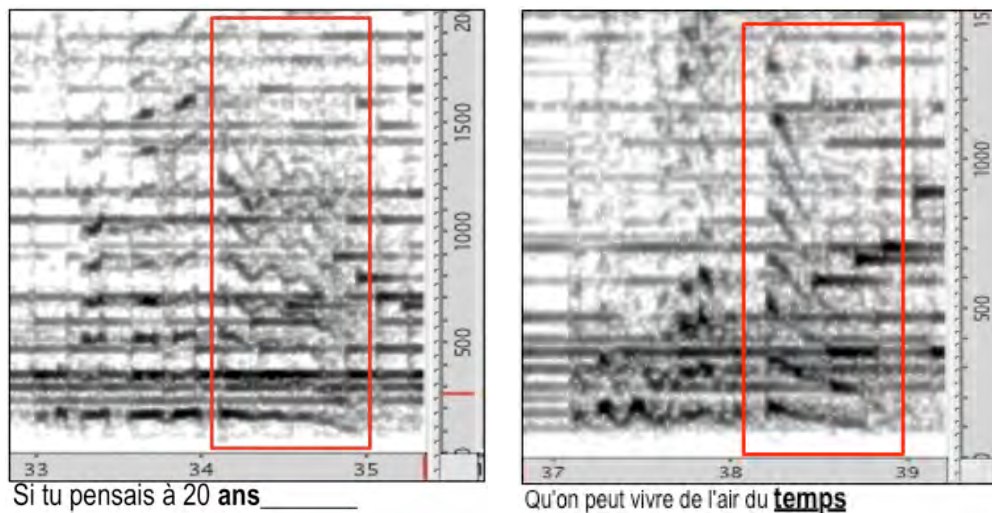


Figure 321 : Mise en évidence d'un effet de prolongement du son en *glissando* descendant sur les /an/.

Ce prolongement des notes est effectué dans un *glissando* descendant très marqué, associé à un *vibrato* sur le premier exemple. Même le chuchotement du vers suivant est plus menaçant qu'intime.

La deuxième strophe reprend la même structure, avec un début en déclamation haute suivi d'une partie criée initiée par une interpellation agressive isolée par un long silence, avec une intonation exclamative ascendante : « tu vois ! ».

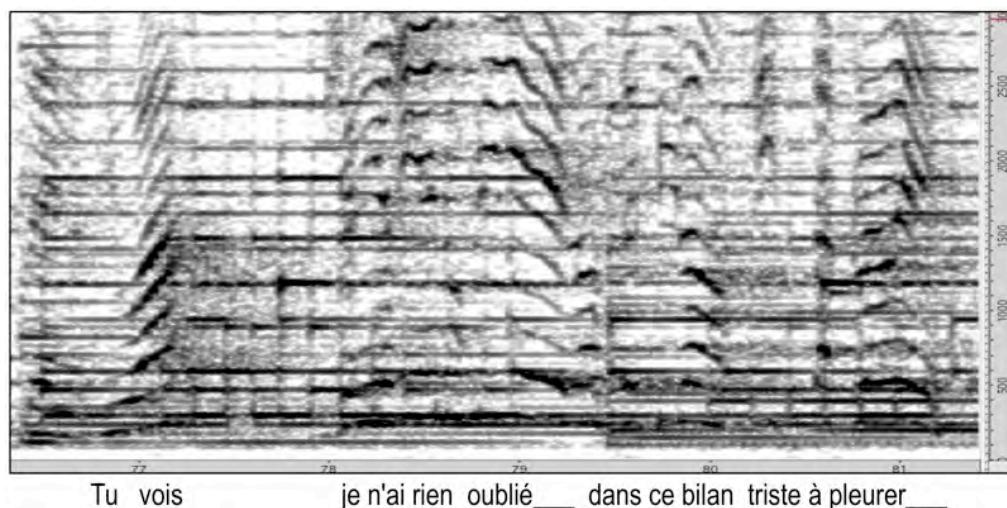


Figure 322 : Extrait de la sixième version de *La Vie d'artiste*. Mise en évidence d'un passage crié.

Le timbre de l'énonciation criée, d'une voix très projetée, est riche et voisé et l'intonation mouvante ponctuée d'accentuations nettes sur les syllabes finales des groupes (« vois », « oublié », « pleurer »), mais il existe un contraste marqué entre la brusque rupture sur le premier mot, avec un saut à l'aigu et un renforcement dynamique, et les deux autres syllabes finales, traînées de manière emphatique sur une intonation glissante, l'ensemble imprégnant le timbre d'un caractère menaçant.

La pulsion émotive est celle du ressentiment, de l'aigreur, que ne démentent pas même les quelques effets de labialisation contredits par la diction très saccadée, presque cassante jusqu'à la fin de la strophe. L'émotion est perceptible aussi dans l'élision partielle de la première syllabe de « profite-en ».

La dernière strophe joue sur la diversité des affects : le début en déclamation plus basse, avec même un passage chuchoté, recrée une forme d'intimité souffrante, rompue par un renforcement de dynamique qui va jusqu'au crié, projetant la voix comme une menace, avec des effets de *glissando* ascendant et descendant même sur les syllabes brèves (« tard », « étranger », « maladroit »). Les syllabes finales des vers sont insistantes et reproduisent les mêmes effets que dans la strophe 1 : « succès » et « sais » sont prolongés par une forme de résonance caverneuse en descendant dans le grave. Après un ton un peu comminatoire (« tu lui diras »), la répétition finale « que je m'en fiche », suivie de l'interjection « he ! » en coup de glotte, initie une nouvelle tonalité, celle du défi, de la provocation, de la bravade.

L'interprétation ferréenne se caractérise donc par un taux de variantes extrême, par des mutations constantes et la mouvance du phrasé. Si, dans les trois premières versions, les changements internes – aussi importants fussent-ils – s'intègrent sans problème au genre tout en marquant une grande originalité interprétative, les versions déclamées, dès 1972, œuvres hybrides, échappent en partie à leur typologie générique en transcendant et transformant le système auquel elles appartenaient. Nous verrons, dans la partie consacrée à la dialogique entre le parlé et le chanté, combien cette mutation peut être féconde et créatrice.

6.3 Conclusion du chapitre

Ce chapitre nous a permis d'étudier un phénomène fondamental du phrasé de l'interprétation : sa tension entre la répétition et la variante. L'esthétique de la réitération et celle du changement cohabitent dans le genre avec une amplitude maximale dont nous trouvons déjà les prémisses dans la mise en évidence des libertés prises par rapport à la partition. Si la chanson se caractérise par un fort taux de répétition au niveau abstrait – ce qui a parfois motivé son cantonnement à un genre mineur –, par l'interprétation, elle se libère de ses entraves compositionnelles. Ceci quel que soit le taux de variabilité, puisque même la recherche de la jouissance répétitive s'accompagne de mutations, agogiques certes, mais bien présentes.

Les métamorphoses des méta-paramètres, aux niveaux synchronique et diachronique, sont de forts marqueurs typologiques des interprètes, dont le phrasé se singularise, entre autres, par son degré de variabilité au sein des constantes : la gestion de l'aléa – culture, simple intégration ou tentative d'exclusion – la prise de risque maximale ou minimale, la volonté de mouvement ou de stabilité, le choix de la contextualisation et de l'actualisation ou celui de l'intemporalité de la fixation, nous disent beaucoup sur les particularités interprétatives du chanteur. Mais nous nous refusons à en faire un critère de hiérarchisation.

Certes, la chanson plus commerciale s'associe souvent à un fort taux de réitération et à des effets interprétatifs peu évolutifs et contrastés, plaçant au premier plan une mélodie portée par un timbre assez uni – ce qui ne veut pas dire sans intérêt –, mais la répétition avec faible amplitude de variation peut aussi s'inscrire dans le contexte d'une importante rupture par rapport à l'ensemble des autres interprètes : c'est le cas par exemple de Georges Brassens, dont l'originalité interprétative, bien que d'une relative stabilité, est particulièrement marquante.

D'ailleurs la variante n'est pas le seul critère d'intrusion du « désordre » – donc de la « création » – dans l'interprétation. D'autres forces de désorganisation programmatrices de désordre « dialoguent » en tension dans le phrasé : l'intrusion du bruit au cœur de la mélodicité et plus généralement du parlé dans le chanté, deux éléments que nous nous proposons maintenant d'étudier.

Chapitre 7. Un phrasé en tension entre mélodicité et bruit

Sommaire

7.1	L'insertion du bruit dans le phrasé vocal	588
7.1.1	L'analyse des courbes de voisement	588
7.1.2	Voix en hypotension ou en surtension	590
7.2	Confrontation de deux esthétiques interprétatives : <i>Je chante</i> par Charles Trenet et Jacques Higelin.	595
7.2.1	Timbre : vocalique versus bruité	595
7.2.2	Rythme : swing versus rupture rythmique	597
7.2.3	Phrasé : mélodicité versus théâtralisation	601
7.3	L'exploitation du jeu des contrastes entre mélodicité et bruit	606
7.3.1	Diane Dufresne et la conjonction des extrêmes	606
7.3.2	Camille et la flexibilité du vocal	619
7.4	Conclusion du chapitre	627

Résumé du chapitre

Une deuxième dialectique au cœur du phrasé interprétatif de la chanson populaire est celle de la tension entre la mélodicité et le bruit. La voix plus que tout autre « instrument » est propice à cette confrontation par le spectre mixte qu'elle présente, associant sons harmoniques et inharmoniques. Mais la proportion de chaque constituant peut être modifiée, ce qui est bien perceptible dans l'analyse acoustique des courbes de voisement : l'élément bruité peut être euphémisé, à l'image du chant savant, ou emphatisé par des caractéristiques timbrales ou par une recherche d'expressivité fréquente dans la chanson « à texte ».

Paradoxalement, en dehors du timbre identitaire que nous avons déjà étudié, c'est par les deux extrêmes de l'usage de la voix – l'hypotension et la surtension – que s'intronise essentiellement le bruit dans le phrasé, c'est-à-dire aussi bien par le forçage (exemple : Léo Ferré et Gilles Vigneault), que par le relâchement vocal (exemple : Michel Jonasz et Benjamin Biolay).

La recherche de mélodicité ou d'insertion du bruit est un élément typologique si pertinent qu'il peut induire deux esthétiques interprétatives distinctes, ce que nous illustrerons par l'exemplification de l'analyse interprétative de la même chanson (*Je chante*), par son créateur Charles Trenet et dans sa reprise par Jacques Higelin – esthétique dont nous étudierons les répercussions au niveau des trois méta-paramètres : timbre, rythme, phrasé.

Mais le son bruité peut aussi cohabiter avec l'extrême mélodicité, jouant sur le contraste, aussi bien par l'insertion de la raucité, du cri dans la profération, comme nous l'analyserons chez Diane Dufresne, que par celle du souffle, du susurrement dans la recherche d'intimité à l'exemple de Camille.

Par sa diversité d'expression et de degré, la confrontation entre bruit et mélodicité revêt une importance fondamentale dans la caractérisation expressive des artistes de notre champ générique.

Nous avons vu combien la chanson pouvait intégrer, au niveau timbral ou phonétique, des composantes bruitées. Cette inclusion des sons non voisés relevant d'éléments disparates au niveau des paramètres s'exprime par la coalescence de ces procédés au sein du méta-paramètre du phrasé. L'interprétation dans la chanson française est indissociable de ce jeu de l'intégration/rejet du bruit, de la tension entre mélodicité et dévoisement, de l'intrusion de « l'impur », du « son sali » au sein de la vocalité. Plus que le son instrumental, la voix chantée se prête à cette tension, à cette dialogique, puisqu'en soi, elle présente un spectre mixte : d'un point de vue acoustique en effet, le signal vocal associe une alternance de sons harmoniques et inharmoniques, c'est-à-dire une « vibration acoustique erratique, intermittente ou statistiquement aléatoire⁷⁸⁷ ». Leur hauteur n'est pas déterminée et leurs composantes des partiels. L'interprète peut accentuer de manière emphatique l'un ou l'autre des éléments au point de caractériser son phrasé, ou tout aussi bien jouer du contraste entre les deux, en les faisant alterner ou se confronter au sein de la même interprétation.

⁷⁸⁷ HONEGGER, Marc, « Bruit », dans : *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996. p. 112.

7.1 L'insertion du bruit dans le phrasé vocal

Dans l'étude des paramètres, nous avons abordé les caractéristiques timbrales, les procédés interprétatifs (voix dans le souffle, *growl*), le jeu des consonnes, des respirations sonores, des bruits de bouche, autant d'éléments qui parasitent l'harmonicité et participent du dévoisement et de l'insertion du bruit dans la voix chantée. Ils peuvent s'associer ou s'exclure au cœur du phrasé de chaque interprète et leur interférence est une caractéristique typologique interprétative fondamentale.

7.1.1 *L'analyse des courbes de voisement*

Une première approche de l'interférence entre les sons voisés et non voisés (sollicitant plus ou moins les cordes vocales et donc comportant plus ou moins de partiels inharmoniques) peut être effectuée à l'aide d'une fonction du logiciel Audiosculpt de l'Ircam. Celle-ci permet d'obtenir une courbe superposée au sonagramme, divisant le spectre entre une partie voisée et non voisée. La partie du sonagramme située au-dessus de la courbe comprend majoritairement des composantes bruitées, tandis que la partie inférieure est à dominance harmonique, la démarcation entre partie voisée et non voisée s'établissant à partir d'un seuil au-dessous duquel la bande sera considérée comme voisée (qui est fixée à 30 % par défaut, c'est-à-dire que si plus de 70 % d'énergie de chaque bande est classée comme étant voisée, celle-ci est considérée comme voisée). Selon l'enregistrement, la valeur de seuil est adaptable manuellement. Nous conservons les autres paramètres dans leurs valeurs par défaut (contrôle du seuil pour la classification des pics, contrôle de la largeur des bandes d'analyse...). Ainsi, l'ordonnée de la courbe donne une image relative de la proportion de voisement dans le son, et nous pouvons constater l'amplitude de sa fourchette et la profonde imbrication entre sons voisés et non voisés, ces derniers étant évidemment plus marqués au niveau des consonnes, des souffles, des respirations, mais n'étant pas inexistantes au niveau vocalique.

L'acceptation ou même la recherche du son bruité dans le phrasé de la chanson caractérise de manière spécifique le genre. Si nous faisons une rapide comparaison avec le chant classique, l'originalité du phrasé du chanteur populaire est plus nettement perceptible.

L'extrait suivant présente une vocalise sur [a], interprétée par une voix aiguë de soprano. La vocalise, en excluant les consonnes, présente l'exacerbation la plus poussée de la musicalité et le plus grand degré d'exclusion du bruit. Ainsi, logiquement, la courbe de voisement, constamment élevée, révèle une forte dominance harmonique :

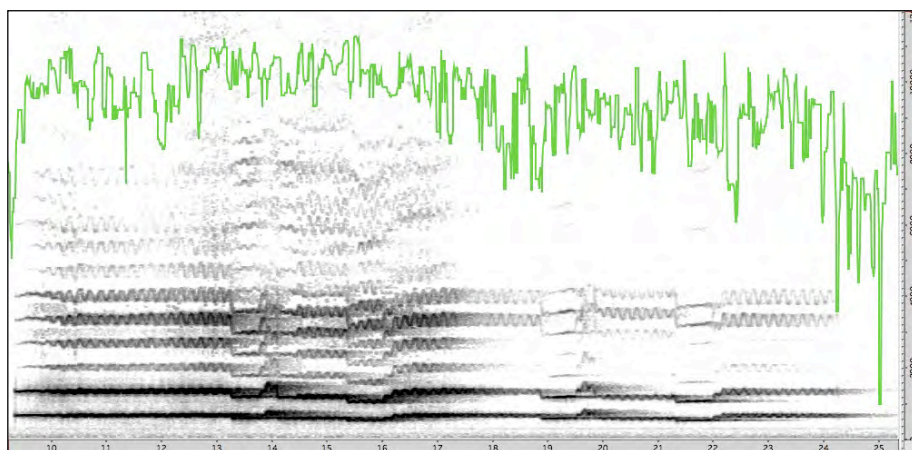
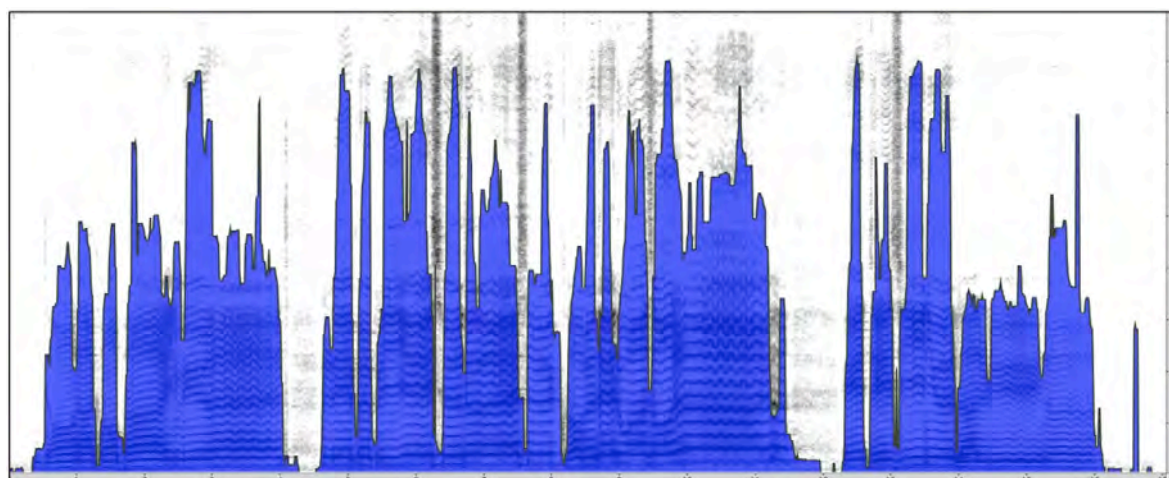


Figure 323 : Sonagramme et courbe de voisement, vocalise *a cappella* sur [a], extraite de *Où va la jeune indoue*, de Lakmé, interprétée par Nathalie Dessay. Disque *Les stars du classique : Nathalie Dessay*, CD EMI/Virgin, 2012. Valeur de seuil d'énergie par bande pour la distinction voisée/non voisée réglée à 30 %. [CD 232]

La mélodicité de la ligne vocale n'est interrompue que par les silences en début et fin d'extrait. La voix se rapproche, par son caractère purement harmonique, du son instrumental. Selon Guy Cornut, « la voix est traitée en quelque sorte comme un instrument de musique dont la sonorité doit être la plus égale possible⁷⁸⁸ », et son timbre est parfaitement homogène. Le second exemple, emprunté aussi au chant savant, introduisant un contenu textuel, induit obligatoirement un taux, fût-il le plus atténué possible, de sons bruités et non voisés.



Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lu-----ne

Figure 324 : Sonagramme et courbe de voisement. Extrait des *Histoires naturelles* de Maurice Ravel, chanté par une voix de baryton. Valeur de seuil d'énergie par bande pour la distinction voisée/non voisée réglée à 50 %. [CD 233]

La couleur bleue met en évidence la partie vocalique, interrompue par des parties bruitées de courte durée qui correspondent aux consonnes, ainsi qu'à deux silences inspiratoires, après « muette » et « air ». Les consonnes sourdes (ici [p], [k], [t], [s]), qui ne présentent pas de voisement car elles n'utilisent pas la vibration des cordes vocales, sont raccourcies au maximum et apparaissent comme des pics de dévoisement sur la courbe. Les consonnes sonores, comme les liquides [l] et [R], le [m] et le [n] très vocaliques, ou le [z], ne sont pas totalement bruitées et peuvent être donc en partie chantées, en partie vocaliques. Il est ensuite possible, dans Audiosculpt, d'appliquer soit un filtre passe bande, soit un filtre réjection de bande à la partie supérieure ou inférieure de la courbe, et donc d'écouter séparément la partie voisée ou non

⁷⁸⁸ CORNUT, Guy, *La Voix*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 64.

voisée. La partie harmonique seule restitue en très grande partie la voix, avec toutefois une atténuation, voire une disparition de certaines consonnes. La partie bruitée seule laisse entendre les deux respirations et la majeure partie des consonnes, très brèves, en particulier les consonnes sourdes comme le [s] ou le [p], explosives momentanées. La voix, sur les voyelles, est bien timbrée, de manière uniforme, et dépourvue de souffle, qui ajouterait du bruit, avec un *vibrato* régulier. Ces deux exemples de chant savant marquent une nette prédominance des sons vocaliques, voisés. Toutefois, le genre de la mélodie française, illustré par le second exemple, ne recherche déjà plus le spectre purement harmonique du *bel canto* qui présente une tendance à tasser les différenciations phonétiques au détriment de la compréhension du texte, privilégiée au contraire dans la mélodie.

Si nous prenons l'exemple d'une voix *a cappella* de chanson, la proportion de sons bruités est beaucoup plus importante, avec une alternance plus marquée de sons harmoniques et inharmoniques, même dans des voix particulièrement mélodiques comme celle de Barbara, dont nous analysons un extrait chanté *a cappella* :

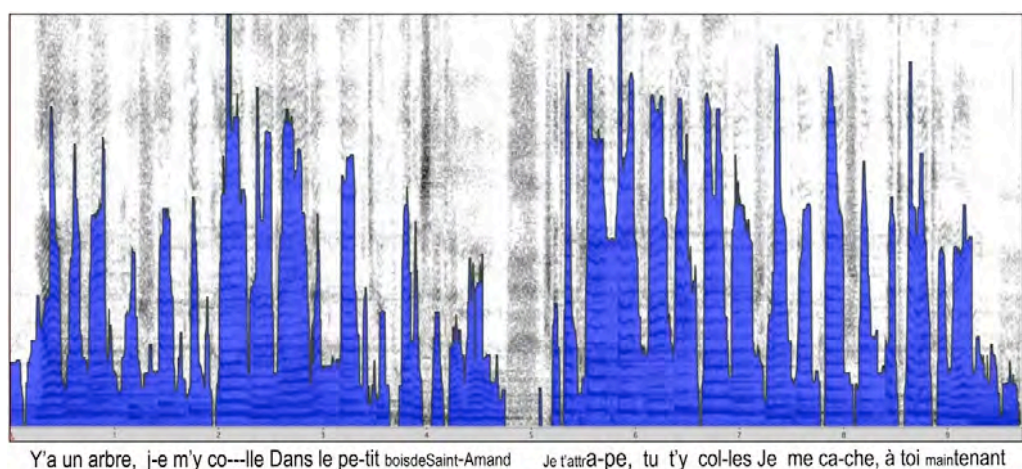


Figure 325 : Barbara, *Au bois de Saint-Amand*. Sonagramme et courbe de voisement. Valeur de seuil d'énergie par bande pour la distinction voisée/non voisée réglée à 50 %. [CD 234]

La masse des sons vocaliques, en bleu, est beaucoup moins importante et moins compacte, sans cesse interrompue par des sons consonantiques ou une respiration sonore (à 5 secondes). Les pics de dévoisement sont plus larges, marquant une propension à ne pas atténuer les consonnes. La consonne [m], qui peut être relativement vocalisée et donc chantée, l'est en fait très peu, et se rapproche des consonnes sourdes par son très faible voisement, accentuant la proportion de bruit. Même les voyelles sont en partie bruitées par la présence de souffle comme en témoigne l'importance des parties grisées au-dessus de la courbe de voisement (zone qui reste blanche sur le schéma du chant savant).

Si dans la voix assez harmonieuse de Barbara l'insertion du bruit est nettement marquée, ce taux d'insertion dans la composition du son vocal et dans le phrasé caractérise de manière encore plus évidente l'interprétation de nombreux chanteurs. Les degrés d'inclusion de sons bruités s'originent souvent dans les types de tension vocale que nous allons maintenant aborder.

7.1.2 *Voix en hypotension ou en surtension*

Alors que les techniques du chant savant tendent à rechercher une aisance vocale dans la détente et la maîtrise du souffle, une rondeur du timbre, nous avons vu que la voix de la chanson

affectionnait au contraire les extrêmes et les écarts à la norme, jusqu'à l'exploitation de voix pathologiques. La surtension, qui peut être exacerbée et engendrer un forçage vocal, une voix craquée, ou au contraire l'hypotension, avec une émission dans le souffle, en manque de tonicité et souvent avec une sous-articulation, sont tous deux présents dans la chanson et constituent deux facteurs d'intrusion du bruit dans le phrasé vocal. Nous pouvons relier ces notions d'hypotension et de surtension aux caractéristiques physiques de la source glottique développées dans la partie méthodologique de cette thèse⁷⁸⁹, qui distinguent différents types de position de la glotte dans l'émission vocale : nous serions ainsi dans l'hypotension quand les cordes vocales ne se ferment pas complètement sur toute leur longueur, laissant constamment passer un flux d'air et donnant l'impression d'une voix très relâchée, sans énergie et dans le souffle, tandis que, pour la voix en surtension, les cordes vocales laissent passer un minimum d'air par petites bouffées, générant une voix très timbrée, aiguë, puissante, donnant l'impression d'être forcée. Selon Gilles Léothaud, le soutien abdominal – lié à une voix postériorisée, privilégiée dans le chant savant mais plus marginale dans les voix non travaillées – facilite une bonne projection vocale, tandis qu'un soutien sous-glottique – voix plus antériorisée, prédominante dans la chanson – engendre souvent un forçage.

Par rapport à la voix neutre ou modale, la voix en surtension peut engendrer un double aspect d'insertion du bruit : « Dans les cas de sur-tension vocale, la voix est *rauque*, parfois nasalisée, le timbre criard (harmoniques trop aigus). La voix peut aussi être, à l'inverse, trop basse, gutturale et chevrotée, comme un tremolo exagéré⁷⁹⁰ ». Le timbre peut ainsi se modifier avec un renforcement de la dynamique ; il acquiert une certaine raucité et perd en partie ses qualités harmoniques, ou, devenant plus grave et guttural, le *vibrato* peut évoluer en chevrotement. L'articulation est souvent martelée, saccadée, multipliant ainsi les attaques consonantiques dures, avec une forte pression sous-glottique, ou les attaques vocaliques en coup de glotte. La respiration thoracique supérieure, sans soutien abdominal, engendre couramment des prises d'air sonores et un temps de phonation réduit pour chaque respiration. Selon Maëva Garnier :

« Le passage à ce mode respiratoire se manifeste par des respirations rapides et buccales et un temps de phonation réduit pour chaque inspiration, contraignant le locuteur à accroître la tension laryngée pour prolonger la vibration des cordes vocales. Par ailleurs, ce mode respiratoire sans soutien abdominal et diaphragmatique fait alors jouer au larynx le double rôle de vibreur et de régulateur du débit d'air expiré⁷⁹¹ ».

Ce forçage provoque également l'instabilité de la voix en fréquence et en amplitude et peut générer un caractère soufflé. Le manque de contrôle limite l'agilité de la voix et rend l'intonation plus monocorde, moins mélodique.

Nombre des chanteurs dont nous avons déjà étudié les caractéristiques en abordant des éléments interprétatifs isolés utilisent de façon ponctuelle ou récurrente la voix en surtension, entraînant un phrasé inducteur de sons bruités et de dissonances éloignant l'interprétation de la mélodicité, que ce soit Jacques Brel dans *Les Flamandes*, avec l'emphase consonantique, le phrasé saccadé, la nasalisation, Gérard Blanchard dans *Rock Amadour* avec la raucité et le *growl*, Édith Piaf avec le *belting*, Juliette Gréco, avec l'accentuation des consonnes et le timbre grave... Si nous avons étudié ces éléments disparates, la surtension vocale crée une combinatoire de paramètres que nous voulons illustrer par quelques exemples. La troisième version de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré, étudiée précédemment, est une illustration caractéristique d'une surtension impliquant un fort *tremolo*. Nous avons également évoqué *Ni Dieu ni maître*, pour la voix criée et

⁷⁸⁹ Voir : 1.2.6. Acoustique et psychoacoustique, p. 51.

⁷⁹⁰ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 270.

⁷⁹¹ GARNIER, Maëva, *Communiquer en environnement bruyant : de l'adaptation jusqu'au forçage vocal*. Thèse de doctorat en acoustique-phonétique. Université Paris VI, 2007, p. 24.

cassante, l'exacerbation dynamique, observée dans le concert de Bobino 69. Les procédés que nous venons de citer se cumulent sur le plan du phrasé dans l'interprétation des *Anarchistes*⁷⁹² :

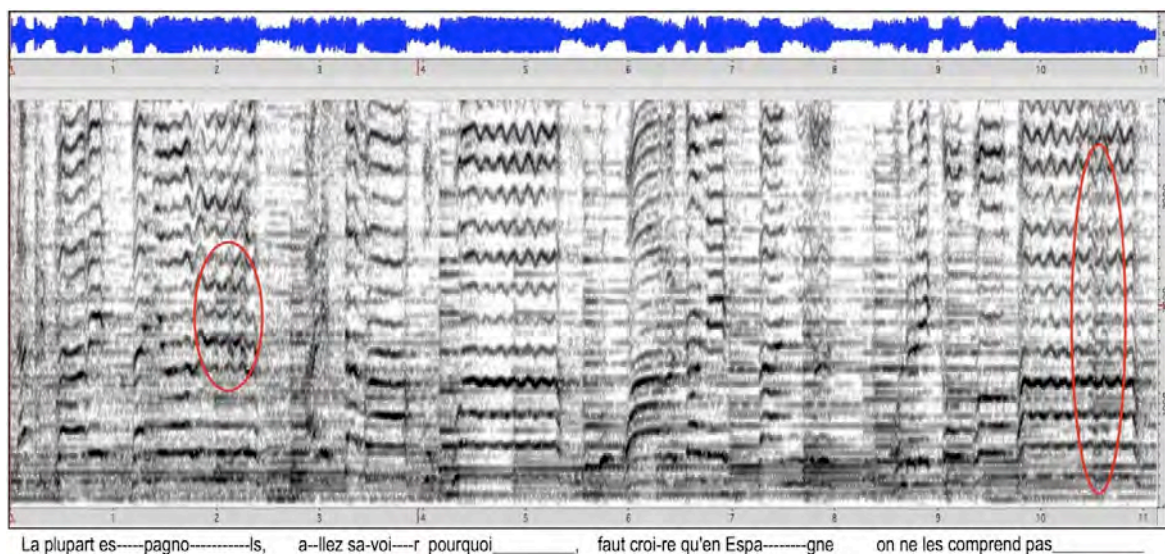


Figure 326 : Extrait de l'interprétation des *Anarchistes* par Léo Ferré lors du concert de 1969 à Bobino, illustrant la surtension et le forçage vocal. [CD 235]

Une constellation d'effets induits par la surtension vont dans le sens d'une intronisation du bruit et d'un éloignement de l'harmonicité : accentuation nette des consonnes (en particulier les R sont très gutturaux, les [k] et [p] sont explosifs, avec une dureté renforcée), phrasé saccadé, timbre éraillé (en particulier sur les tenues, encerclées en rouge, marquées par des sous-harmoniques, avec une dissonance dans la voyelle : le premier [ɔ] induit par exemple un resserrement du phonème [ɔ] qui crée une apériodicité)... Cette assertion bruitée par une constellation de paramètres s'associe généralement à une forte charge émotive et une adéquation complète entre l'interprète et son texte. Son investissement vocal total est garant d'authenticité, et même les distorsions sonores participent de cette émotion.

Gilles Vigneault, comme Léo Ferré, utilise aussi souvent cette technique du forçage vocal et de la voix poussée, lorsque ses textes se prêtent à une énonciation très performative, par exemple, dans cette interprétation de *Mon pays*, où se combinent au timbre spécifique que nous avons déjà étudié, divers effets inducteurs de bruit :

⁷⁹² FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré*, vol. 9 : *À Bobino 69*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

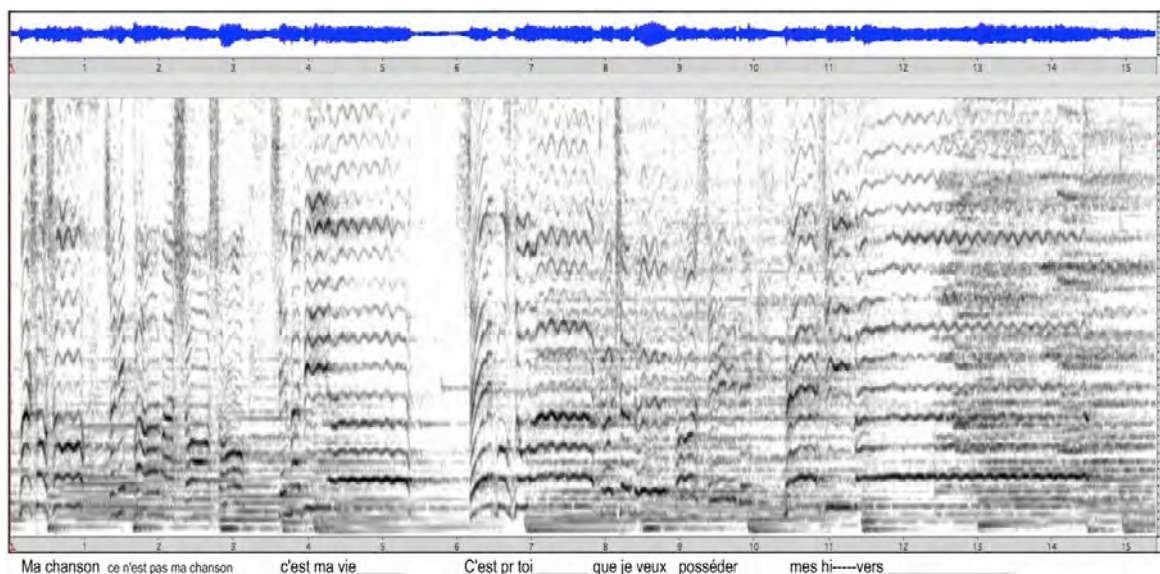


Figure 327 : extrait d'une interprétation de *Mon pays*⁷⁹³ par Gilles Vigneault. Voix forcée à l'aigu. [CD 236]

Cet extrait est marqué par un timbre très sourd et voilé, imprégné de souffle, des tenues vibrées, avec une forte intensité, des prises d'air sonores et nombreuses, une diction saccadée, une voix très poussée, qui semble à la limite de ses capacités et qui détonne légèrement. Les constrictives [s] et [ʃ] sont légèrement prolongées, renforçant leur caractère bruité.

Comme la surtension, l'hypotension génère une diminution de la musicalité et une propension au bruit vocal : « Dans la sous-tension vocale, la voix est enrouée, voilée, couverte, éraillée ou même soufflée⁷⁹⁴ ». L'articulation plus négligée opère une ouverture insuffisante des voyelles et une fermeture incomplète des consonnes, allant vers une « égalisation des apertures », engendrant une forme de confusion sonore contraire à la vocalité, que nous avons abordée dans la dernière version de *La Javanaise* de Serge Gainsbourg. Dans une contextualisation très différente, nous illustrerons cet aspect avec un exemple de Michel Jonasz : *Le Premier Reproche*, très typique de son originalité timbrale et phraséique.

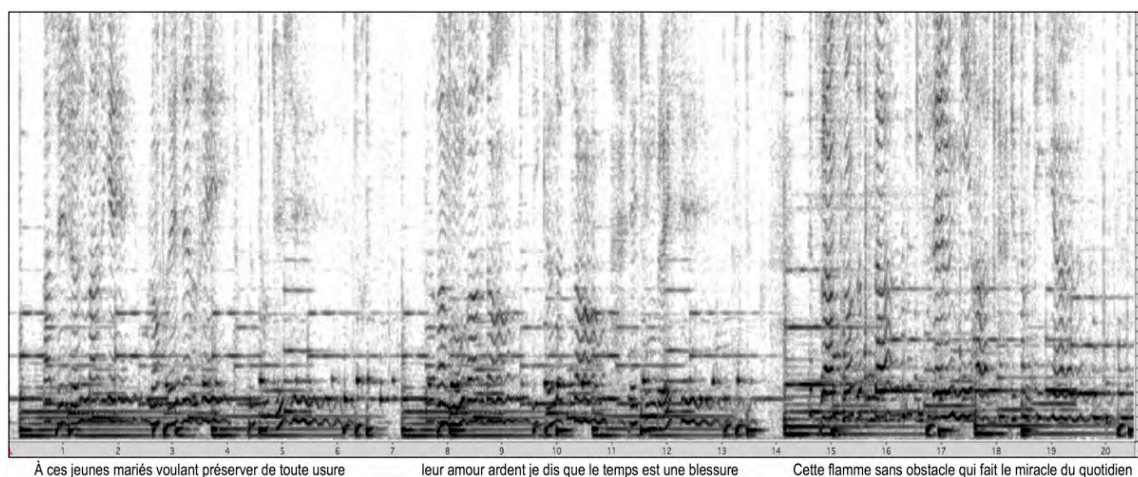


Figure 328 : Extrait du *Premier Reproche*⁷⁹⁵, interprété par Michel Jonasz. Exemple de voix bruitée en sous-tension. [CD 237]

⁷⁹³ Album : VIGNEAULT, Gilles, *Mon Pays*, Sony, 1966.

⁷⁹⁴ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 270.

⁷⁹⁵ Album : JONASZ, Michel, *Michel Jonasz*, Warner, 2005.

La voix relâchée est imprégnée de souffle et marquée par un constant *vibrato*. L'extinction des notes, en fin de tenues, en *decrescendo* et *glissando* descendant, se perdant dans le souffle, exprime l'absence de tonicité caractéristique de la plainte, associée également à un manque de précision articulatoire et une réduction globale de l'aperture. Les voyelles sont voilées par le souffle, qui limite les harmoniques aiguës et introduit du bruit. Les groupes de souffle sont courts du fait de la surconsommation d'air pendant l'émission vocale et les vers sont entrecoupés de respirations sonores (très audibles après « préserver », « temps » et « blessure »).

La nouvelle chanson française, dont nous avons déjà noté la quête, initiée en partie par Serge Gainsbourg, d'une atmosphère d'intimité et de proximité, exploite abondamment la sous-tension vocale. À la voix forcée et extravertie, au dynamisme exacerbé, s'oppose la voix relâchée de l'introversion. Benjamin Biolay, dans cet extrait de *Chère inconnue*, en est un exemple significatif :

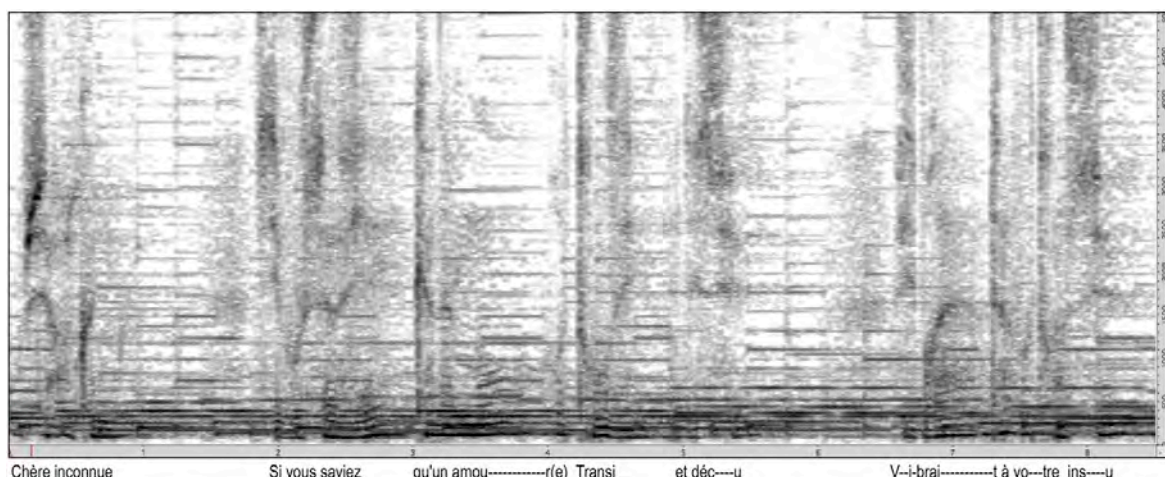


Figure 329 : Extrait de *Chère inconnue*⁷⁹⁶, interprété par Benjamin Biolay.
Exemple de voix bruitée en sous-tension. [CD 238]

L'impression de proximité est créée par un dévoisement partiel de la voix, qui est murmurée et ne laisse apparaître que quelques harmoniques graves, tout le haut du spectre étant fortement bruité par le souffle. Les consonnes sont particulièrement mises en avant, insistant sur les bruits de friction des sifflantes (fricative sourde [s], chuintante [ʃ], sonore [v]). Le sonagramme révèle un allongement des consonnes au détriment de la durée des voyelles, qui sont parfois presque élidées, comme sur « chère inconnue », ce qui nuit à l'intelligibilité. Les plosives [t], [k] et [d] sont accentuées, créant une sensation rythmique, réinsérant un peu de tonicité dans la diction. Des prises d'air sonores sont perceptibles juste avant les attaques, avant « si » et avant « vibrait » ; elles ne sont ni anticipées (elles précèdent directement l'énoncé) ni précipitées (elles sont longues), indices qui révèlent encore le relâchement d'ensemble et l'hypotension.

Le rapport au bruit dans la chanson est donc un élément interprétatif significatif. En effet, bien que toujours présent, il peut l'être marginalement ou au contraire jouer un rôle central dans la typicité d'un phrasé, au point d'induire deux esthétiques distinctes.

⁷⁹⁶ Album : BIOLAY, Benjamin, *Négatif*, EMI, 2005.

7.2 Confrontation de deux esthétiques interprétatives : *Je chante* par Charles Trenet et Jacques Higelin.

Si comme nous l'avons vu dans les préliminaires à cette dialectique mélodicité/bruit, la chanson française, ne serait-ce que par l'importance qu'elle accorde au texte, intègre toujours une proportion de sons bruités supérieure à la norme du chant savant, on peut distinguer toutefois, selon l'interprète, une propension au choix mélodique ou au son bruité.

Nous illustrerons cette double esthétique par la comparaison de deux versions de la chanson de Charles Trenet, *Je chante*⁷⁹⁷ – écrite par Charles Trenet et composée par Paul Misraki et lui en 1937 –, la première par l'auteur lui-même, et la seconde par Jacques Higelin⁷⁹⁸. Nous établissons la comparaison entre ces deux versions très typiques, dans l'optique qui est la nôtre dans ce chapitre, de l'insertion du bruit dans l'interprétation vocale, à partir des trois méta-paramètres – rythme, timbre et phrasé. Il s'agit d'étudier l'imbrication des deux éléments dans les deux esthétiques interprétatives en soulignant la complexité des interférences, de marquer une prédominance et non d'établir une dichotomie factice – le son bruité est aussi ponctuellement inclus dans l'interprétation de Charles Trenet, comme le son mélodique dans celle de Jacques Higelin.

7.2.1 *Timbre : vocalique versus bruité*

L'interprétation de Charles Trenet présente une homogénéité dans le timbre, dans l'ensemble très vocalique. La technique de chant reste traditionnelle, entretenant une relation avec le chant classique par une relative postériorisation avec soutien abdominal, à l'exception des passages en voix souriante, qui imposent une antériorisation. La voix est sonore, projetée et distante, ce qui met en avant la musicalité et limite l'intrusion du bruit : les prises d'air, bruits d'articulation et émissions vocales de faible intensité sont inaudibles, se conformant ainsi à l'esthétique d'enregistrement de l'époque. Le timbre est sonore, même dans les extraits parodiques illustratifs qui empruntent ponctuellement des caractéristiques prosodiques de la voix parlée, avec un accent caricatural (« gendarme... »), et une labialisation, un ton infantile (« j'ai faim... »).

Le timbre de Jacques Higelin, tout au contraire, est très diversifié, avec une voix tout d'abord sourde, dans le souffle, voilant les harmoniques (les harmoniques aiguës disparaissent au profit du bruit), puis progressant vers l'érailement et la voix gutturale, qui introduisent la dissonance. La tonalité utilisée est plus basse que chez Charles Trenet : Charles Trenet utilise une tonalité de *do* majeur (*do* 2) contrairement à Jacques Higelin, qui chante en *la*.

⁷⁹⁷ Compilation : TRENET, Charles, *L'Essentiel*, vol. 2, CD, EMI France, 2002 (durée : 2'40).

⁷⁹⁸ Album *Higelin chante Trenet*, CD, EMI France, 2005. (durée : 5'00)

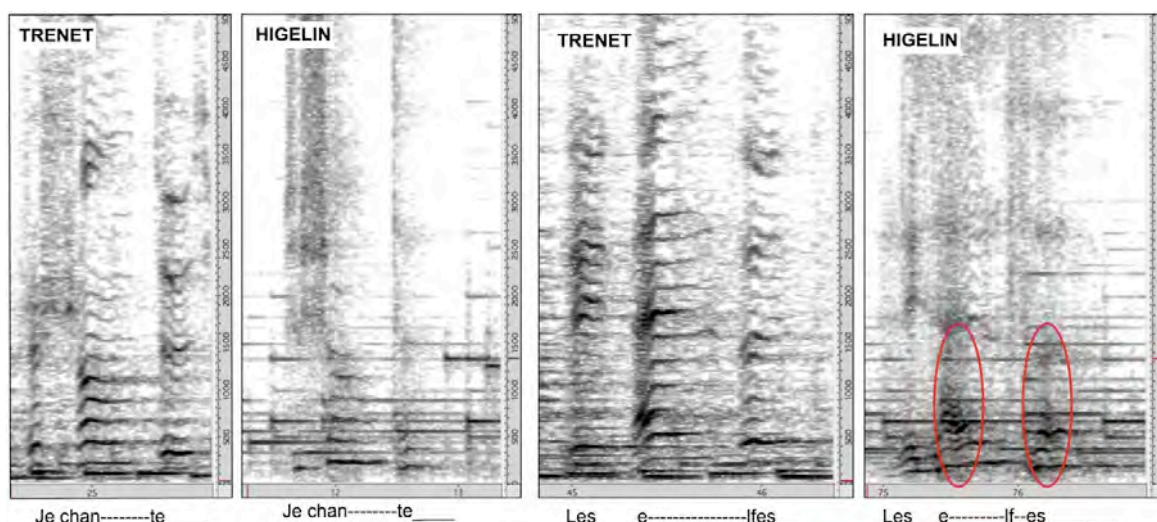


Figure 330 : Comparaison de deux courts extraits de *Je chante*, dans les interprétations de Charles Trenet et Jacques Higelin. [CD 241]

La comparaison du premier « Je chante » chez Charles Trenet et Jacques Higelin, caractérise chez le premier une voix sonore, bien timbrée, avec des harmoniques bien distincts sur le sonagramme jusqu'en haut de l'axe des ordonnées à 5000 Hz, tandis que, chez le second, la voix est sourde, dans le souffle, sans harmoniques aigus et avec seulement quatre à cinq harmoniques graves visibles. Les deux montrent cependant un allongement emphatique du phonème [J]. La comparaison du groupe « les elfes » révèle une distinction similaire : alors que la voix est claire et bien timbrée chez Charles Trenet, avec une attaque en *glissando* ascendant sur « elfes », Jacques Higelin utilise au contraire une voix forcée, plus puissante que sur l'extrait précédent, mais très gutturale et donc très bruitée, évoquant le *growl*. Ce timbre rauque laisse apparaître peu d'harmoniques, le haut du spectre étant bruité, et quelques sous-harmoniques sont visibles dans les cercles rouges, révélant l'érailement du timbre et la dissonance qui en résulte.

Ces interprétations dévoilent donc une opposition nette entre la recherche d'un timbre propre et rond d'une part, et une esthétique de salissement du son de l'autre, qui se développe avec constance tout au long de la chanson.

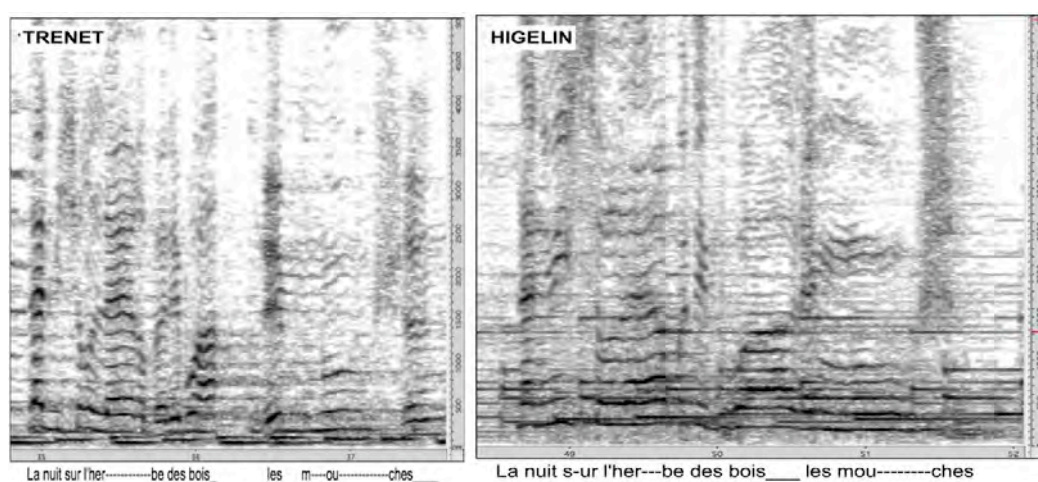


Figure 331 : Comparaison d'un extrait de *Je chante*. Interprétations de Charles Trenet et Jacques Higelin. [CD 242]

Dans cet exemple, l'interprétation de Jacques Higelin – qui de plus utilise un débit beaucoup plus lent que Charles Trenet, allongeant les parties bruitées – présente une distorsion des sons vocaliques sur « herbes » et « mouches », effet renforcé par l'allongement des syllabes, avec, sur

le premier, un éraïlement du [ε] qui introduit une dissonance, tandis que le [u] du deuxième présente un timbre très sourd. L'intonation de ces deux voyelles tenues est instable, avec un tremblement qui participe aussi de l'éloignement de la mélodicité.

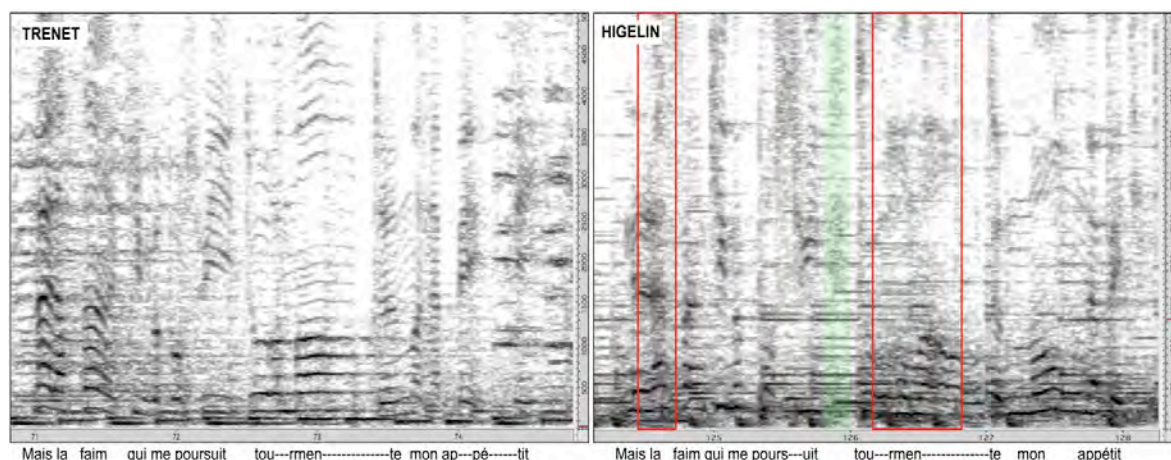


Figure 332 : Comparaison d'un extrait de *Je chante*. Interprétations de Charles Trenet et Jacques Higelin. [CD 243]

Sur un extrait plus long, les vers « Mais la faim qui me poursuit / Tourmente mon appétit » sont très représentatifs des divergences esthétiques des deux artistes : nous retrouvons, comme précédemment, une voix gutturale et bruitée chez Jacques Higelin, observable en particulier dans les encarts rouges, tandis que la voix de Charles Trenet laisse apparaître de nombreux harmoniques, avec toutefois une intonation instable pourvue de nombreux *glissandi*.

Au cours de l'interprétation, Jacques Higelin inclut ponctuellement des procédés qui s'inspirent de l'interprétation du *Rock* : contrastes entre une voix rauque, forcée, éraillée, en *growl*, et de rares syllabes émises d'une voix très timbrée et sonore (par exemple, « divinité », strophe 2), qui mettent en relief le salissement sonore de l'ensemble ; brusques sauts de tessiture avec passages en voix de tête (sur « je couche », strophe 5, puis dans le développement répétitif ajouté en fin de chanson) ; coups de glotte (« Et », vers 14 de la première strophe, « hante », vers 5 de la cinquième strophe) ; utilisation du cri, en prolongement d'une tenue de note ou indépendamment ; fermeture du son à la fin des tenues, en un grognement bouche fermée (« chemin » et « mains », strophe 3) ; jeu intonatif avec introduction de l'oralité (par exemple, « mon appétit », strophe 3).

7.2.2 *Rythme : swing versus rupture rythmique*

Dans l'interprétation de *Je chante* par Charles Trenet, très marquée par le *swing*, sur un *tempo* rapide et constant, le rythme syncopé confère par le déplacement des accents un caractère léger propice à l'exaltation de la mélodicité au détriment du bruit. L'accompagnement musical soutient le rythme par le charleston qui marque le *beat* tout au long du morceau. Selon la définition du mot *swing* dans l'article « Jazz » du dictionnaire Honegger, il se caractérise ainsi :

« À des accents rythmiques périodiques, pour ainsi dire métronomiques (“beat”), se superposent de minimes déplacements d'accents (“off-beat”) aboutissant à une stratification complexe

(“swing”). Cette façon de concevoir le rythme ne peut pas être rationalisée ni, par conséquent, être fixée par écrit⁷⁹⁹ ».

Il s’agit donc d’un phénomène essentiellement interprétatif, même si les syncopes présentes dans la partition le favorisent. Certes, le terme est souvent employé dans la chanson française avec une relative approximation, puisque la chanson n’appartient pas à proprement parlé au genre du *Jazz*, mais, selon la formule de Boris Vian, Charles Trenet crée « une pulsation nouvelle⁸⁰⁰ ».

Sur un *tempo* constant et très rapide (environ 300 noires par minute), s’instaure un jeu sur les concordances et les micro-décalages rythmiques entre le temps métrique et la syllabe chantée. Ces déplacements d’accents agogiques laissent les syllabes en l’air, créant ce rythme syncopé qui confère rebondissement et légèreté à l’interprétation. Cette forme d’irrégularité s’inscrit donc paradoxalement dans un renforcement de la mélodicité, la cadence créant une mise à distance des paroles et même du sémantisme du texte pourtant assez dramatique, qui pourrait parasiter la tonalité jubilatoire de l’interprétation, et induisant une relative économie d’effets vocaux.

The image shows a musical score for the song 'Je chante' by Charles Trenet. It consists of three staves of music in 4/4 time. The lyrics are written below the notes. The score is annotated with rhythmic markings: slurs and accents (marked with a '3') are placed over groups of notes, highlighting the syncopated rhythm. The lyrics are: 'Je chan - te je chan - te soir et ma - tin Je chan - te sur mon che - min Je chan - te je vais de ferm' en cha - teau Je chan - te pour du pain je chan - te pour de l'eau'.

Figure 333 : Relevé rythmique du *swing* sur les dix-huit premières mesures de l’interprétation de *Je chante* par Charles Trenet.

Le jeu des accentuations participe de cette dynamique rythmique et de ce que Boris Vian qualifie de légèreté, de « goût aérien, qui est la marque du fou chantant⁸⁰¹ ». Le déplacement des accents toniques sur les débuts de mots et de groupes sémantiques allège la diction par rapport au renforcement de la dernière syllabe ou de la pénultième positionnée sur le temps, comme on le trouve couramment dans la prosodie traditionnelle de la chanson française « à texte ». Les paroles sont autant utilisées pour les effets sonores (allitérations, assonances, réitérations) qu’elles peuvent induire, et donc pour leur rôle dans le jeu rythmique, que comme support narratif.

La versification hétérométrique joue aussi son rôle en privilégiant les vers impairs – trimètres et heptasyllabes – plus nombreux que les vers pairs – tétramètres, hexamètres et octosyllabes. La multiplication rare des trimètres (au moins quatre par strophe) et souvent avec réitération du même texte (« je chante », « ficelle », « gendarme »...), favorise le jeu d’impulsion dynamique et l’aspect dansant, « sans rien qui pèse ou qui pose⁸⁰² », dira Boris Vian à propos des chansons de Charles Trenet, en reprenant l’expression de Paul Verlaine dans son *Art poétique* :

« De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l’Impair / Plus vague et plus soluble dans l’air / Sans rien qui pèse ou qui pose⁸⁰³ ».

⁷⁹⁹ « Jazz », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*, Bordas, 1996, p. 536-537.

⁸⁰⁰ VIAN, Boris, *En avant la zézique*. Paris : Le Livre de poche, 1997.

⁸⁰¹ VIAN, Boris, « Charles Trenet à la Rose rouge », dans : *Arts*, n°469, juin 1954.

⁸⁰² VIAN, Boris, « Charles Trenet à la Rose rouge », dans : *Arts*, n°469, juin 1954.

⁸⁰³ VERLAINE, Paul, « Art poétique », dans : *Jadis et naguère*, Messein, 1885. Charles Trenet a d’ailleurs mis en musique un poème de Paul Verlaine : *Chanson d’automne*.

Mais Jacques Higelin rompt cette légèreté rythmique en substituant à l'homogénéité de Charles Trenet une succession contrastée de passages avec une rythmique très présente, soutenue par l'instrumentation, et de moments de flottement rythmique, avec pour seul accompagnement un *ostinato* pianistique qui ponctue moins nettement le rythme. L'interprétation de Jacques Higelin est marquée par le contraste et la rupture, ce qui lui confère un caractère plus dramatique.

Malgré un faible écart de *tempo* entre les deux versions sur la première strophe (312 noires par minute au début pour Jacques Higelin), un graphique reportant la durée de chaque syllabe sur l'ensemble de la première strophe de la chanson met nettement en évidence l'insertion, chez Jacques Higelin, de longs silences vocaux, non inclus dans la partition, entre les phrases chantées (la durée totale de la chanson étant de 4,44 minutes au lieu de 2,34 pour Charles Trenet, de la première à la dernière note chantée). Tandis que Charles Trenet respecte le nombre de mesures de l'œuvre abstraite et la répartition des pauses pleines et silencieuses, Jacques Higelin, par l'insertion de mesures de silence plus ou moins nombreuses, confère un aspect erratique et imprévisible à l'interprétation. Il opère ainsi des ruptures de dynamique rythmique, générant un effet de stagnation, de décrochement rythmique, qui met l'auditeur dans une situation d'attente et d'inconfort. L'accompagnement pianistique qui répète *ad libitum*, comme un *ostinato*, la même séquence rythmique, sur un même accord, pendant les mesures de silence vocal, contribue à cette sensation de mise en suspens du temps et à cette tonalité de monotonie résignée. L'effet est renforcé par l'immobilité harmonique, avec un même accord maintenu sur toute la première strophe à l'exception d'une cadence sur le dernier vers, puis repris sur le début de la deuxième strophe.

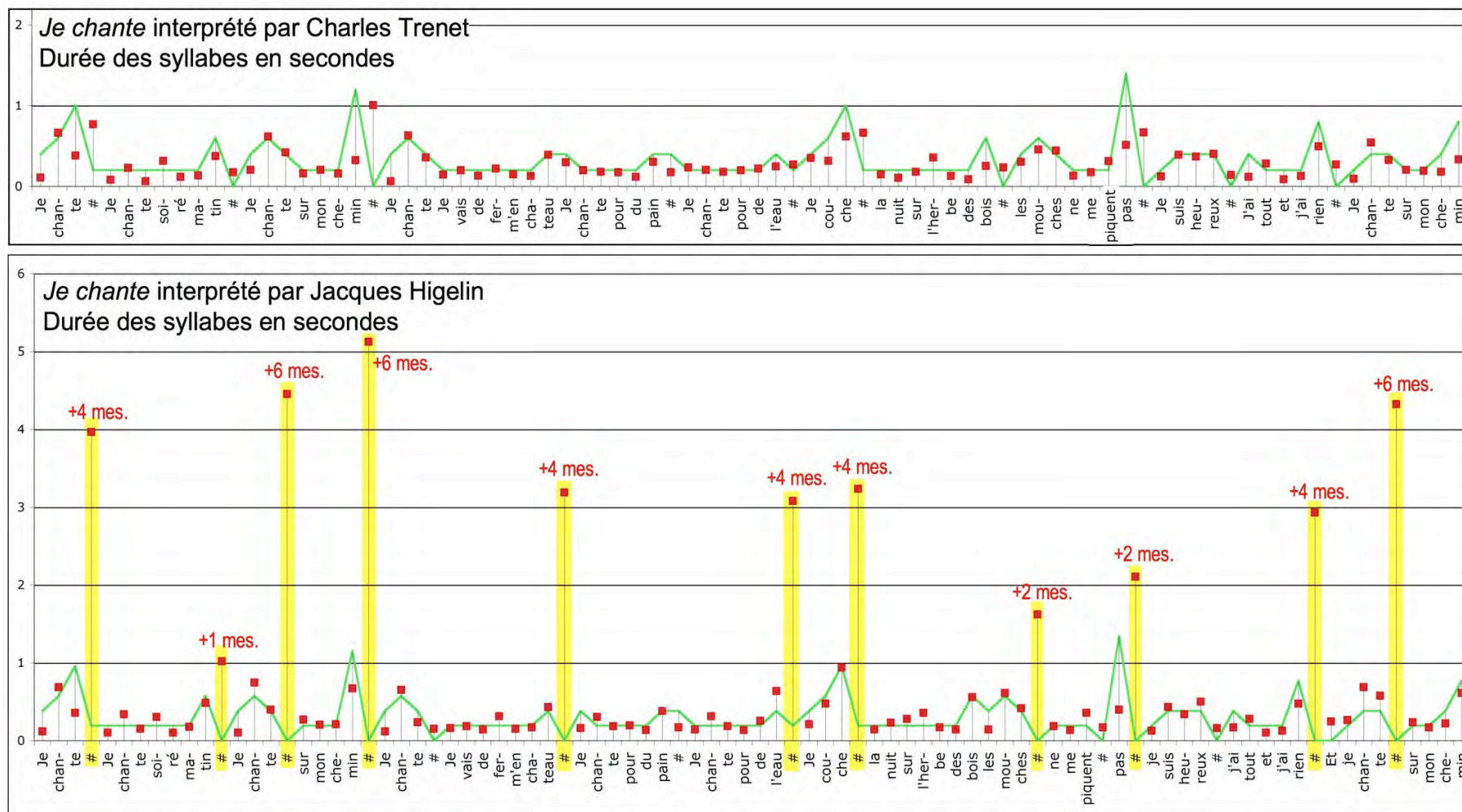


Figure 334 : Graphique représentant la durée, en ordonnées (en secondes), de chaque syllabe et silence (#) des interprétations de *Je chante* par Charles Trenet et par Jacques Higelin. Pour Higelin, les silences en jaune comportent l'ajout d'un certain nombre de mesures silencieuses (dont le nombre est précisé en dessus). La ligne verte indique, comme référence, les durées des notes et silences en secondes d'après les valeurs de la partition musicale, à un *tempo* de 300 à la noire pour Trenet et 315 à la noire pour Higelin. [CD 239 et 240]

La situation évolue enfin, avec une augmentation de la fréquence harmonique accompagnée de l'abandon ponctuel de l'*ostinato* et une pulsation rythmique plus affirmée, à partir du cinquième vers de la strophe 2, permettant un léger relâchement de la tension produite par l'effet de stagnation – la rupture est encore plus flagrante à la troisième strophe, avec une augmentation du *tempo*, un *crescendo*, un accompagnement plus fourni et une rythmique très présente, par l'introduction de percussions et le traitement plus percussif du piano.

Le *tempo*, qui fluctue au cours de la chanson avec des accélérations et des ralentissements, progressifs ou brusques, souvent impulsés par le chant, participe aussi de ce jeu de ruptures et de contrastes rythmiques. Le *tempo* de départ, quasiment constant sur la première strophe, est d'environ 312 à la noire, puis nous observons un léger ralentissement, impulsé par la voix, au début de la deuxième strophe, pour atteindre 300 à la noire. La fin du pont instrumental au piano qui fait suite à la deuxième strophe, après « laquais chinois », introduit une rupture rythmique, suivie d'une nette accélération de *tempo* au début de la troisième strophe : environ 330 à la noire. La fin de la troisième strophe (« léger, léger ») est marquée par un brusque ralentissement et un arrêt rythmique. La quatrième strophe conserve ensuite un *tempo* proche de 300 noires par minute, puis un nouveau ralentissement, ponctuel, survient sur « esprit ». Le début de la cinquième strophe présente une légère accélération (environ 313 à la noire), pour rejoindre enfin un *tempo* de 300 vers le milieu de la strophe, qui est conservé jusqu'à la fin de la chanson.

La rupture de la mélodie et du rythme par le jeu des silences induit, comme nous l'avons vu pour les effets timbraux, une forme de désordre troublant la mélodicité et le caractère dansant de la chanson. Contrairement à certaines formes d'utilisations que nous avons déjà étudiées, les effets contrastifs ne ponctuent pas le rythme, mais le perturbent par leur répartition aléatoire et imprévisible.

7.2.3 *Phrasé : mélodicité versus théâtralisation*

La différence d'esthétique des deux interprètes, évidente sur le plan du timbre et du rythme, s'intègre dans un phrasé lui aussi très contrasté. Nous avons vu dans notre définition du phrasé qu'il participait d'une élucidation sémantique et intégrait les visées de l'interprète. Cette chanson par excellence peut bénéficier d'une double lecture selon les choix interprétatifs. Sa genèse est d'ailleurs totalement paradoxale si l'on considère qu'elle est devenue emblématique de la gaieté tonique associée à l'œuvre de Charles Trenet : en fait, elle fut inspirée d'un long poème, *Le Pauvre Alsacien*, écrit par le futur chanteur, ému par le passage des réfugiés pendant la guerre de 14-18⁸⁰⁴.

Première chanson enregistrée par Charles Trenet, prémisse de son univers créatif, elle joue sur l'ambiguïté d'un dynamisme plein de légèreté pour évoquer l'histoire d'un vagabond emprisonné et suicidé, instaurant dès le début un univers que Jean Cocteau qualifie « d'univers d'objets légers [...], de pendus gais qui deviennent des fantômes gais⁸⁰⁵ ». Et en effet cette distorsion entre musique/interprétation et narration entretient l'équivoque, tout autant que les remarques de l'auteur : « En 1938, j'étais un novateur, la musique faisait passer les paroles les

⁸⁰⁴ CANNAMO, Richard, *Monsieur Trenet, biographie*. Paris : Lieu Commun, 1993, p. 224.

⁸⁰⁵ Préface écrite en 1949 pour le second roman de Charles Trenet *La bonne planète*, réédité dans *Œuvres d'éternelle jeunesse*, Paris : Lafond, 1988, p. 9.

plus folles⁸⁰⁶ ». La musique et l'interprétation, pourrions-nous ajouter : volonté de ne rien prendre au sérieux ou élégance d'un chanteur discret qui refuse d'imposer au public un imaginaire pourtant bien marqué par la mort et le drame, et dont la volonté serait « de changer la funeste réalité en rêve⁸⁰⁷ » selon sa formule. Il s'agirait d'une forme de catharsis bien éloignée de l'insouciance virevoltante plaquée d'une manière peut-être abusive sur une œuvre qui n'est pas que légèreté.

Tout dans le phrasé de la chanson participe d'une euphémisation du drame qui « s'évapore », selon la forme de Stéphane Hirschi⁸⁰⁸. L'interprétation de Jacques Higelin tout au contraire, par son jeu du suspens – et donc de suspicion d'une autre réalité – par son timbre qui évoque un personnage marqué par l'adversité, vise à réintroduire par la théâtralisation le caractère subversif du contenu narratif.

Les deux visées s'inscrivent dans la double esthétique de la mélodicité et du bruit par de nombreux éléments du phrasé. La dédramatisation de Charles Trenet passe tout d'abord par un filtrage du texte derrière la mélodie et le rythme, alors que la théâtralisation de Jacques Higelin met au premier plan le texte, dans une tessiture d'ailleurs plus proche de la parole, avec une mise en avant des consonnes et un dévoisement des voyelles. Chez Charles Trenet, les consonnes sont parfois légèrement tenues, comme le [ʃ] dans « je chante » ; toutefois, cette retenue n'est présente que pour créer un effet d'attente qui accentue la voyelle suivante, en l'occurrence le [ã], qui est de plus marqué d'un fort accent dynamique et est très sonore, avec de nombreux harmoniques visibles. Les voyelles ne sont pas bruitées et sont toutes pourvues d'un accent dynamique sur le début, puis d'un rapide *decrecendo*, qui donne cet aspect sautillant au chant. Au contraire, chez Jacques Higelin, il n'y a pas d'accent dynamique sur les voyelles, qui sont dans le souffle, brouillant ainsi les contrastes acoustiques entre voyelles sonores et consonnes bruitées, contrastes au contraire exacerbés chez Charles Trenet, comme nous pouvons l'observer sur les formes d'onde et les sonagrammes des extraits du début de la chanson :

⁸⁰⁶ CANNAMO, Richard, *Monsieur Trenet, biographie*. Op. cit., p. 224.

⁸⁰⁷ Propos de Charles Trenet, *Ibid.*, p. 369.

⁸⁰⁸ HIRSCHI, Stéphane, « L'art de l'évaporation », dans *Europe*, n° 805 : Charles Trenet, mai 1996, p. 86-103.

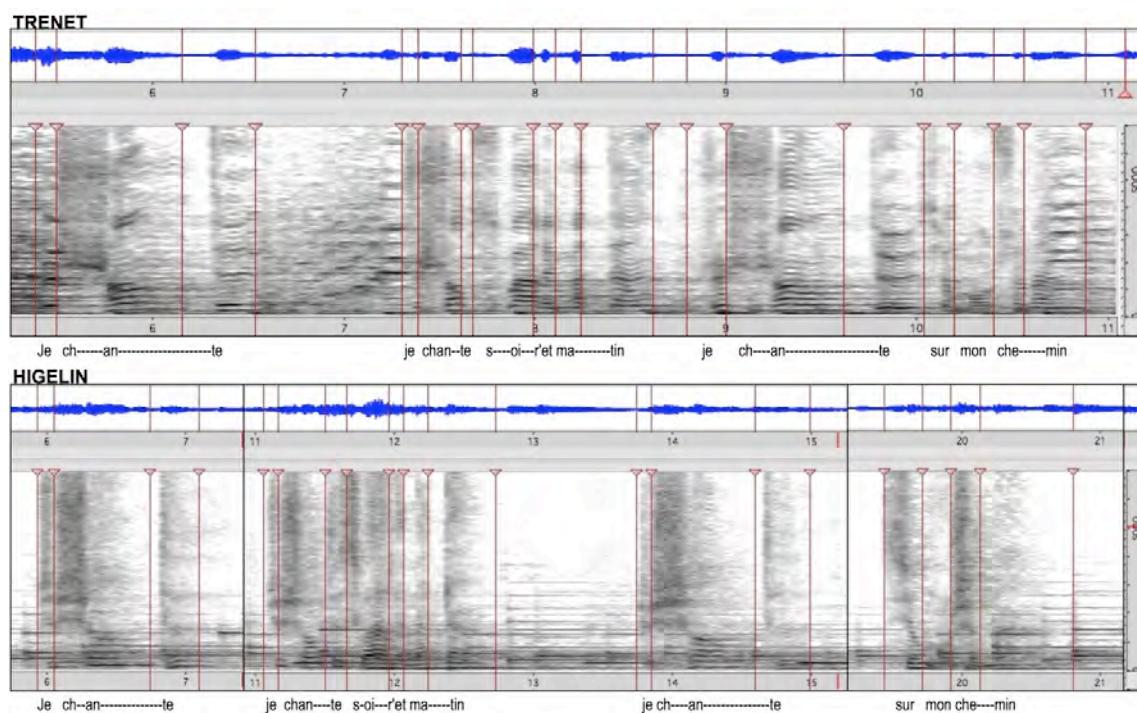


Figure 335 : Forme d'onde et sonagramme des trois premiers vers de la chanson *Je chante* dans les interprétations de Charles Trenet et de Jacques Higelin. Les longs silences entre les vers, dans la version de Jacques Higelin, ont été coupés par commodité. L'échelle des durées est différente dans les deux graphiques, pour faciliter la représentation.

La forme d'onde de la version de Charles Trenet laisse voir de nettes impulsions dynamiques au début du noyau vocalique des syllabes, les [ʃ] étant allongés mais non accentués dynamiquement. Chez Jacques Higelin, elle est au contraire moins contrastée, avec une énergie presque égale sur les consonnes et les voyelles. Nous observons aussi la distinction moins marquée entre consonnes et voyelles chez Jacques Higelin, où les voyelles sont dans le souffle, faiblement voisées.

De plus, la prononciation des *e* muets en fin de vers est beaucoup plus marquée chez Charles Trenet (qui les prononce [ø], accentuant le son vocalique, qui se distingue alors nettement du son consonantique précédent) que chez Jacques Higelin, contribuant ainsi à une prévalence des sons harmoniques, les vers se terminant sur une syllabe ouverte, souvent avec une courte tenue – notons que l'intégralité des vers de la chanson se termine sur un son vocalique. Jacques Higelin, contrairement, les euphémise, voire les élide, comme en témoigne le relevé suivant :

<i>E</i> muets élidés en fin de vers :	« personne » (strophe 2), « ficelle » (strophe 4, vers 7 et 9), « je chante » (strophe 5, vers 3).
<i>E</i> muets faiblement articulés :	« je chante » (strophe 1, vers 5), « les mouches » (strophe 1 et strophe 5), « tourmente » (strophe 3).

Tableau 50 : relevé des *e* muets élidés ou faiblement audibles dans l'interprétation de *Je chante* par Jacques Higelin.

Nous trouvons également des renforcements consonantiques plus nombreux chez Jacques Higelin que chez Charles Trenet – chez qui ils ne sont toutefois pas absents. Nous pouvons citer, dans l'interprétation d'Higelin, l'accentuation et l'allongement des [ʃ], [ʒ] et [f], renforçant l'allitération en [ʃ] du début de la première strophe, ainsi que la retenue et la forte pression sur les plosives [p] dans les deux réitérations du vers « au poste », à la quatrième strophe, créant une

diction violente, alors que le [ɔ] est articulé très rapidement (l'effet inverse est réalisé par Charles Trenet qui atténue le [p] et allonge le [ɔ]).

Chez Charles Trenet, les consonnes retenues sont moins nombreuses : il s'agit surtout des [ʃ] (« je chante », « chemin »...), plus rarement d'autres consonnes, comme dans le vers « je tends les mains » (strophe 3), où la retenue des plosives [t] et [m] illustre le caractère suppliant. Mais, plus couramment, nous trouvons certaines consonnes éliées ou quasiment inaudibles, comme le [ʃ] du vers « couchent dans mon lit » (strophe 2), le [k] de « ne me piqu'nt pas » (strophe 1), ou le [t] de « Je m'suis pendu cette nuit ». Une écoute attentive révèle que certains mots monosyllabiques, peu importants sur le plan sémantique, sont même inintelligibles car non prononcés : c'est plusieurs fois le cas pour le « je » en début de vers, qui est souvent non accentué et très faiblement articulé, en particulier aux vers 8 et 13 de la première strophe, au vers 14 de la troisième strophe, et aux vers 2 et 14 à la cinquième strophe. C'est aussi le cas pour le mot « de » au vers 2 de la deuxième strophe et au vers 8 de la quatrième strophe. De cette façon, Charles Trenet atténue le caractère consonantique qu'engendrerait l'articulation de ces monosyllabiques, pour lesquels une tenue vocalique serait inappropriée. La figure suivante présente quelques exemples de ces éliions ou atténuations de consonnes et mots monosyllabiques :

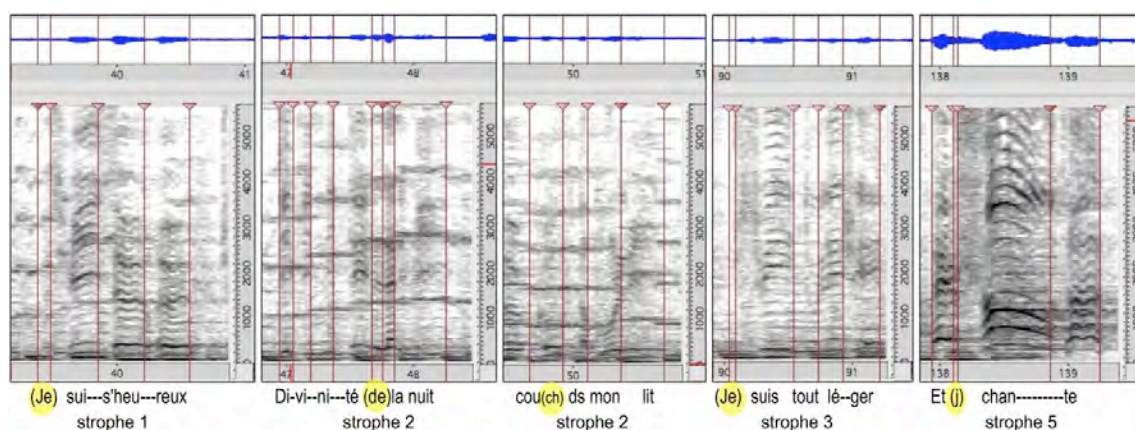


Figure 336 : Exemples d'éliions ou d'atténuations de consonnes ou mots monosyllabiques dans l'interprétation de *Je chante* par Charles Trenet. [CD 244]

La prééminence des voyelles privilégie la musicalité vocalique sur le sémantisme textuel ; la prééminence du bruit consonantique, l'expressivité textuelle au détriment de la mélodicité.

La théâtralisation s'exprime aussi chez Jacques Higelin par une insertion du « bruit » du parlé, dont l'intonation est présente de manière réitérée dans l'interprétation, opérant un tassement de la mélodie. Chez Charles Trenet, son apparition n'est pas inexistante, mais reste ponctuelle, avec la valeur parodique de la citation des gendarmes, mais dans une voix assez haute qui n'entrave pas de manière profonde le déroulement mélodique, le parlé étant d'ailleurs très marqué par l'accent méridional assez chantant.

Enfin, Jacques Higelin intègre de multiples éléments paralinguistiques : respirations sonores, soupirs, onomatopées, essoufflement, sons parasites, opérant comme des éléments modalisateurs, développant ou commentant le texte original. Ces procédés générateurs de bruit, de désordre, imposent une forte présence corporelle, à l'opposé de la distanciation opérée par Charles Trenet. L'interprétation de Jacques Higelin propose donc une véritable relecture de l'œuvre, une expression du potentiel inhérent à la chanson, qui sans la trahir, en dévoile avec humour les non-dits et les implicites, en décrypte des allusions plus corrosives qu'il n'y paraît.

Conclusion partielle

Les deux esthétiques que nous venons d'étudier – recherche de la mélodicité et insertion du bruit – s'inscrivent en partie dans une tendance évolutive diachronique. Mais la bipartition – style mélodique plus ancien, style bruité plus actuel – serait une schématisation factice. Le son « sali » a toujours fait partie intégrante de certains genres de la chanson populaire (chanson comique, parodique, réaliste...), et nous avons vu que les interprètes les plus anciens de notre corpus, comme Édith Piaf, Charles Aznavour, Guy Béart, Mouloudji... jouaient de leur timbre bruité comme élément d'expressivité, et Léo Ferré, Jacques Brel, Serge Gainsbourg... intégraient à des degrés divers nombre d'éléments disharmoniques dans leurs interprétations. *A contrario*, la primauté mélodique irrigue tout un courant encore bien présent dans les choix interprétatifs : de Yves Duteil, Serge Lama, Michel Sardou, Michel Polnareff, Diane Dufresne, à M, Camille, *etc.*

Reste que ces deux esthétiques ne sont pas inconciliables, et que comme les éléments dialogiques répétition/variation, que nous avons déjà étudiés au sein du phrasé, ils s'interpénètrent et sont à la fois « contradictoires et complémentaires » selon la formule d'Edgar Morin. Le jeu de contraste entre les deux peut être un puissant ferment d'expressivité et même les interprètes qui s'inscrivent dans une tonalité générale d'harmonie et de mélodicité peuvent user d'effets bruités dans certaines interprétations : leur aspect contrastif leur donne même un relief tout particulier, comme nous allons le voir.

7.3 L'exploitation du jeu des contrastes entre mélodicité et bruit

Paradoxalement, c'est au sein des esthétiques les plus mélodiques que s'exprime avec le plus de force le jeu contrastif de l'insertion du bruit, les voix naturellement voilées ou rauques n'ayant pas l'opportunité d'intégrer un timbre très harmonique par opposition. Par contre, les interprètes au timbre très vocalique et à la tessiture développée dans les aiguës peuvent renforcer leur expressivité interprétative par l'inclusion de phénomènes bruités, certains comme Diane Dufresne avec un écart maximal qui témoigne d'une virtuosité vocale remarquable, d'autres comme Camille de manière moins hyperbolique, mais avec une recherche d'originalité vocale évidente.

7.3.1 *Diane Dufresne et la conjonction des extrêmes*

Nous avons vu lors de l'étude du rapport à la partition combien Diane Dufresne, par exemple dans la chanson *Le Parc Belmont*, pouvait au cours d'une interprétation diversifier ses procédés expressifs. Nous allons aborder un aspect particulier et très signifiant de cette cohabitation d'éléments dissemblables. La conjonction d'une mélodicité exacerbée et d'une insertion bruitée hyperbolique, sans se retrouver dans toute sa production, marque cependant sa typicité interprétative aussi bien que sa *persona* médiatique, selon le lexique de Simon Frith⁸⁰⁹. Nous étudierons dans cette perspective la chanson *Tiens-toé ben, j'arrive* de 1976 avec des paroles de Luc Plamondon et une musique de François Cousineau – un duo emblématique du répertoire de Diane Dufresne –, chanson dont les paroles répétitives induisent une interprétation spécifique où la voix est traitée en partie en matériau sonore.

La chanson joue tout d'abord sur une alternance nette entre un nombre très limité de courts groupes textuels associés chaque fois à la même formule mélodique et rythmique. S'opposent à l'évidence, une partie plus vocalique (« j'arrive »), avec de longs mélismes, des *glissandi* et des tenues avec *vibrato* dans l'extrême aigu, et une partie plus bruitée, consonantique, traitée de manière percussive, avec le jeu *staccato* sur la répétition des plosives, dans le grave, en *recto tono* (« tiens-toé ben »). Mais cette alternance masque en réalité des imbrications beaucoup plus complexes, qui dépassent la dichotomie tranchée : la finesse interprétative se révèle en fait par l'imbrication complexe des éléments au sein des mêmes groupes, au-delà de la prévalence de l'un sur l'autre, avec l'inclusion de bruitages vocaux même sur les mélismes.

La chanson est constituée de l'alternance de trois motifs principaux, qui apparaissent sous des formes différentes par la réalisation de variantes mélodiques (ajouts de mélismes) et timbrales à chaque réitération :

⁸⁰⁹ FRITH, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1996, p. 212. Cf. 1.1.3. Le courant des Popular Music Studies, note 82, p. 30.


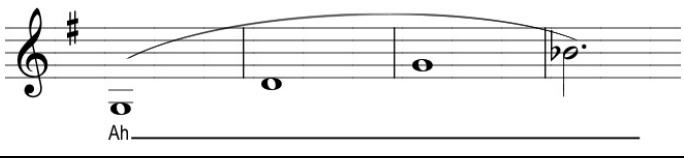
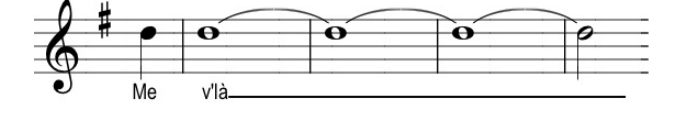
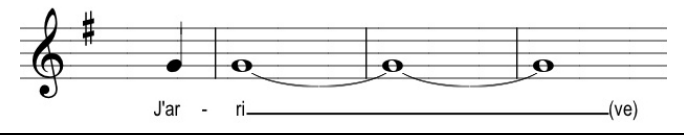
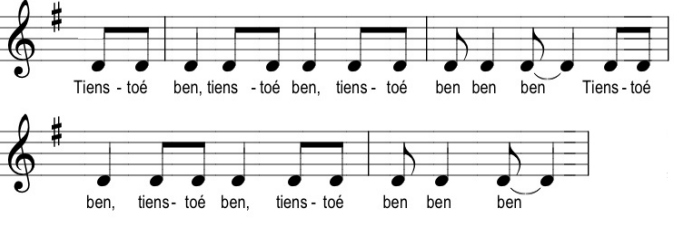
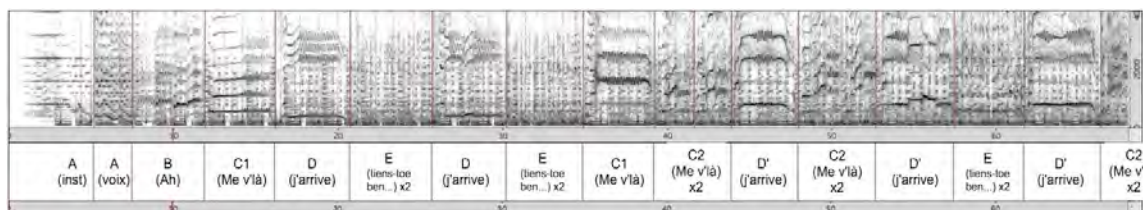
	Paroles	Description
A	Onomatopées variées : <i>na... da da...</i>	
B	<i>Ah</i>	
C	<i>Me v'là</i> (une fois ou deux fois)	
D	<i>J'arrive</i>	
E	<i>Tiens-toé ben, tiens-toé ben, tiens-toé ben ben ben</i> (2 fois)	

Tableau 51 : Description des cinq motifs mélodico-rythmiques qui se succèdent dans la chanson *Tiens-toé ben, j'arrive* de Diane Dufresne.

Les motifs C, D et E sont répétés à de nombreuses reprises au cours de l'interprétation, tandis que le motif A introduit et conclut la chanson, et que le motif B n'apparaît qu'une fois en début de chanson. Les contrastes entre bruit et mélodicité trouvent leur premier fondement dans la nature même des motifs. La quasi-totalité utilise un *recto tono*, avec la répétition d'une même note grave (motif E) ou aiguë (motif C) : le contraste entre grave et aigu engendre des ruptures de timbre renforcées par la tessiture très large mesurée dans l'interprétation de Diane Dufresne, du *sol* 2 au *do* 5, et à l'agilité de la voix qui effectue couramment de grands intervalles (une octave). Le *recto tono* sur des valeurs longues (motifs C et motif D octavié) favorise les tenues vibrées ou en *glissando* et l'ajout de mélismes, exaltant la mélodicité, tandis que le *recto tono* sur des valeurs courtes et dans un registre grave (motif E) favorise au contraire un traitement percussif et une mise en évidence des consonnes plosives ([t] et [b]) en début de syllabes, privilégiant l'aspect bruité. La version enregistrée de Diane Dufresne se structure de la manière suivante :



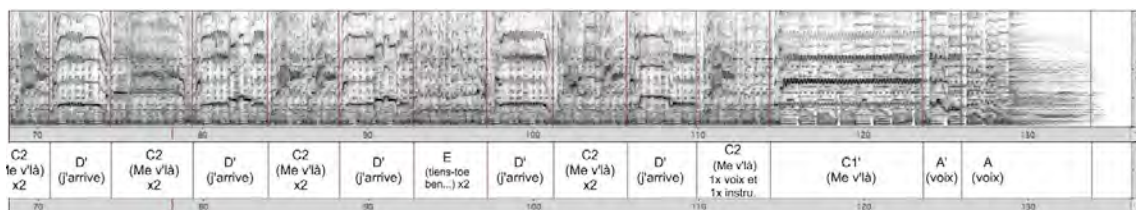


Figure 337 : Schéma de la structure générale de l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* de Diane Dufresne, avec la succession des différents motifs décrits précédemment. [CD 245]

Le jeu des contrastes est accentué tout au long de la chanson par une évolution dans le traitement des différents motifs, et le bruit et la mélodicité cohabitent au sein d'un même motif, comme nous allons le voir en étudiant les réitérations des motifs C, D et E.

7.3.1.1 Les traitements du motif C : télescopage entre mélodicité et bruit

Ce motif apparaît dix fois au cours de la chanson, principalement sous deux formes : à trois reprises, la formule « me v'là » est énoncée une seule fois avec une longue tenue (motif C1) et à sept reprises, elle est répétée rapidement deux fois (motif C2). C'est un motif qui met en avant la mélodicité par son caractère aigu, sa longue tenue sur un *ré* 4, sur le phonème [a], voyelle particulièrement ouverte.

La première itération est de forme C1 et apparaît autour de 12 secondes. La syllabe « me » est courte et chantée sur un *ré* 4, comme le préconise la partition. Le phonème final [a] fait l'objet d'une longue tenue d'environ 3,4 secondes, dans laquelle nous pouvons distinguer deux phases : une tenue sans *vibrato* pendant 1,64 seconde, qui se prolonge par une tenue vibrée de 1,71 seconde. La partie non vibrée effectue un lent *glissando* ascendant, depuis le *do* # 4 jusqu'au *ré* 4, créant une dissonance. Si la voix est très timbrée et si nous distinguons nettement les harmoniques, l'utilisation du registre léger donne cependant un caractère poreux au timbre, légèrement empreint de souffle. L'extinction du son est immédiatement suivie d'une inspiration sonore. L'aspect dominant est donc évidemment la mélodicité, mais le bruit vient s'y mêler par le timbre et le *glissando* dissonant.

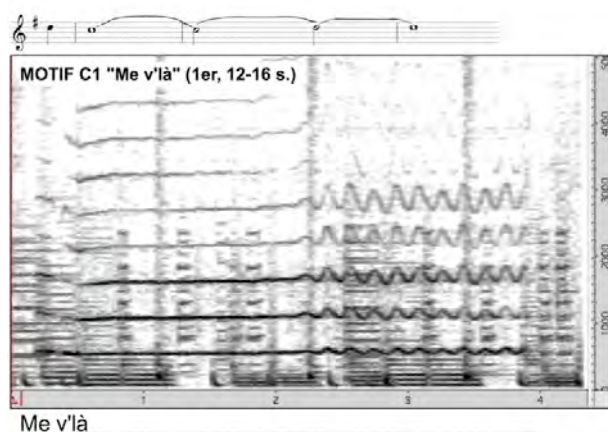


Figure 338 : Première occurrence du motif C (selon la structure décrite précédemment), dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 246]

Si la voix est relâchée et dans le souffle lors de la première occurrence, elle est cette fois, à la deuxième occurrence du motif C1, vers 35 secondes, très timbrée, tendue et puissante. « Me v'là » est d'abord chanté avec des valeurs courtes (noires) sur une hauteur de *sol* 3. Le phonème [l] est plus nettement articulé que précédemment, avec une légère retenue (de 0,15 seconde environ), puis le [a] se prolonge par un saut d'octave et une longue tenue vibrée d'environ 3,30 secondes sur un *sol* 4, dans une voix très puissante de *belting*, proche du cri, mais qui semble toutefois parfaitement contrôlée. L'aspect peu visible de la fréquence fondamentale et la forte énergie sur le second harmonique rappellent les caractéristiques acoustiques du *belting* que nous avons étudiées précédemment. La tenue aiguë du [a] se présente non comme la continuité du [a] chanté à l'octave inférieure, mais comme un son autonome, avec une forte impulsion dynamique sur l'attaque, qui débute par une expulsion d'air, puis opère un rapide et ample *glissando* ascendant avec un timbre très guttural de *growl*, introduisant ainsi un aspect très bruité qui contraste avec le timbre strident et totalement harmonique de la tenue qui suit. Les caractéristiques du son sont ensuite stables sur une durée d'environ 2,63 secondes, avec une énergie constante et une hauteur de note fixe, mais avec un fort *vibrato*. Pendant les 0,35 seconde de la tenue, la phase d'extinction du son est entamée par un rapide *glissando* descendant, pour atteindre environ le *ré* 4, avec une énergie maintenue, puis le son s'éteint brutalement, immédiatement suivi d'un bruit d'expulsion d'air (ouverture soudaine des cordes vocales) révélateur de la forte pression sous-glottique pendant l'émission.

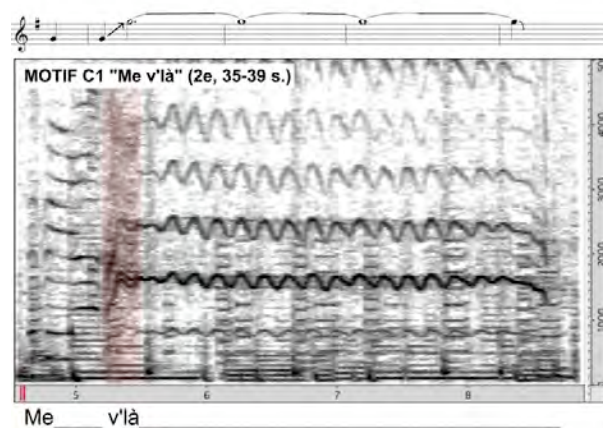


Figure 339 : Deuxième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonogramme et relevé mélodique alignés, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

Les troisième, quatrième et cinquième réitérations du motif adoptent la forme C2, avec deux énonciations successives du contenu textuel, ce qui limite la durée de la tenue, mais alterne à une fréquence plus élevée parties vocaliques très harmoniques et émissions bruitées. Comme précédemment, « me v'là » est d'abord chanté sur deux *ré* 4 en valeurs courtes (noires), mais cette fois suivies d'un bref prolongement sur un *sol* 4, avec un *glissando* du *ré* 4 au *sol* 4 laissant entendre un *fa* 4 comme note de passage, puis d'un retour sur *ré* 4 avec une tenue vibrée d'environ 0,78 seconde. Les deux dernières phases du son, sur le phonème [a] – *glissando* du *ré* 4 au *sol* 4 et tenue sur *ré* 4 – sont toutes deux attaquées par une impulsion énergétique sur un bruit d'expulsion d'air, introduisant ainsi de l'inharmonicité entre les notes tenues, très harmoniques.

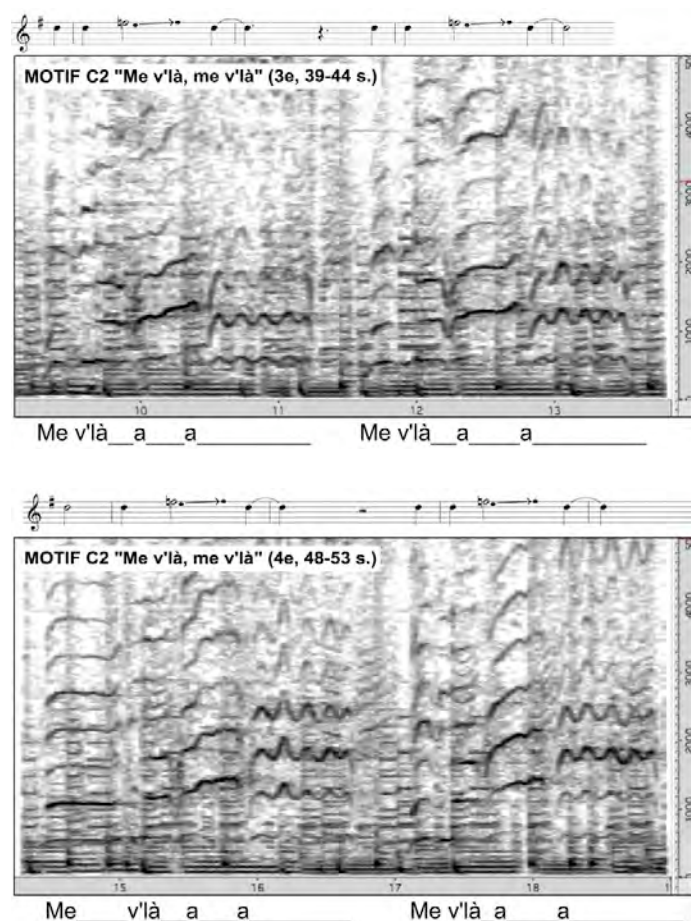


Figure 340 : Troisième et quatrième occurrences du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 246]

Sur la troisième occurrence, le son est cependant légèrement empreint de souffle. Entre les deux « me v'la », nous entendons également une inspiration. La quatrième occurrence présente les mêmes caractéristiques, mais avec un timbre différent, plus dans le masque, plus sonore et nasal. Si les attaques des trois [a] (*ré, sol, ré* 4) sont, comme précédemment, bien marquées par une impulsion dynamique et une amorce dans le grave, nous n'entendons plus cependant d'expulsion d'air.

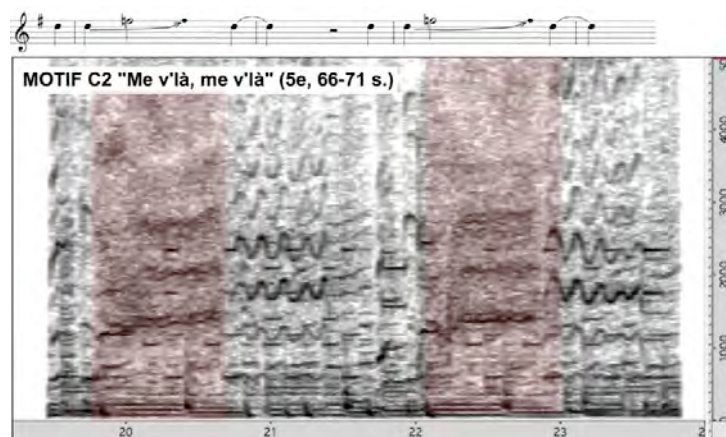


Figure 341 : Cinquième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

La cinquième occurrence tranche avec les deux précédentes : bien que présentant la même structure, elle introduit, dès le premier [a] articulé, un timbre très guttural, utilisant le *growl*, pendant une durée de 0,86 et 0,79 seconde, qui produit un caractère très bruité. La voix effectue, toujours en *growl*, un *glissando* du *ré* 4 au *sol* 4, puis la dernière phase consiste en un [a] sur un *ré* 4, attaqué par le grave et tenu avec un fort *vibrato*, similaire aux deux itérations précédentes et contrastant par son caractère harmonique. Nous observons ainsi, d'une réitération à l'autre, une progression sensible vers un timbre plus bruité.

Le sixième motif C revient à la structure C1, avec une seule formule « me v'là », sur une même note, *ré* 4, mais usant d'un timbre totalement bruité, en *growl* sur toute la durée vocalique, à l'exception du petit *glissando* descendant avant l'extinction du son. Le [ə] de « me » est tenu sur 0,88 seconde et également traité en *growl*, puis le [a] est tenu avec un timbre constant pendant environ 2,95 secondes, dans une voix très gutturale, qui semble forcée et évoque le cri. Le sonagramme révèle clairement l'aspect extrêmement bruité du timbre. La fin de cette tenue présente un tremblement de la fréquence fondamentale, puis la phase terminale du son marque le retour d'un timbre harmonique, avec un *glissando* descendant de 0,44 seconde avant l'extinction du son, immédiatement suivie d'une inspiration sonore.

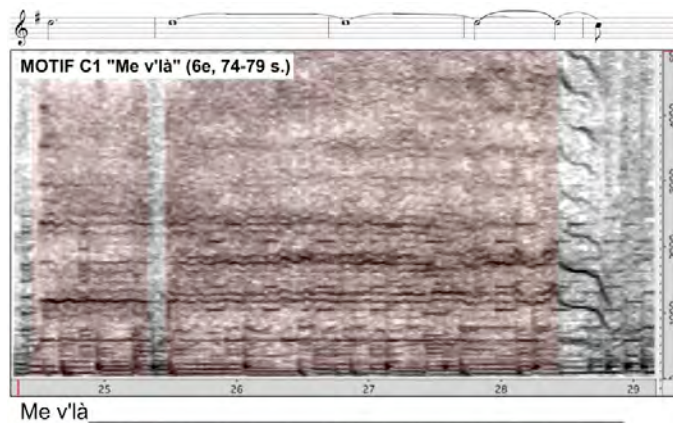


Figure 342 : Sixième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique alignés, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

Les septième, huitième et neuvième occurrences, utilisant la structure C2, présentent de larges similitudes avec la cinquième occurrence : usage ponctuel du *growl* sur le *glissando* ascendant sur [a] allant du *ré* 4 au *sol* 4, puis tenue vibrée de [a] sur *ré* 4, avec un timbre harmonique. La huitième occurrence présente une petite variante mélodico-rythmique (anticipation et tenue du deuxième « me ») avec une prédominance donnée à la partie en voix gutturale et une déformation de certains phonèmes, tandis que la neuvième ne comprend qu'une seule énonciation de « me v'là », la deuxième moitié du motif étant non chantée.

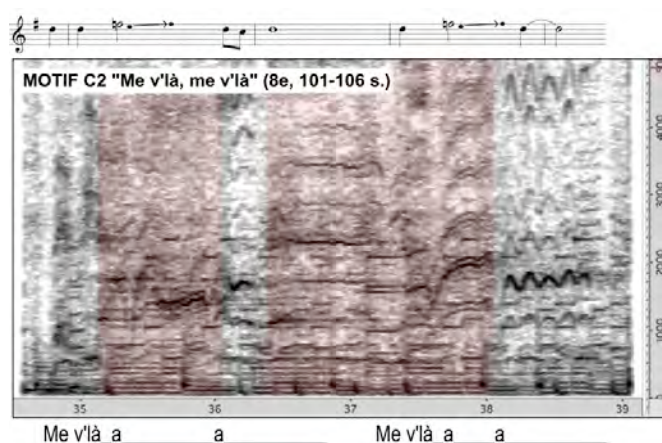
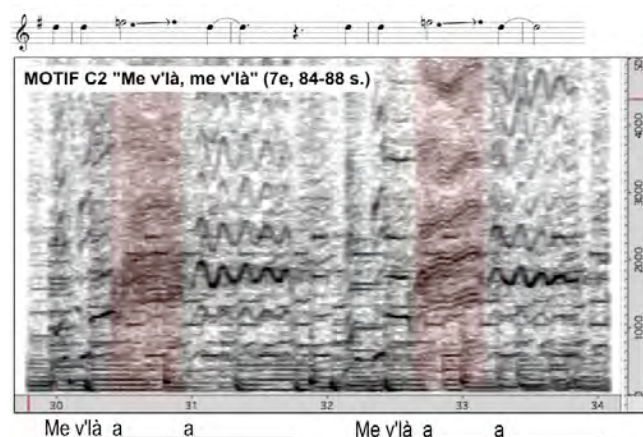


Figure 343 : Troisième et quatrième occurrences du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonogramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

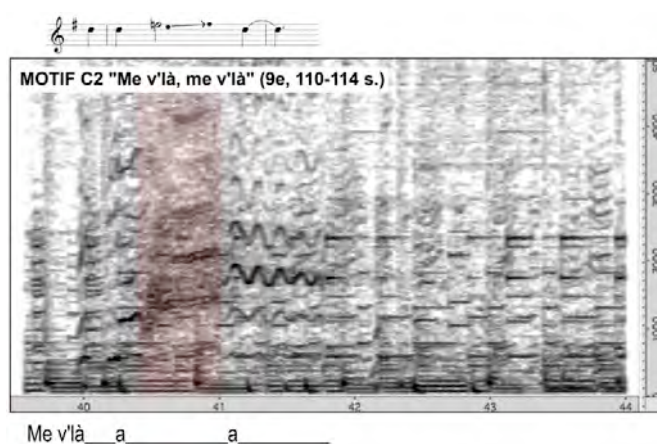


Figure 344 : Neuvième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonogramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

La dixième et dernière occurrence est de forme C1 et tranche avec les précédentes par son caractère exclusivement harmonique. Il s'agit du climax de la chanson avec une longue tenue vibrée de 8,38 secondes sur le [a] sur un *sol* 4 et le maintien d'une énergie constante sur toute la durée de la tenue.

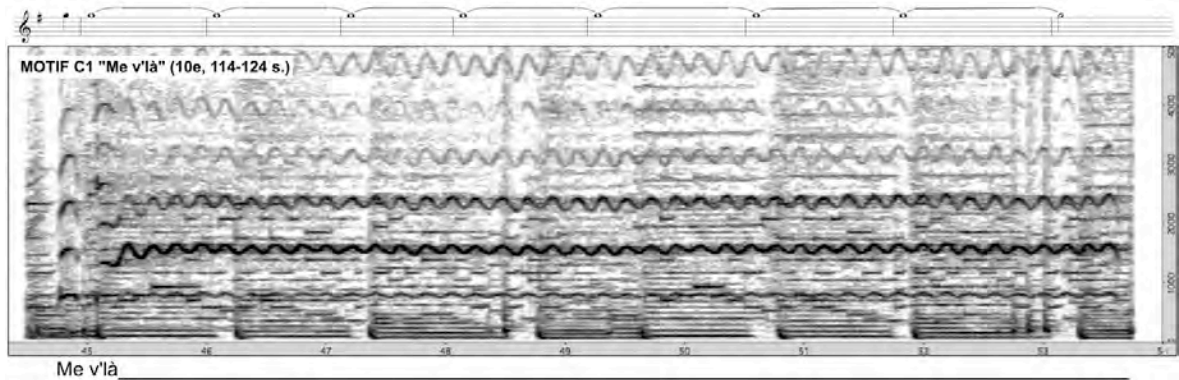


Figure 345 : Dixième occurrence du motif C (selon la structure décrite précédemment), dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 246]

7.3.1.2 Les traitements du motif D : le contraste des mélismes et des attaques percussives

Le motif D, sur le texte « j'arrive », est également réitéré dix fois au cours de la chanson. C'est un motif de nature résolument mélodique avec de longues notes tenues dans l'aigu, jouant sur les contrastes entre tenues vocaliques avec *vibrato* et lents *glissandi* non vibrés, incluant ou non des mélismes. Le bruit en est presque totalement absent, à l'exception des attaques consonantiques très énergiques et des respirations sonores. Remarquons que, alors que dans le motif C la longue tenue à l'extrême aigu (*sol* 4) était effectuée sur un [a], voyelle très ouverte, elle est ici réalisée – essentiellement sur *sol* 4 avec des incursions ponctuelles sur *do* 5 – sur un phonème [i], voyelle très fermée, mais qui reste étonnamment tout à fait intelligible et ne semble pas faire l'objet de déformation phonétique comme on en trouve à l'aigu chez la soprano dans le chant lyrique.

La première itération apparaît à environ 16 secondes. La première syllabe, « J'a- », est émise sur un *sol* # 3, le [R] est articulé rapidement, puis la tenue du [i] se divise en trois phases : un *glissando* ascendant de 0,75 seconde allant du *fa* 3 au *sol* 3, avec un léger tremblement observable sur la fréquence fondamentale, puis une tenue vibrée de 2,4 secondes sur le *sol* 3. Enfin, la voix observe, en fin de tenue, un *glissando* de 0,47 seconde descendant jusqu'au *ré* 3, qui s'achève par une prononciation très nette de la dernière syllabe, « ve », sur un *ré* 3, suivie, après l'extinction du son, d'un bruit d'expulsion d'air.

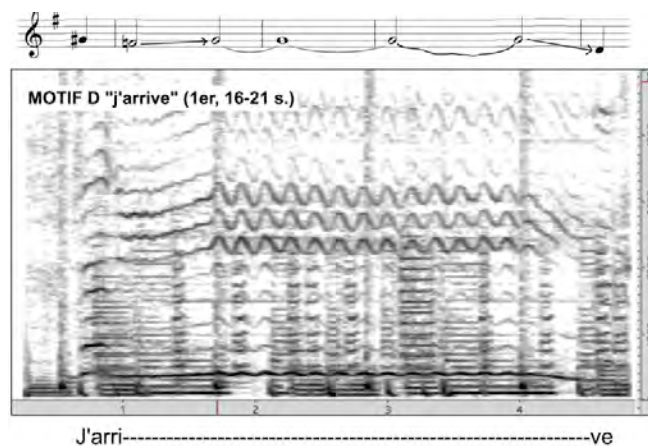


Figure 346 : Première occurrence du motif D (selon la structure décrite précédemment), dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 247]

Dans la deuxième occurrence, vers 26 secondes, la première syllabe « j'a » est accentuée, avec un accent dynamique et un allongement (0,12 seconde) de la consonne fricative [ʒ], qui apporte ainsi un aspect bruité. Le [a] est aussi légèrement allongé. La tenue du [i] peut se subdiviser en trois phases, différentes de l'extrait précédent : une tenue vibrée de 0,94 seconde sur *sol* 3 ; un *glissando* ascendant de 0,56 seconde (de *sol* 3 à *si* b 3) amorcé par une impulsion dynamique créant une rupture par une incursion dans le grave avec une expulsion d'air, puis une nouvelle tenue vibrée de 1,62 seconde, sur un *sol* 3, attaquée par la même impulsion expiratoire que sur la phase précédente, ce qui coupe le son et morcelle le mélisme en intégrant des attaques, et donc du bruit.

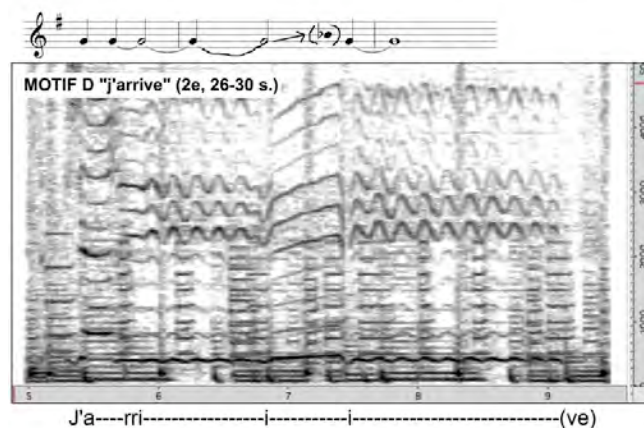


Figure 347 : Deuxième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 247]

La troisième occurrence est octaviée : elle est émise sur un *sol* 4 et ne comporte pas de mélisme, mais une longue tenue du [i] de 3,27 secondes. La tenue n'est pas homogène sur sa durée : elle est amorcée par un *glissando* ascendant de 0,2 seconde, suivi d'une première partie droite sans *vibrato* de 0,6 seconde, puis un ample *vibrato* apparaît pendant 1,32 seconde (sept ondulations) précédant une nouvelle phase sans *vibrato* sur 0,46 seconde et un *glissando* descendant de 0,56 seconde qui s'achève par l'articulation de la syllabe finale « -ve » sur un *ré* 4, suivi d'un bruit d'expulsion d'air.

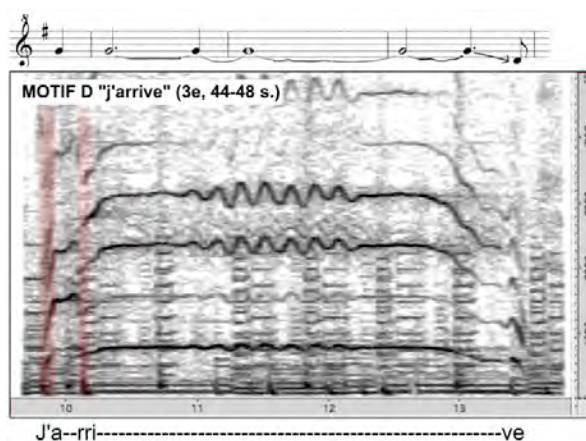


Figure 348 : Troisième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

Le quatrième motif D se distingue par une attaque très tonique et percussive sur la première syllabe, qui n'est pas tenue, et par la présence d'un mélisme sur cinq notes, sur la tenue du [i] :

tendue vibrée sur *sol* 4 ; tenue non vibrée sur *si b* 4, amorcée sur une impulsion expiratoire comme nous l'avons décrite précédemment ; même attaque par le grave puis *do* 5, avec un léger *vibrato* et un *glissando* descendant, et *si b* 4, enchaînés de façon liée ; nouvelle impulsion expiratoire pour amorcer une dernière phase de tenue vibrée sur *sol* 4. Le « v » est très légèrement articulé à la fin de la tenue, mais de manière non voisée et presque inaudible.

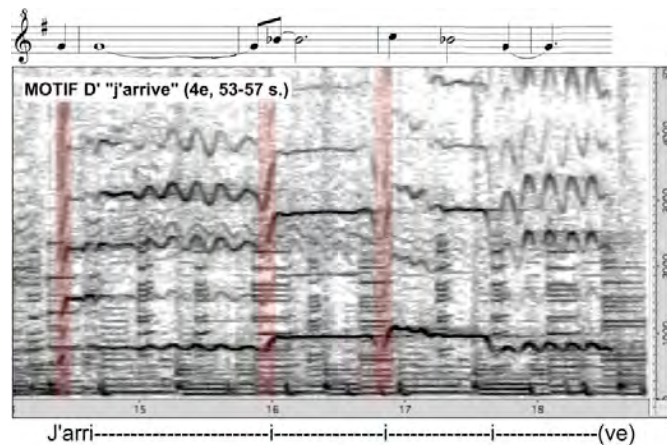


Figure 349 : Quatrième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

La tenue de la cinquième itération se distingue par la présence d'une phase vibrée sur *sol* 4, puis d'un prolongement de la tenue, sans *vibrato*, avec un glissement au *fa #* 4, suivi d'un rehaussement au *sol* 4 avec une nouvelle phase de tenue vibrée, achevée par l'articulation de la syllabe « -ve » sur *ré* 4, précédée d'un court *glissando* descendant.

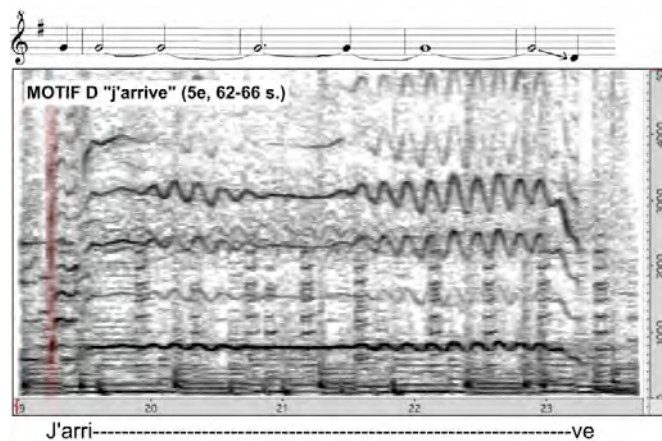


Figure 350 : Cinquième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

La sixième occurrence est similaire à la troisième (à une distinction près : le *glissando* descendant final atteint ici le *do* 4 au lieu du *ré* 4), tandis que les septième et huitième sont similaires à la quatrième, réemployant le même mélisme :

La neuvième occurrence rappelle également la troisième, avec cependant une attaque beaucoup plus percussive sur la syllabe « j'a » et une phase vibrée plus longue sur la tenue du [i]. L'attaque percussive introduit du bruit.

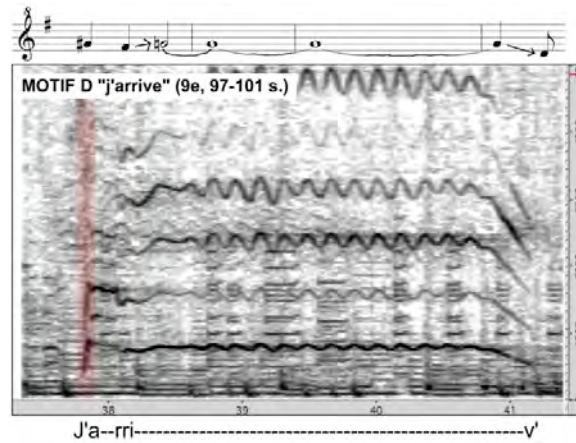


Figure 354 : Neuvième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

Enfin, la dixième réitération du motif D est une variante simplifiée du mélisme décrit dans les quatrième, septième et huitième itérations. Les deux premières syllabes sont chantées sur un *sol* 4, puis suit une longue tenue non vibrée sur *do* 5, de 1,55 seconde, avec un timbre qui évoque la voix de sifflet, puis un *si b* 4 sur 0,3 seconde, suivi d'un court *fa* 4 vibré en note de passage puis d'une longue tenue vibrée sur *sol* 4. Les trois premières notes (« j'a--rri-i » : *sol* 4, *sol* 4, *do* 5), sont attaquées avec beaucoup de tonicité, par le grave avec une forte pression sous-glottique.

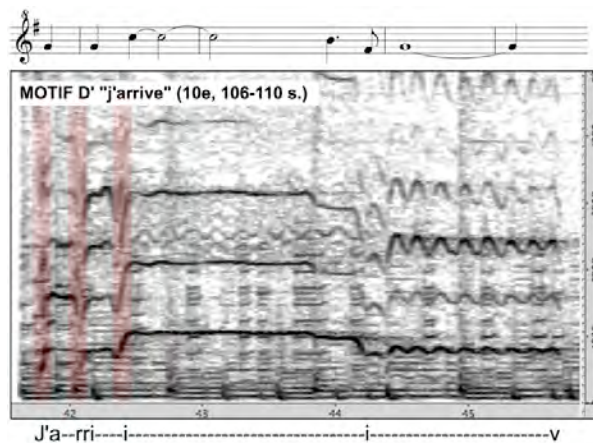


Figure 355 : Dixième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

7.3.1.3 Traitement du motif E : le jeu bruité et rythmique des plosives

Le motif E, qui se compose de deux occurrences successives de la formule « tiens-toé ben, tiens-toé ben, tiens-toé ben ben ben », répété quatre fois dans la chanson, est celui qui présente la plus grande homogénéité entre chacune de ses réitérations, du fait de son aspect plus rythmique, sur un débit plus rapide, moins propice à l'ajout de mélismes et de variantes. Si le motif C évolue progressivement vers un traitement vocal de plus en plus bruité, le motif E est quant à lui bruité dès le début. Cet aspect s'associe à l'usage de la prononciation québécoise et à un accent spécifique qui rend parfois difficile l'intelligibilité du texte : [t jɛ̃ t w e bɛ̃]. Les deux voyelles nasales, les deux semi-consonnes, la fermeture du [a] en [e] dans la prononciation populaire québécoise, et l'affrication du [t] ([t] devient [ts] sur un certain nombre d'occurrences), sont autant d'éléments qui favorisent le dévoisement. Les sons de la langue sont utilisés pour leurs sonorités, d'une manière instrumentale autant que pour leur sémantisme textuel.

Il existe une proximité entre les quatre réitérations, qui jouent toutes sur l'aspect percussif et rythmique, avec des notes non tenues. Seule la transposition à l'octave aiguë (*ré* 4) des deux dernières occurrences et quelques petites variantes rythmiques et mélodiques les distinguent : celles-ci sont précisées dans le relevé suivant.

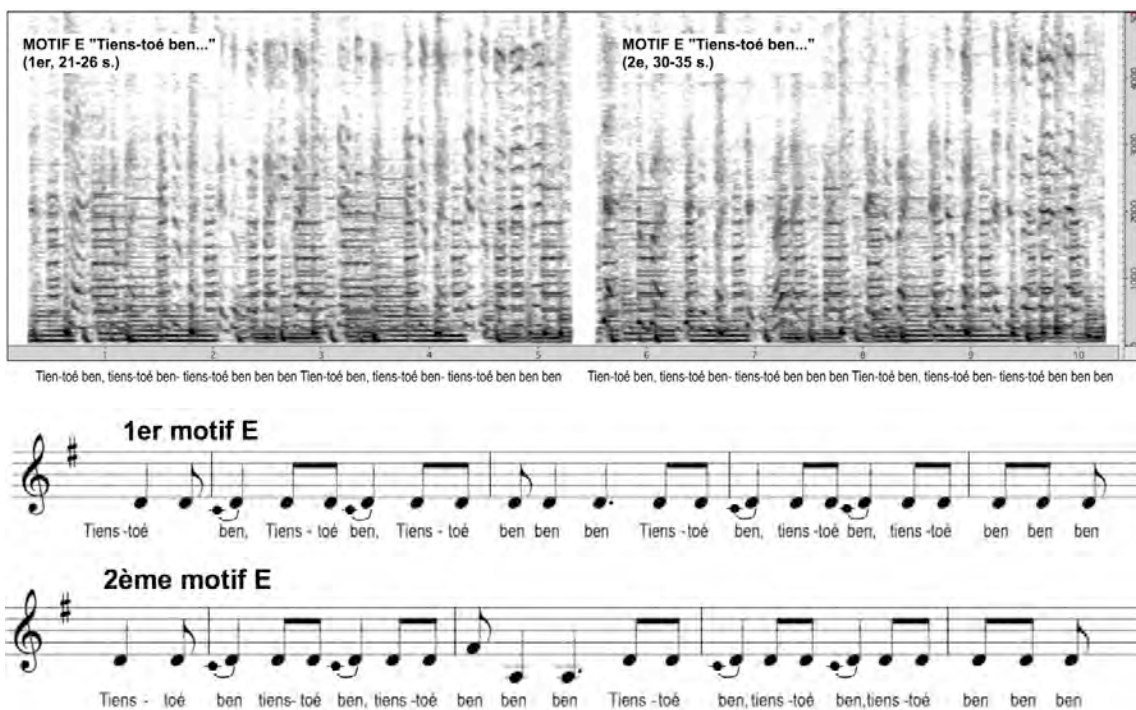


Figure 356 : Sonagrammes et relevé des première et deuxième occurrences des motifs E (selon la structure définie précédemment) dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. [CD 248]

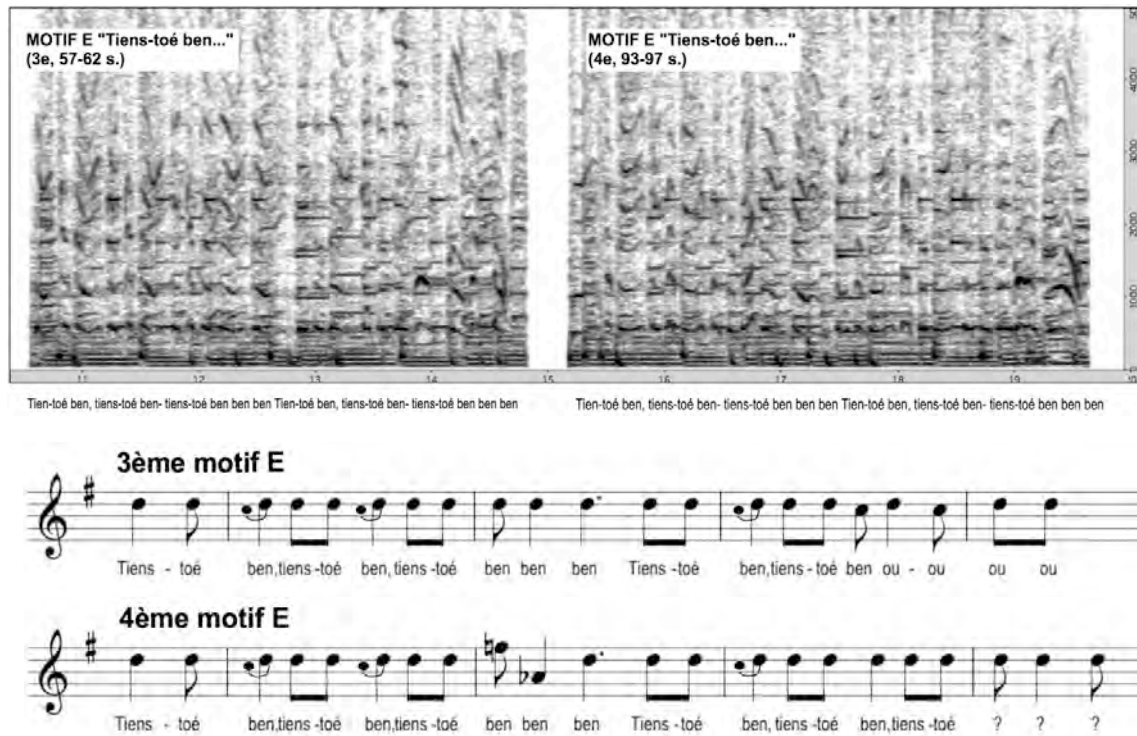


Figure 357 : Sonagrammes et relevé des troisième et quatrième occurrences des motifs E dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. [CD 248]

Tous les éléments du phrasé concourent au désordre sonore engendré par les sons bruités : le martèlement consonantique allitératif, la rapidité du débit qui euphémise les sons vocaliques, le timbre forcé, la dynamique qui engendre une modalité proche du crié. Ce motif s'inscrit à la fois en antagonisme et en complémentarité des longs mélismes vocaliques du motif C, l'un mettant en relief l'autre par effet contrastif sans nuire pour autant à la cohérence interprétative. Cette extrême diversité interprétative sur les mêmes motifs compositionnels pourrait à elle seule exemplifier l'importance fondamentale de l'interprétation dans notre corpus générique.

La forme de concomitance des sons mélodiques et bruités, la consubstantialité des extrêmes au sein d'une même interprétation, donnent un caractère de véhémence hyperbolique, d'exubérance emphatique, que Diane Dufresne peut utiliser aussi bien dans la tonalité humoristique (comme c'est ici le cas), que dramatique. Toutefois, la fourchette d'amplitude des contrastes – maximale dans cet exemple – peut tout aussi bien, dans d'autres chansons, pour les besoins d'expressivité, se trouver réduite par une recherche de musicalité lyrique plus marquée, ou au contraire une mise en avant d'un timbre plus rauque avec des effets bruités du *Rock*.

7.3.2 *Camille et la flexibilité du vocal*

L'exploitation du bruit dans l'interprétation vocale n'est pas consubstantielle à l'insertion de la raucité, du cri, du *growl*. Elle peut s'exprimer dans un tout autre registre, qui serait celui de l'intime : bruit de bouche, de souffle, dévoisement par susurrement ou chuchotement, voix dans le souffle.

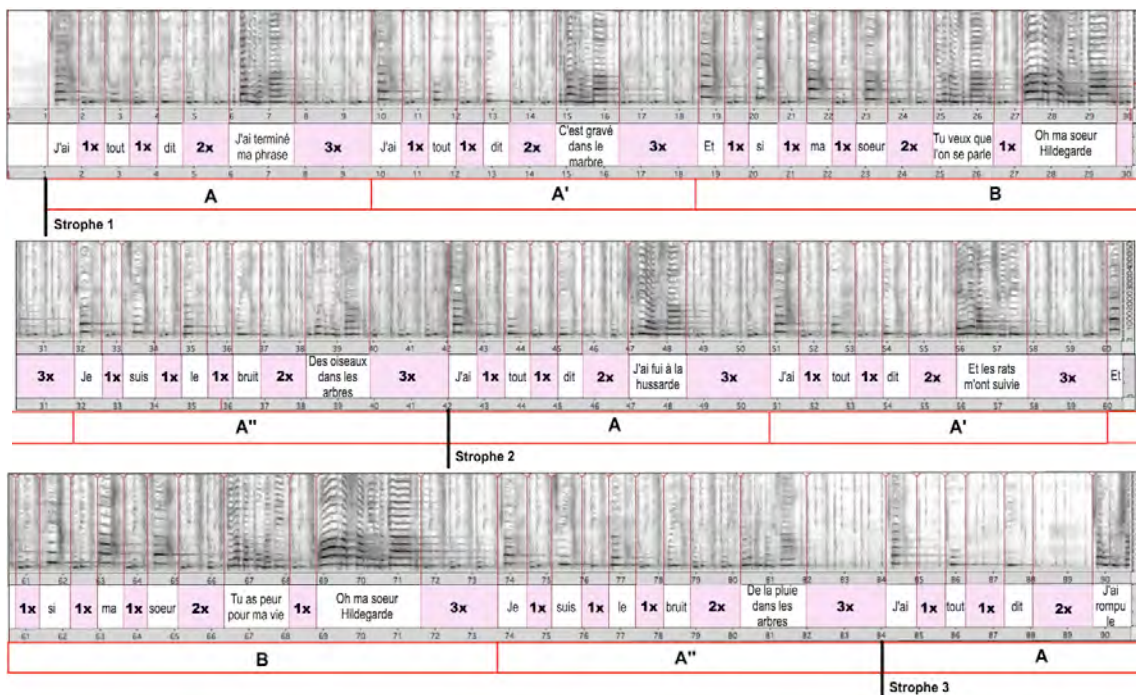
Nous avons abordé cette occurrence bruitée dans la nouvelle chanson française, avec la voix en sous-tension de Benjamin Biolay, mais dans la perspective qui est maintenant la nôtre –

contraste entre voix mélodique et voix bruitée – nous prenons comme exemple l’interprétation de Camille dans la chanson *Tout dit*, dernière chanson de son disque *Ilo Veyou*, dédiée à Hildegarde de Bingen, bénédictine allemande et compositrice du XII^e siècle, dont elle évoque *a cappella* un peu la technique responsoriale, avec un texte simplement assonancé, une mélodie très simplifiée et une formule réitérée comme le répons dans le chant liturgique, ici très écourtée et en *ostinato*. L’évocation de la musique ancienne est également marquée par l’usage d’un diapason au-dessous de la normale, toutefois plus haut que le diapason baroque (*La* environ 428 Hz).

Cet aspect responsorial transposé à un seul interprète participe du contraste que nous nous proposons d’étudier, Camille mêlant les voix, les techniques vocales et les timbres tantôt très vocaliques, très épurés et aigus, avec une légère réverbération (l’enregistrement a été effectué dans une chapelle), tantôt dévoisés par le souffle et le chuchotement, sans qu’ils soient pourtant imperméables l’un à l’autre.

7.3.2.1 L’imbrication des textures vocales

Camille se dit dans la recherche de « nouvelles textures⁸¹⁰ », aspect particulièrement évident dans cette chanson qui opère une espèce de tissage entre des éléments contrastifs : une voix aiguë très timbrée et un usage abondant du souffle, qui n’est pas un élément secondaire mais tient une place substantielle dans l’œuvre, tant d’un point de vue rythmique que sémiologique. L’enchevêtrement le plus évident est celui de syllabes isolées ou de courts groupes de six syllabes, chantés d’une voix aiguë bien timbrée du *do* # 3 au *sol* # 3, qui laissent voir de nombreux harmoniques sur le sonagramme, et la répétition en *ostinato* de la formule « tout dit », en doubles-croches sur *do* 3 et *mi* b 3 ou *si* 2 et *ré* 3, ponctuée de bruits d’inspirations et expirations sonores, sur une voix plus douce et intime, parfois chuchotée, qui ne laisse paraître que deux ou trois harmoniques.



⁸¹⁰ Camille, « Travail sur la matière sonore et recherche de nouvelles techniques », dans : *Le Grand Entretien*, Propos recueillis par François Busnel. France Inter. Emission du 10 novembre 2011.

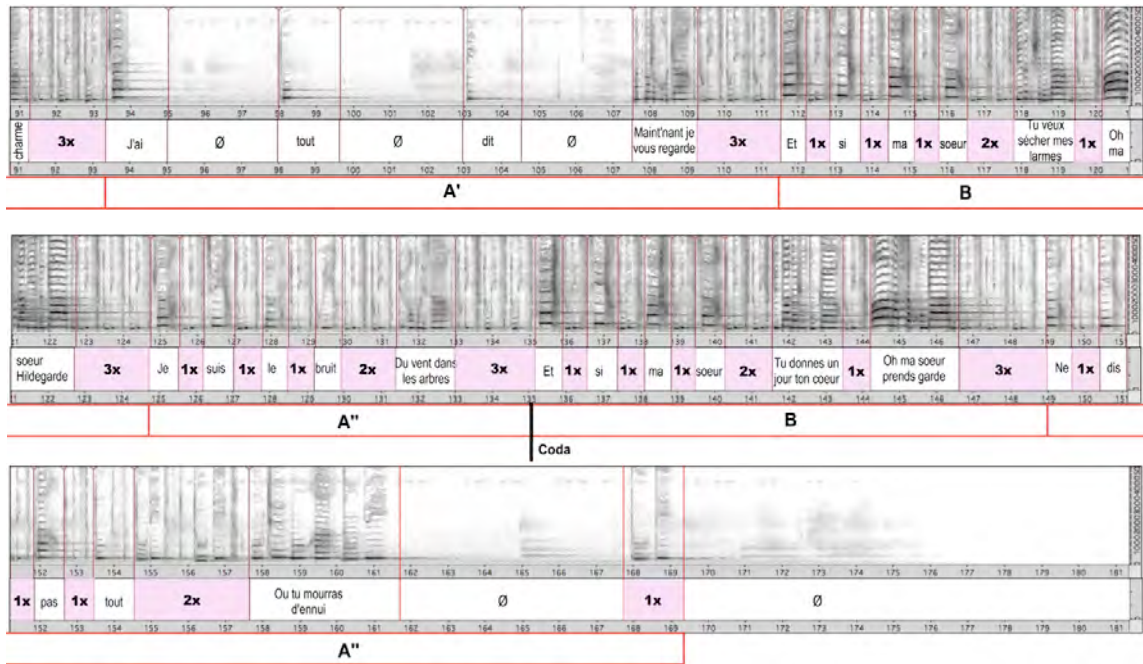


Figure 358 : Schéma de la structure de l'interprétation de *Tout dit* par Camille.

Les passages en roses sont la répétition de la formule « Tout dit », sur *do 3, mi b 3* ou *si 2, mi 3*. [CD 249]

L'intrication de vers découpés en syllabes, entrecoupés par la formule réitérative « tout dit », et de vers de six syllabes mélodiques suivies évoque les techniques du hoquet que l'on trouve dans le chant responsorial médiéval, et initie un effet caractéristique d'accélération respiratoire. Camille utilise de manière hyperbolique ce procédé avec une sensation de halètement, de surventilation, des groupes de souffles très courts et une forme d'hyperpnée. Certes, il existe une alternance marquée entre les passages plus vocaliques et la réitération de la formule « tout dit », dont les consonnes plosives apico-dentales [t] et [d] sont utilisées pour leur aspect percussif et leur attaque sèche. Leur articulation très antérieure permet de générer un effet d'intimité, de proximité, puisque la prise de son très rapprochée laisse entendre le bruit de la pointe de langue qui se décolle des dents pour libérer le passage de l'air, particulièrement audible quand la voix est très faible et dans les parties chuchotées non-voisées : il y a en effet une évolution dans l'interprétation de la formule, qui se réduit au début de la troisième strophe aux bruits de souffle, aux attaques et aux bruits d'articulation :

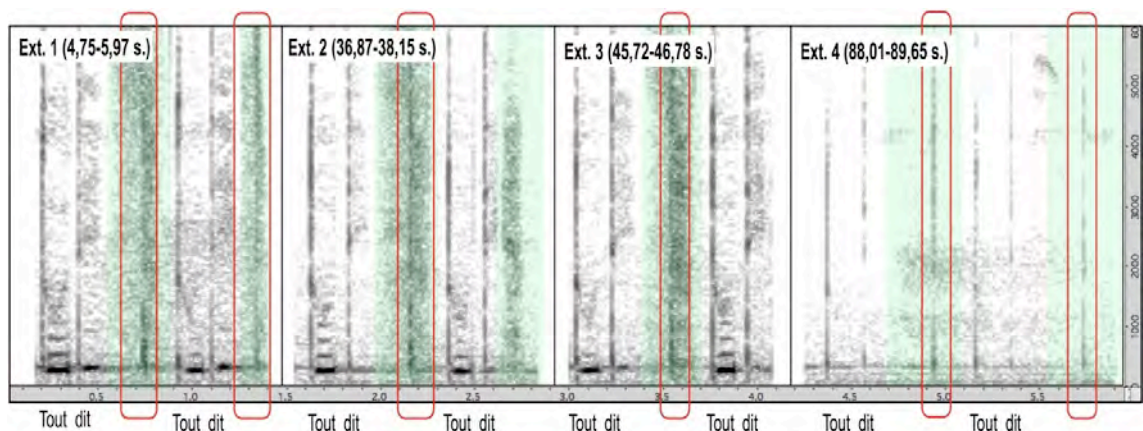


Figure 359 : Sonagrammes de quatre extraits de la double réitération de la formule « tout dit » dans l'interprétation de *Tout dit* par Camille. Mise en évidence d'une voix plus ou moins voisée et de la présence de souffle, d'inspirations et d'expirations sonores (calques verts), de bruits de bouche (cadres rouges). [CD 250]

Mais cette alternance « responsoriale », ne se superpose pas avec une bipartition mélodique/bruitée stricte et bien tranchée. À l'exception des hexasyllabes, essentiellement assonancés en [a], émis d'une seule phrase, avec un timbre un peu plus poussé sur le vers « Oh ma sœur Hildegarde », l'imbrication des bruits respiratoires rythmés, partie intégrante de la chanson, et les notes chantées, forment un tissage complexe. Le souffle sonore s'exprime soit par des inspirations nasales ou buccales, soit par des expirations qui doublent la ponctuation des « tout dit », mais il peut aussi bien contaminer les sons vocaux, comme sur l'anaphore « J'ai » qui introduit les trois premiers vers de chaque strophe et est émise dans le souffle, avec une forte expulsion d'air concomitante à l'émission vocalique. Ces sons respiratoires créent de manière très paradoxale à la fois une sensation de détente respiratoire et d'anhélation, renforcée par l'absence de pause entre les vers et même les strophes dans toute la première partie.

Cette cohabitation de « deux voix » rappelle quelque peu la technique médiévale du hoquet, « procédé consistant à faire exécuter une mélodie par deux ou trois voix. Ces voix se répondent : lorsque l'une donne le chant, l'autre se tait et *vice versa*. C'est la “*truncatio vocis*”⁸¹¹ », qui signifie « littéralement interruption de la voix », et désigne un « procédé d'ajouement de la mélodie [qui] implique une absence de simultanéité, une alternance entre voix de dessus et de dessous⁸¹² ». Mais, dans cette chanson, l'alternance souffre de légers décalages dus à la réverbération sonore qui prolonge le son et crée ainsi des superpositions donnant l'impression d'une ébauche de polyphonie, renforcée par l'imprégnation auditive qui garde le son vocalique dans l'oreille. Camille exploite particulièrement la réverbération du lieu par les nuances dynamiques de sa voix, très douce sur les répétitions de « tout dit », pour qu'il y ait un maximum de son direct, et plus puissante sur l'émission des vers, avec notamment un accent et un allongement sur le dernier son vocalique [a] – voyelle la plus ouverte – des vers de six syllabes consécutives (« Oh ma sœur Hildegarde »), engendrant ainsi une forte réverbération qui prolonge ce son. De plus, l'assonance en [R] qui suit le [a] est une consonne vibrante et sonore, qui allonge la voyelle qui la précède, renforçant cet effet (sur « marbre », « parle », « Hildegarde », « hussarde », charme », « larmes », « arbre », « garde »).

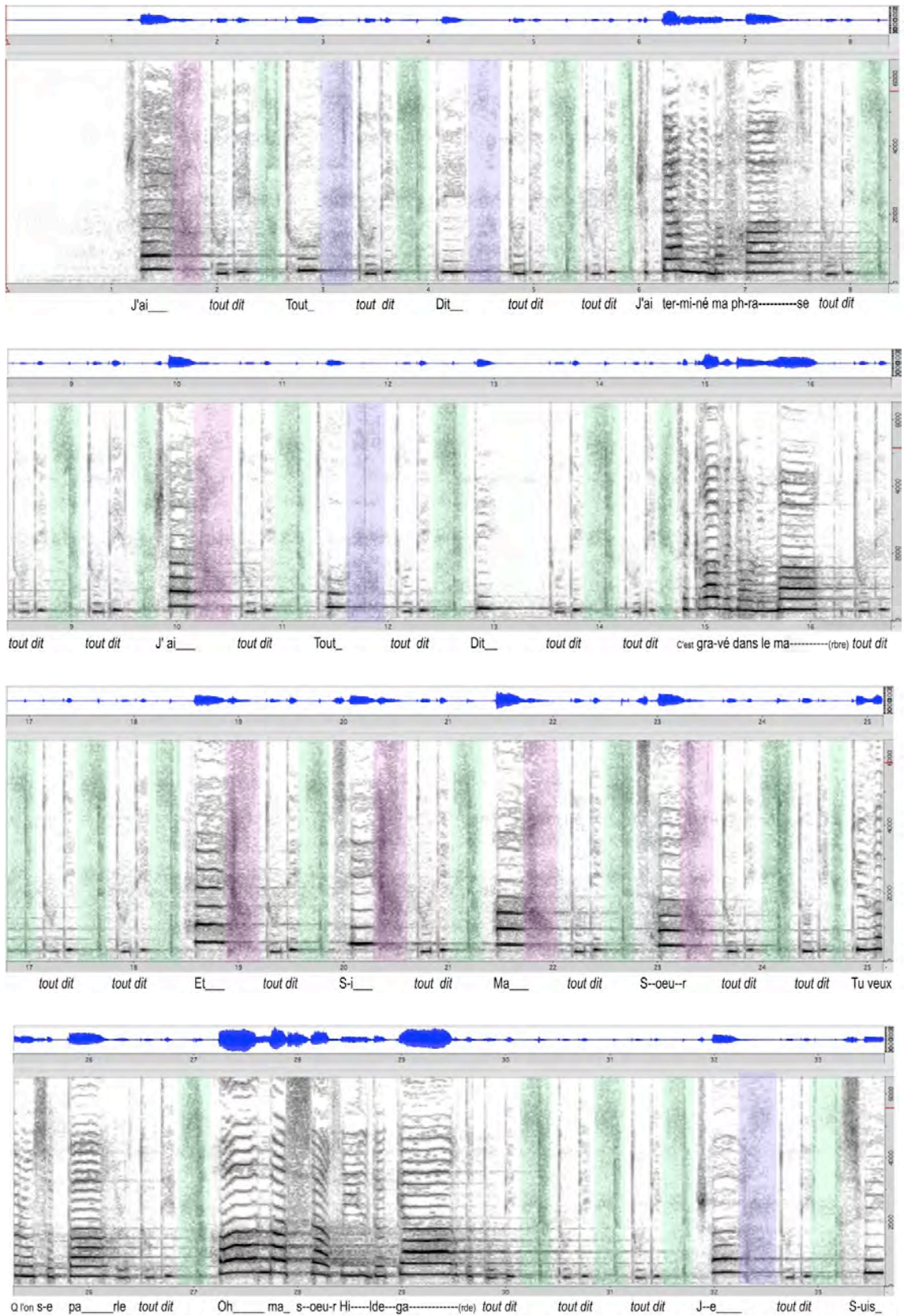
7.3.2.2 L'interférence de l'éthéré et du charnel

Les jeux sur le son pur et impur, vocalique et bruité, s'inscrivent dans une alternative entre l'élan vers le haut, la recherche d'un son aérien et éthéré, et la présence charnelle ponctuée par la fermeture et le repliement du « tout dit » qui coupe en partie cet élan et par le caractère haletant de l'énonciation, qui redonne matérialité à l'interprétation. Les insertions de la formule en *ostinato*, auxquels se substituent dans la troisième strophe des silences, contrarient l'élan mélodique et la fluidité vocale par des ruptures sonores contrastives. Les oppositions marquées entre sons évanescents, décorporisés par la pureté harmonique, et la présence corporelle intronisée par les bruits de bouche, de langue, de halètement respiratoire, se comportent en valeur illustrative par rapport à la thématique de la sublimation et de la sensualité.

La représentation sonographique de la première strophe met en évidence ce jeu d'intrications complexes :

⁸¹¹ LE VOT, Gérard, « Hoquet », dans : *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris : Minerve, coll. « Musique ouverte », 1993, p. 106.

⁸¹² LE VOT, Gérard, « *Truncatio vocis* », dans : *Vocabulaire de la musique médiévale, op. cit.*, p. 220.



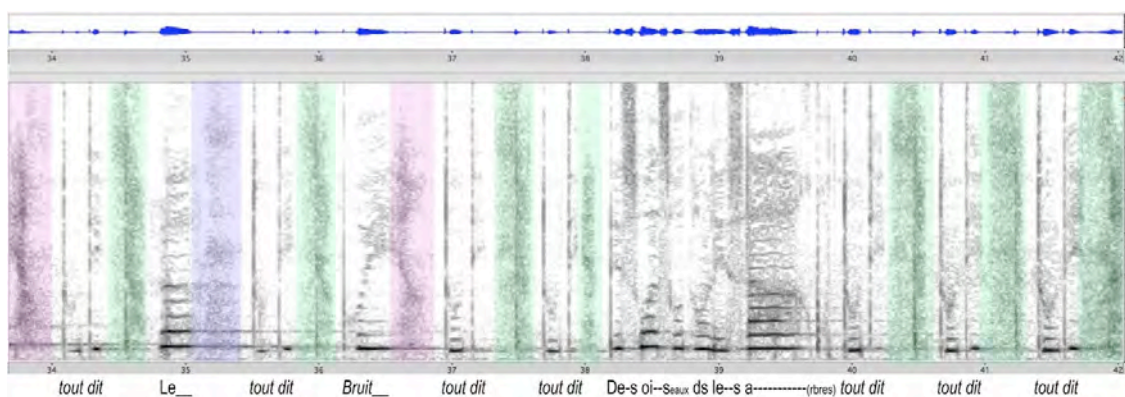


Figure 360 : Sonagramme de l'interprétation de la première strophe de *Tout dit* par Camille. Le violet met en évidence les expirations sonores bouche ouverte, le bleu les expirations sonores nasales (bouche fermée), le vert les inspirations sonores, qui sont majoritairement nasales et comportent des bruits d'articulation que l'on peut observer par les lignes verticales sur le sonagramme. [CD 249]

Les multiples bruits respiratoires se présentent sous deux formes : sons expirés (en violet et bleu) et sons inspirés (vert). La plupart des syllabes isolées sont suivies d'une importante expulsion d'air, soit bouche ouverte (violet), soit bouche fermée (bleu) prenant alors une sonorité nasale. Certaines syllabes isolées sont toutefois suivies d'un silence avant l'énonciation de « tout dit », marquant ainsi une rupture, comme le deuxième « Dit », à la seconde 13, tandis que les vers de six syllabes conjointes sont enchaînés avec « tout dit » sans intercalation d'un son respiratoire.

La formule « tout dit » est suivie d'un court silence puis d'une inspiration sonore quasiment toujours nasale (à l'exception de la seconde 38 qui laisse entendre une prise d'air par la bouche) et comporte un bruit de bouche évoquant l'articulation de la consonne nasale apico-alvéolaire [n] dévoisée – produit par l'avant de la langue qui se décolle des alvéoles (la partie osseuse antérieure de la voûte palatine, derrière et au-dessus des incisives supérieures), libérant le passage de l'air. Il se positionne rythmiquement sur la dernière double-croche du temps et apparaît comme une ligne verticale sur le sonagramme vers la fin du bruit inspiratoire, par exemple juste avant la quatrième seconde de l'extrait. L'impulsion créée par cette consonne ajoutée prend part à l'*ostinato* rythmique en s'associant aux [t] et [d], occlusives antérieures apico-dentales ou apico-alvéolaires, qui présentent un profil articulaire proche et apparaissent également comme des lignes verticales sur le sonagramme. Les consonnes génèrent une sorte de battement rythmique immuable, de geste sonore corporel évoquant le battement du cœur (un peu précipité par le *tempo* de 82 à la noire) ou le *tactus* du chant médiéval. Ce rythme métronomique se poursuit sans pause – à l'exception des silences de la troisième strophe, dont le relief est accentué par l'effet de contraste provoqué par le brusque arrêt de l'*ostinato*, la profondeur du silence semble alors paradoxalement exacerbée par le crissement des grillons et un léger aboiement dans le lointain – pour ralentir et s'exténuer à la fin de la chanson, sur le dernier « tout dit ». Outre leur fonction rythmique, ces consonnes antérieures, non voisées et de nuance très faible, captées par une prise de son très rapprochée, renforcent la sensation d'intimité et de grande proximité recherchée dans cette œuvre.

Camille exploite différents degrés d'intrusion du souffle dans la voix : il peut aussi se superposer à l'émission vocale, donnant une voix vaporeuse. Les syllabes isolées, constituant à elles seules un groupe de souffle, font l'objet d'une surconsommation d'air et sont parfois imprégnées de souffle – nous avons vu en particulier la syllabe « J'ai » qui débute l'extrait –, tandis que, pour d'autres, le débit expiratoire est contenu permettant une émission vocalique plus timbrée, jusqu'à l'expulsion finale du surplus d'air. Les vers de six syllabes usent d'une voix globalement plus sonore et timbrée. Le souffle revêt une double valeur sémiologique dans cette chanson, à la fois vaporeux et charnel, spirituel et terrestre, jouant de cette ambiguïté.

La forme d'onde qui précède le sonagramme montre les nombreux contrastes de dynamique qui enrichissent cette interprétation : ils sont notamment utilisés pour renforcer la distinction entre les formules « tout dit », émises d'une voix très faible, et les syllabes des vers, d'une voix plus puissante, le vers « Oh ma sœur Hildegarde » constituant le sommet dynamique et l'acmé de la strophe. Le jeu de dynamique permet également un contrôle du temps de réverbération des notes et une gestion de la proportion de son direct et de son réverbéré : le prolongement des notes fortes est nettement observable sur le sonagramme, par exemple, sur le premier « J'ai », dont nous distinguons la persistance des deux premiers harmoniques.

Un fort accent dynamique marque également les premiers temps des mesures, qui coïncident avec l'émission des syllabes isolées, ou des dernières syllabes des vers de six syllabes (« phrase », « marbre », « parle », « Hildegarde », « arbres »), renforçant l'effet de scansion rythmique évoqué précédemment. Ces phonèmes [a] intensifiés sont suivis d'une ou plusieurs consonnes en *coda*, qui sont souvent très atténuées et faiblement perceptibles : les sons [bR] à la fin de « marbre », par exemple, sont totalement dévoisés et ne laissent paraître que deux petites lignes verticales sur le sonagramme, ce qui peut révéler une volonté de ne pas rompre le son vocalique, qui est prolongé par la réverbération au-delà de la consonne en *coda*. Selon Littré, « l'assonance est proprement la parité des voix et non celle des articulations⁸¹³ » : l'accent sur le dernier son vocalique du vers et non sur la consonne conduit résolument vers plus de vocalité. Certaines consonnes en début de syllabes sont également euphémisées ou totalement élidées : la consonne [m] de « ma » (seconde 21) est par exemple absente. La prédilection pour les sons antérieurs, à la fois parmi les consonnes ([t], [d] et [n] ajouté), que parmi les voyelles, avec l'assonance en [a], l'allongement et l'accentuation dynamique de ce son ouvert, passe également par la déformation de certains phonèmes, dans une recherche de musicalité : les syllabes isolées « Et » sont volontiers prononcées [ɛ], tandis que le « Oh » de « Oh ma sœur Hildegarde », est ouvert latéralement, laissant entendre [ɔ] plutôt que [o].

Ce jeu sur les textures vocales se retrouve dans de nombreuses chansons de Camille, qui exploite ces contrastes autant pour leurs fonctions esthétisantes qu'émotionnelles. Ils marquent de manière originale une alternance entre voix sonore extravertie, tournée vers les autres, et voix bruitée, que l'on pourrait qualifier d'introvertie, qui s'écoute elle-même et dialogue avec son propre « moi ». Cette part d'intimité vocale permet d'échapper à la distanciation un peu froide d'une voix pure et antériorisée, qui n'est pas ancrée comme dans le chant savant, et au risque de gratuité factice qui la menace. Elle réinsère du désordre, de l'aléatoire, de l'intuitif et donc de la vie et du charnel au sein de la voix, voix que Camille caractérise d'ailleurs dans un entretien comme « mon animal à moi⁸¹⁴ », soulignant à la fois son autonomie, sa liberté vocale et sa présence très physique.

⁸¹³ « Assonance », dans : LITTRÉ, Émile, *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*. Édition établie et mise à jour sous la direction de Claude Blum. Vol. 2, Paris : Le Figaro, 2007.

⁸¹⁴ Propos recueilli par François Busnel, France Inter, *Le grand entretien : Camille*, 11 novembre 2011.

7.4 Conclusion du chapitre

L'inclusion ponctuelle ou récurrente de l'antagonisme dialogique entre mélodicité et bruit est donc un trait typologique caractérisant l'interprétation du genre. La chanson « à texte » induit une proportionnalité de sons bruités, la consonne ayant plus que la voyelle un rôle sémantique dans la langue française. Mais sur ce fondement générique, se développent des degrés d'intrusion du bruit très diversifiés : il peut être euphémisé et dilué dans la mélodie, ou au contraire un procédé interprétatif privilégié. Il a valeur taxinomique soit en s'inscrivant dans la constance, soit en jouant sur le contraste. Sa modélisation traduit aussi bien le non-conforme, le dissident, que la conformité à un sous-genre spécifique. Paradoxalement cette atypie est aussi bien source de marginalité que d'intégration à un groupe. Elle marque un point fondamental au carrefour de l'expression du « moi » du chanteur et du modèle interprétatif auquel il se réfère. À la jonction entre la recherche de spécificité et celle d'assimilation, cette ligne de démarcation, selon l'interprète, laisse plus de place à la singularité individuelle ou à l'usage fédératif.

Elle sous-tend une autre opposition consubstantielle au phrasé et fondamentale dans la chanson « à texte » : celle du chanté et du parlé, auquel elle se superpose par bien des points, puisque la voix parlée, voire criée, intègre au cœur de la chanson le bruit et l'aléatoire de la parole.

Chapitre 8. Le phrasé en tension entre le parlé et le chanté

Sommaire

8.1	Voix parlée, voix chantée : interférences et subversion	633
8.1.1	Le transfert des éléments typologiques de la parole dans le phrasé chanté	633
8.1.2	Les degrés d'insertion du parlé : de l'alternance à la substitution complète.	638
8.2	La porosité des frontières et les jeux de l'hybridation : un double mouvement paradoxal	670
8.2.1	Premier mouvement : exacerbation de la musicalité de la parole	671
8.2.2	Deuxième mouvement : altération de la mélodicité du chant par la contamination du parlé	686
8.3	Perspectives sémiologiques des différentes modalités d'insertion du parlé	717
8.3.1	Sémiologie des passages : continuum versus parataxe	717
8.3.2	Quotidienneté proximale versus ritualisation distancielle	718
8.3.3	La sémiologie des dynamiques de profération : intime versus collectif	718
8.4	Conclusion du chapitre	720

Résumé du chapitre

Les caractéristiques typologiques de la chanson française – mise en avant du texte, relative simplicité mélodico-rythmique... – favorisent l'émergence d'une troisième tension dialectique au sein de l'interprétation : celle de la confrontation du chanté et du parlé, confrontation encore plus fondamentale que les précédentes en regard de l'importance de ses occurrences dans notre corpus, de leur diversité, et de son potentiel créatif, voire de subversion générique.

En préliminaire, nous voulons mettre en évidence, à partir d'entretiens enregistrés, la captation, le transfert et la rémanence du phrasé parlé des interprètes dans leur expression chantée, et donc la parenté originelle et fondatrice de ces deux types énonciatifs dans le genre que nous étudions.

Ce chapitre se propose d'analyser ensuite, à partir d'un répertoire d'exemples détaillés, les degrés d'insertion du parlé dans le chanté, qui vont des changements ponctuels ou partiels ne modifiant pas profondément le genre à la substitution totale induisant une forme de transgression générique, ce basculement radical demeurant toutefois marginal dans notre corpus par rapport au jeu de l'hybridation largement présent.

Nous étudierons les avatars de cette porosité à partir d'un double mouvement à la fois paradoxal et convergent : d'une part, l'exacerbation de la musicalité de la parole, qui conduit le « dit » à la frontière du chant par renfort de l'accentuation, rythmisation et stylisation et, d'autre part, l'érosion de la musicalité du chant, qui conduit ce dernier à la frontière du parlé par la contamination de la parole.

À travers une suite d'exemples emblématiques, nous analyserons les procédés induisant dans le chant ce jeu du chevauchement et de l'entre-deux, en particulier avec la surimpression d'éléments paralinguistiques et de mimiques vocales intronisant des procédés de distanciation avec l'énoncé empruntés à la modalisation du parlé (parodie, ironie, implicite, dérision...), ceux de la fusion avec le texte, avec exacerbation des affects entraînant le basculement d'une énonciation à l'autre, et le parasitage du chanté par l'intrusion des traits de l'oralité familière.

Nous aborderons enfin la signifiante de l'extrême diversité des modalités d'énonciation du parlé dans la chanson : de son insertion par surimpression, glissement ou continuum de l'un à l'autre, ou parataxe par juxtaposition contrastée ; de ses visées, du quotidien à la ritualisation, du jeu de la confidentialité à celui de la profération presque discursive, posant ainsi les premiers jalons de l'étude sémiologique du chapitre suivant.

La dialectique du parlé et du chanté est l'une des plus présentes dans la musique vocale. Nous avons vu combien dès l'origine elle traversait l'histoire du chant – poésie antique, récitatif, mélodrame, mélodie, *sprechgesang*. Le genre que nous étudions plus que tout autre joue sur la diversité des modalités énonciatives et les multiples interférences entre la parole et le chant, dont nous avons établi un tableau des lexiques croisés.

Introniser le parlé dans le chant, c'est intégrer l'aléatoire, le hasard, la complexification du son :

« L'ingénieur devra faire 250 fois plus de mesures pour déterminer le spectre d'une voyelle parlée que pour déterminer celui d'une voyelle chantée [...]. La perception d'un ton musical est donc plus plaisante que celle du bruit ou de la voix parlée puisque son décodage exige moins d'effort⁸¹⁵ ».

L'introduction du parlé nuance le sémantisme et élargit la palette de décodage de l'auditeur. Elle joue un rôle fondamental dans l'approche de l'interprétation comme élément complexe (c'est-à-dire étymologiquement, nous l'avons vu, tissé d'éléments divers) au sein duquel se confrontent de manière dialogique et donc à la fois complémentaire et contradictoire des entités antagonistes. La multiplicité des degrés d'insertion du parlé, la porosité des frontières, la diversité des modalités énonciatives, font du jeu intrusif de la parole, un des éléments fondamentaux de la typologie du phrasé des interprètes.

Les tremplins génériques à l'insertion du parlé

C'est que par ses caractéristiques génériques, la chanson « à texte » stimule l'interaction avec le parlé. Sur le plan prédictif de la composition tout d'abord, comme nous l'avons étudié dans la partie qui lui est consacrée, elle peut être favorisée par l'aplatissement et le nivellement mélodique, par l'importance des intervalles conjoints et du *recto tono*, aussi bien que par un renforcement des accentuations intonatives calquées sur celles de la parole. La contamination des caractéristiques du parlé sourd parfois déjà dans la composition musicale, qui peut orienter de manière discrète ou affirmée l'interprétation, l'insertion du parlé reposant sur un ancrage compositionnel incitatif.

La simplicité mélodico-rythmique induit aussi souvent, par recherche d'expressivité, un *rubato*, soit préconisé par la partition, soit le plus souvent fruit de l'interprétation, pour pallier la monotonie du jeu répétitif. L'irrégularité rythmique de la parole – dont Jean Mazaleyrat souligne l'existence, même dans sa forme métrique – donne vie au texte chanté, dont l'écriture généralement syllabique se prête facilement au transfert.

Le mouvement d'imprégnation est en fait double et réciproque : la composition influe évidemment sur l'interprétation, mais le style interprétatif, d'une manière particulièrement importante dans notre corpus, peut jouer aussi sur la composition. La chanson est bien souvent écrite pour un chanteur spécifique – qui est parfois lui-même ACI – et sa singularité interprétative, son identité et ses usages, influencent, comme nous l'avons vu, la composition. L'interprétation est en quelque sorte déjà sous-jacente, virtuellement présente, lors du

⁸¹⁵ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 118.

processus compositionnel. L'échange composition/interprétation et interprétation/composition, fructueux, engendre souvent une interaction qui favorise l'adaptation aux caractéristiques de la voix de l'interprète et singulièrement même de sa voix parlée.

Mais se borner à penser que la composition abstraite conditionne principalement l'intrusion du parlé serait une schématisation réductrice dans ce genre semi-oral où la partition possède une autorité toute relative : la marge importante de liberté interprétative, consubstantielle au genre, reste le tremplin le plus prolifique à l'intégration du parlé. Aux procédés d'échange et d'interaction dont nous avons déjà parlé, s'ajoutent donc ceux de la subversion interprétative, en rupture avec la partition. Les rapports entre l'intrusion du parlé et la composition vont ainsi de la prescription – limitée à quelques exceptions près, mais exceptions notables, comme Léo Ferré, Yves Simon ou Charlélie Couture... – à la suggestion – incitation dont l'interprète pourra se saisir ou non – et à la tension en rupture avec la mélodie – l'insertion du parlé représentant l'élément le plus transgressif que nous ayons étudié.

C'est donc par ses caractéristiques inhérentes que la chanson suscite et sollicite l'intervention du parlé, dont elle utilise les capacités expressives au service du texte. Par touches ténues, parfois à peine perceptibles, ou au contraire par totale substitution, elle exploite la diversité de la parole à son profit, se métamorphosant en œuvre complexe, carrefour des tensions et des strates de signifiante dont parle Roland Barthes. En fait, la chanson « à texte » a toujours quelque chose à voir avec la voix parlée :

- soit parce qu'elle en garde le timbre et les caractéristiques acoustiques sans opérer comme le fait le chant savant une mutation esthétique qui éloigne les deux vecteurs de profération ;
- soit parce qu'elle en intègre les caractéristiques intonatives et accentuelles, phraséiques et articulatoires, par souci d'efficacité communicationnelle ;
- soit enfin, parce qu'elle en utilise les diverses modalités (récitatif scandé, parlé rythmé, parlé conversationnel...) et les types d'énonciation (voix chuchotée, déclamée, criée...) de manière ponctuelle ou récurrente.

Ces éléments préfigurent l'amplitude extrême de l'écart et de la diversité des différentes inclusions de la voix parlée à la subversion totale du chanté. Mais ces multiples occurrences n'opèrent pas pour autant un syncrétisme, ni une fusion/confusion entre les différents éléments, qui restent souvent en tension, exerçant une forme de bipolarité qui intègre les deux pôles d'attraction présents à des degrés divers.

8.1 Voix parlée, voix chantée : interférences et subversion

Nous abordons ce phénomène par l'étude de la rémanence des caractères typologiques de la parole des chanteurs dans leurs caractéristiques interprétatives. En effet, plutôt que d'opérer une mutation esthétique, voire une exclusion des marqueurs vocaux de la parole, la chanson vise bien souvent à intégrer les caractéristiques de la voix naturelle et à les utiliser pour créer une originalité interprétative. Cette proximité originelle autorise une liberté maximale dans les degrés d'insertion du parlé dans le chanté et les caractéristiques génériques offrent de multiples opportunités aux interférences entre ces deux types énonciatifs.

8.1.1 *Le transfert des éléments typologiques de la parole dans le phrasé chanté*

Le premier point d'ancrage dans les échanges entre voix parlée et chantée nous paraît être le transfert d'un certain nombre de marqueurs de la parole de l'interprète vers l'expression chantée. Dans l'ensemble, l'identification vocale du chanteur peut se faire au niveau du parlé, car il existe une forme de similitude, de mimétisme entre les deux types d'énonciation, les caractéristiques du chanté se modelant en partie sur les éléments typiques du parlé⁸¹⁶. De nombreux enregistrements d'entretiens avec des chanteurs de notre corpus figurent dans les archives en ligne de l'INA. Certes, il ne s'agit pas d'une parole tout à fait naturelle et spontanée : il s'opère déjà une forme de stylisation et même parfois une forme d'adaptation à la performance vocale de l'interlocuteur. Denise Glaser, par exemple, dans ses fameux entretiens de *Discorama*, transmet en partie son placement assez grave, son débit lent et son usage des silences, alors qu'un journaliste plus jovial induit des tonalités différentes. Mais se retrouve toutefois un fond irréductible qui singularise l'énonciation de chacun et contamine les interprétations chantées. Quelques exemples de ces transferts du parlé au chanté chez cinq interprètes de styles diversifiés nous permettent d'illustrer ce phénomène.

Si nous observons les caractéristiques vocales et prosodiques de la parole de Charles Trenet, dans l'émission *La nuit écoute* du 27 décembre 1966, nous percevons à la fois un timbre postériorisé et sonore, une voix bien placée, un ton légèrement affecté et une diction particulièrement soignée, avec une surarticulation (en particulier sur les [ã] et les [o], très bien formés), un allongement de certaines voyelles et une retenue sur certaines consonnes, ainsi que la présence d'accents de focalisation (« longtemps que j'y pense »). Le découpage en groupes de souffle est aussi particulier (« Le chanter / une bonne fois pour toute parce que / je l'aime ce Val-de-Marne ») ; autant d'éléments que nous avons observés dans l'analyse de son interprétation chantée, l'ensemble évoquant une distinction un peu maniérée.

⁸¹⁶ Pour ces rapports entre voix parlée quotidienne et voix chantée chez Léo Ferré, voir : CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 72-77 et p. 132-136.

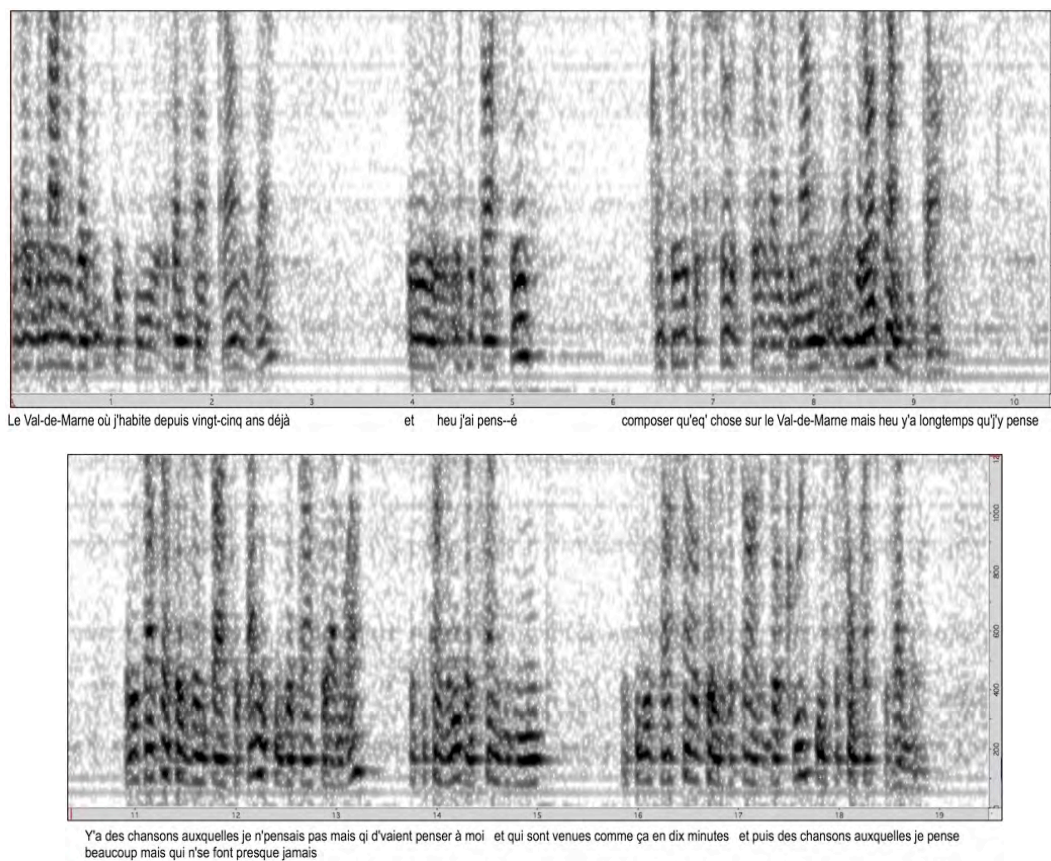
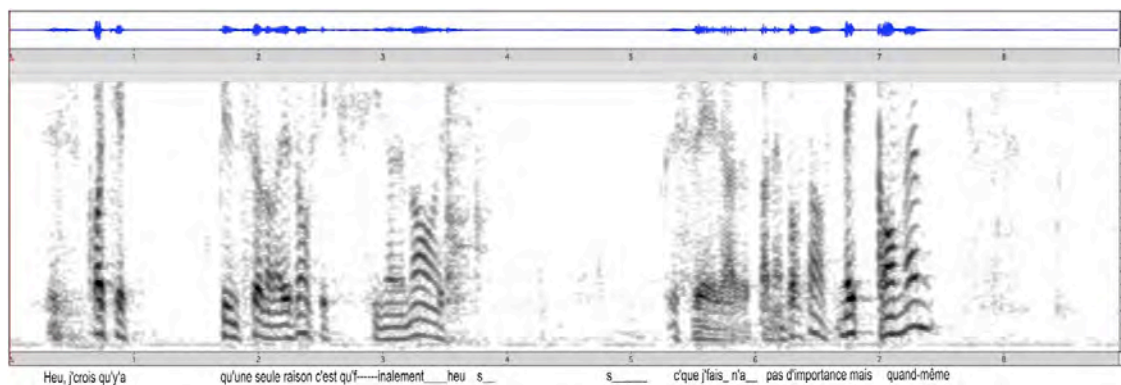


Figure 361 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien télévisé de Charles Trenet. [CD 251]

Le sonagramme de la voix parlée de Charles Trenet est assez net, malgré un bruit de fond important bien visible sur les silences. Les phrases s'articulent en petits groupes. On distingue nettement de quatre à une vingtaine d'harmoniques sur certains sons, traduisant un timbre très vocalique et peu bruité. Nous remarquons que le débit est irrégulier, avec parfois des ralentissements, des déplacements d'accents et des focalisations sur « chose » et sur la deuxième syllabe de « longtemps », et donc une intonation modulée assez chantante, doublée d'une importante intelligibilité articulatoire.

La voix parlée de Jacques Brel se caractérise quant à elle, en plus du timbre un peu nasal mais sonore, par les jeux de contrastes avec des ruptures de débit et des accentuations hyperboliques sur les consonnes, comme nous pouvons le constater dans cet exemple extrait du *Discorama* du 18 mars 1966. Le rythme et la variation accentuelle traduisent une diction affective et pulsionnelle.



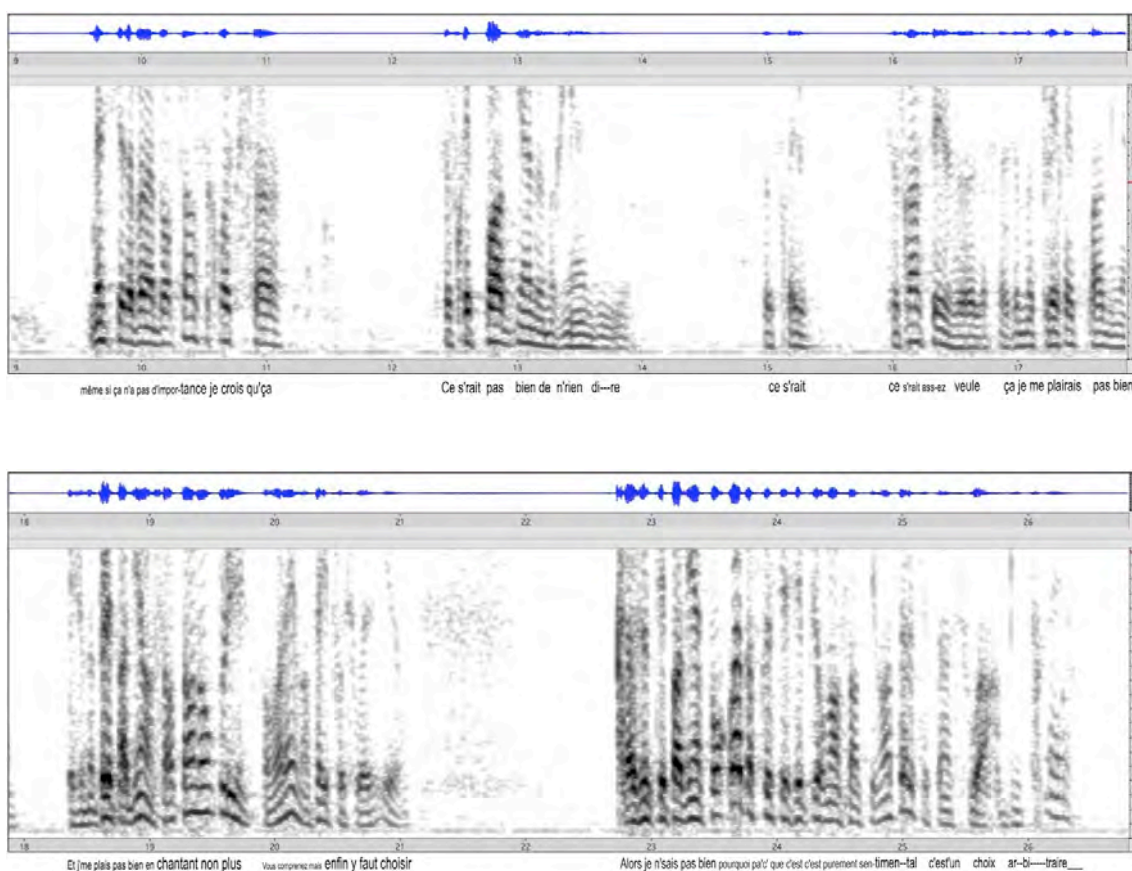


Figure 362 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien de Jacques Brel. [CD 252]

Le contraste est très marqué entre des passages sur-prononcés avec une emphase accentuelle, en particulier avec la rétention de la consonne [f] de « finalement », et l'accentuation des consonnes de « quand même », « pas bien », « arbitraire », et des transitions très rapides, qui provoquent un resserrement de la diction, une compression du discours à la limite de l'intelligibilité. L'ensemble de l'énonciation se caractérise par des jeux de dynamique et de tension.

Dans les mêmes circonstances, *Discorama* du 16 avril 1967, l'enregistrement de la parole de Serge Gainsbourg est constamment polluée par l'inférence du bruit, aussi bien dans le timbre très nasalisé, avec de nombreuses incursions dans le *Fry*, que par de multiples souffles, soupirs, respirations et bruits de bouche. La prononciation est dans l'ensemble nettement sous-articulée. La diction est très discontinue et entrecoupée de pauses sonores bruyantes, notamment avec des « heu » en *Fry*. La voix est souvent peu intelligible.

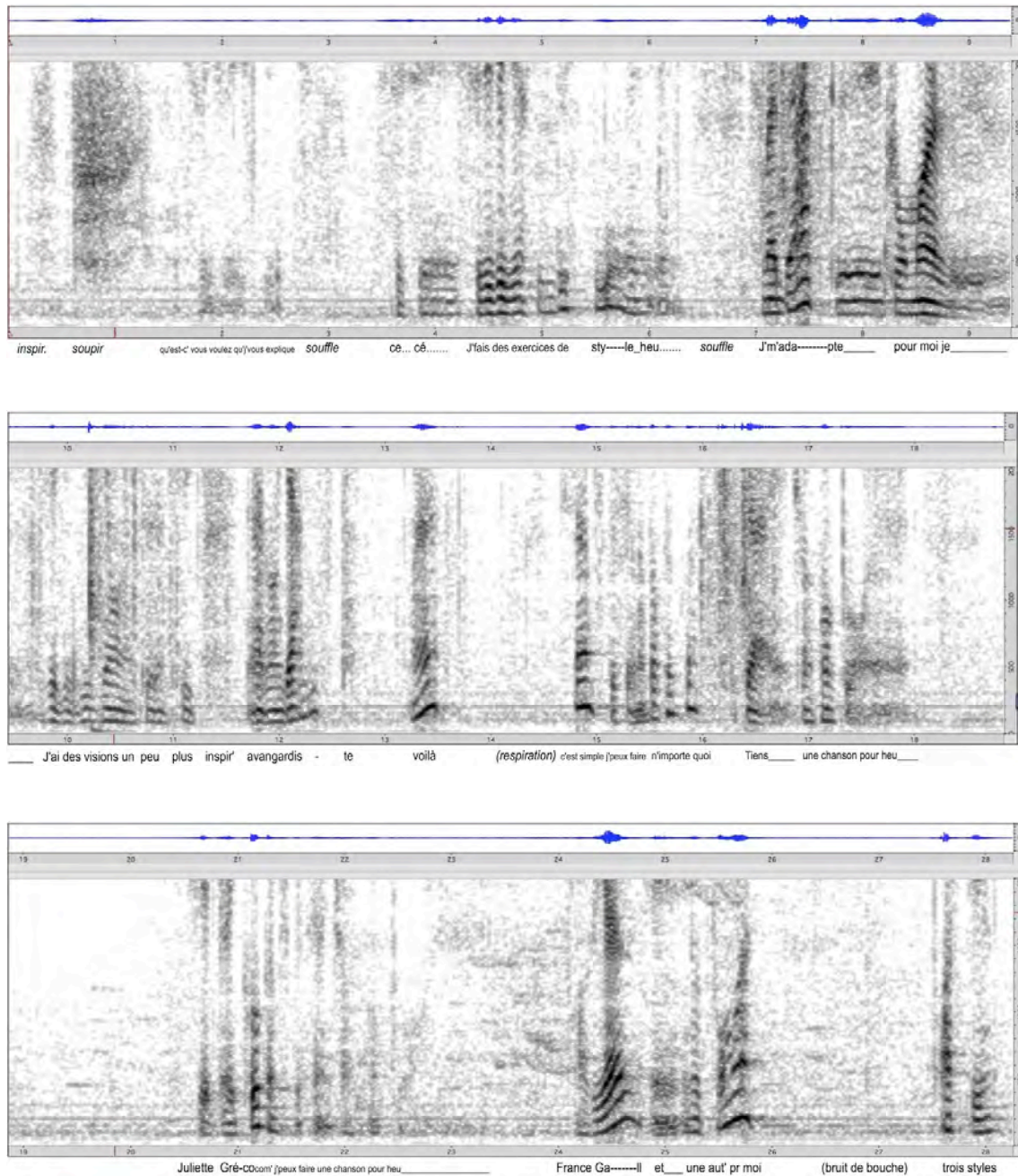


Figure 363 : Extrait du sonagramme de l'entretien de Serge Gainsbourg. [CD 253]

L'articulation est relâchée, les syllabes sont parfois avalées, comme les premières syllabes de « c'est simple », ou « Juliette », ou marmonnées, dans le souffle, comme « qu'est c' vous voulez qu'j'vous explique », ce qui rend la compréhension difficile, voire impossible (comme les deux syllabes en [s] qui précèdent « j'fais des exercices », à la seconde 4 de l'extrait). Les tenues en *Fry* en fin de groupes dans l'attente du mot suivant sont nettement visibles (« style heu... », « je... », « pour heu... », « et... »). Quelques syllabes accentuées dynamiquement, émergent avec un rallongement du son vocalique et une intonation glissante (« moi », « France Gall »).

Dans un autre registre, la voix parlée de Pierre Perret dans le *Discorama* du 22 décembre 1974 est marquée par les caractéristiques que l'on retrouve dans son interprétation, avec une antériorisation qui confère une tonalité joyeuse, une voix souvent teintée de sourire. D'autre

part, une palatalisation générale des consonnes et une mouillure du [t] et du [d] donnent un phrasé très particulier, un caractère doucereux, et la labialisation un aspect enfantin à la parole.

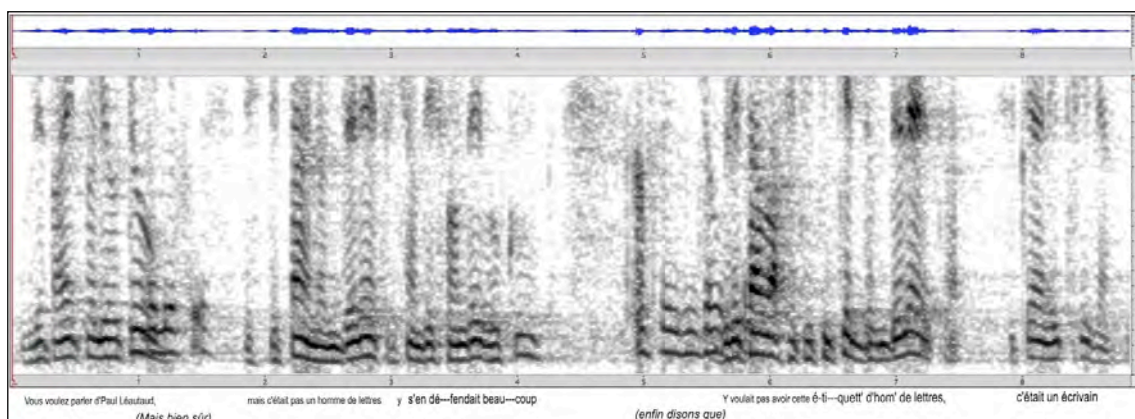
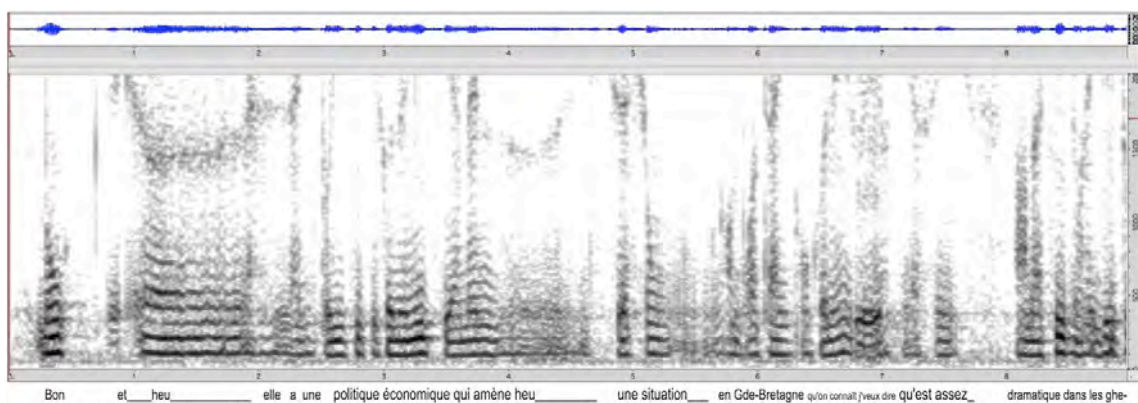


Figure 364 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien de Pierre Perret. [CD 254]

L'intonation est de plus assez mouvante, avec des accents intonatifs sur certaines voyelles (montée vers l'aigu). Au niveau de la phrase, elle est très souvent montante, se terminant par une accentuation (montée dans l'aigu, à *mi 2* pour l'extrait étudié), sur la dernière ou l'avant-dernière syllabe, donnant un caractère puéril, comme quémendant implicitement l'approbation de son interlocuteur.

Nous prendrons comme dernier exemple Renaud, en étudiant un extrait de son entretien à propos de Mme Thatcher dans *Effraction* du 21 janvier 1986. Son phrasé bien particulier est nettement identifiable dans sa voix parlée. En plus de l'évidence de la déformation par l'accent populaire de certains sons (par exemple [wa] de « pouvoir »), on remarque le caractère un peu saccadé et incisif de l'articulation, qui marque une certaine brusquerie, un ton un peu coupant et une monotonie intonative, avec une voix grave et voilée souvent à la limite du *Fry*.



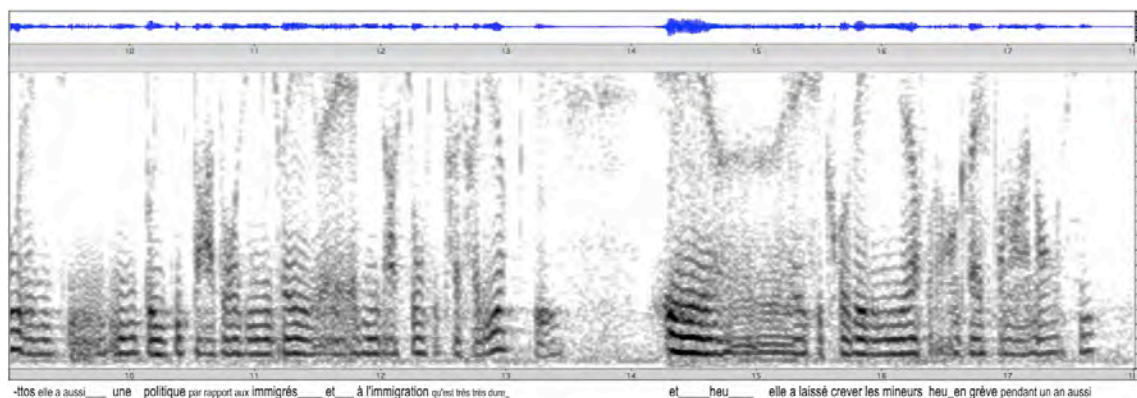


Figure 365 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien de Renaud. [CD 255]

La fréquence fondamentale atteste l'aspect assez monocorde de la diction (autour du *sol* # 1), sans importantes variations intonatives et sans intonation conclusive en fin de phrase, ce qui provoque un arrêt abrupt des groupes intonatifs. Les nombreux passages en *Fry* sont également bien visibles, sur les « et » et les « heu ».

Notre objectif n'est évidemment pas d'inventorier avec précision tous les marqueurs vocaux de la parole, mais de mettre en évidence le glissement qui s'exerce entre le phrasé du parlé et celui du chanté dans la chanson populaire, parenté d'autant plus marquante que les choix d'enregistrements des entretiens étudiés ne sont pas sélectionnés mais aléatoires, puisqu'ils portent sur de courts extraits proposés gratuitement en ligne par le site des archives audio-visuelles de l'INA.

Ce voisinage entre les deux vecteurs de profération marque le caractère générique de la chanson « à texte », qui prédispose à la migration de l'un à l'autre. Plus le phrasé de la parole contamine celui du chant, plus l'insertion du parlé dans le chanté est spontanée, les éléments de l'un s'immisçant naturellement au sein de l'autre. Mais ce rapprochement entre les deux énonciations ne laisse pas toujours présager du degré d'insertion du parlé. Il s'agit, au même titre que la prédilection pour la variation ou pour le bruit que nous avons étudiée, d'une option esthétique dont nous allons étudier les différentes modalités.

8.1.2 *Les degrés d'insertion du parlé : de l'alternance à la substitution complète.*

Comme le taux de variance et d'insertion du bruit, celui du recours au parlé caractérise profondément la typologie interprétative du phrasé d'un chanteur. Il peut revêtir des formes très diversifiées : de l'utilisation ponctuelle plus ou moins récurrente, à l'alternance des deux énonciations au sein d'une même chanson ou à l'évolution diachronique, avec mutation d'une œuvre chantée en parlée et amplification du procédé au cours de la carrière, ou enfin à la substitution totale au chanté. Mais plus que pour les variantes et le bruit, il s'agit d'un élément profondément mutagène. Dans cette approche de l'insertion du parlé, nous distinguerons deux catégories de changements : la première intègre les transformations de type interne – selon la théorie du changement de Paul Watzlawick, John Weakland et Richard Fisch⁸¹⁷ –,

⁸¹⁷ WATZLAWICK, Paul, WEAKLAND, John, et FISCH, Richard, *Changements, Paradoxes et Psychothérapie* (trad. Pierre Fulan), Paris : Seuil, coll. « Points », 1980. L'utilisation du concept dans une perspective musicologique est empruntée à Gérard Le Vot, par exemple dans : LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2^{ème} partie :

changements partiels qui ne modifient pas profondément la nature réelle de l'objet qu'ils affectent et le maintiennent à l'intérieur du même système ; la seconde bouleverse la nature du système en transcendant les groupes et implique pour l'objet ainsi transformé un changement catégoriel.

8.1.2.1 Retours ponctuels et alternances synchroniques : changements de type 1.

Nous avons vu, dans les nombreux exemples interprétatifs déjà étudiés, combien l'insertion du parlé sur un mot, voire un groupe sémantique ou un vers, se retrouvait couramment dans notre corpus. Il peut s'agir de micro-variantes interprétatives calquant seulement une inflexion parlée, comme chez Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Georges Brassens par exemple, ou d'ingérences plus notables, comme chez Juliette Gréco, Cora Vaucaire, Bobby Lapointe, Jacques Brel... Mais nombre de chanteurs utilisent aussi un degré d'insertion plus marqué, avec alternance synchronique entre des passages parlés et des passages chantés. Au cours d'une même chanson se relaient les deux types d'énonciation, mettant en évidence aussi bien leurs correspondances que leurs divergences.

8.1.2.1.1 *Le martèlement de la scansion déclamatoire : Claude Nougaro, Paris Mai.*

La chanson *Paris Mai* de Claude Nougaro (paroles de Nougaro, musique d'Eddy Louiss), inspirée par les événements de mai 68, présente une alternance de refrains chantés sur la répétition de deux mots, « mai » et « Paris », et de longues strophes en alexandrins dans un parlé rythmé très caractéristique de l'interprète. Comment donc garder l'unité de la chanson entre deux modes d'énonciation *a priori* discriminants ? Elle est assurée par un jeu rythmique avec des parties chantées très percussives, proférées d'une voix puissante amplifiée par une large ouverture buccale, et des parties parlées scandées de manière hyperbolique. La déclamation martelée, alternativement basse puis haute, assure une forme de continuité entre le chant et la parole.

La chanson débute sur un refrain chanté répété trois fois « Mai, mai, mai, Paris mai, mai, mai, mai, Paris », donnant l'impression d'une apostrophe un peu incantatoire, jouant sur la résonance polysémique du mot « mai », qui exprime à la fois le mois de l'année et le « mais » de l'interpellation et de la déception. La première itération du refrain est émise sur un *tempo* lent avec des tenues de notes :

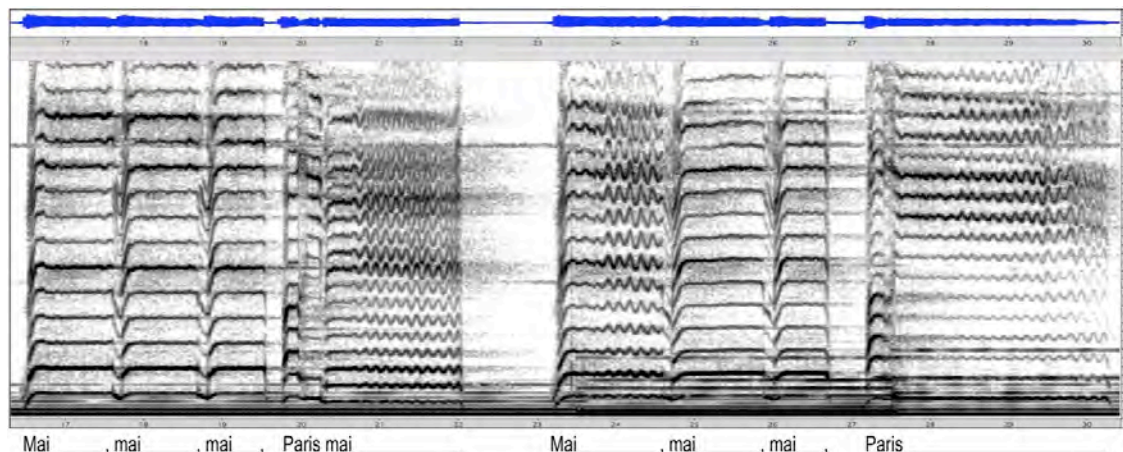


Figure 366 : Sonagramme du début du premier refrain, qui inaugure la chanson dans l'interprétation de *Paris Mai*⁸¹⁸ par Claude Nougaro. [CD 256]

La voix est très projetée. Les notes tenues sont traitées de manière diversifiée, d'abord par l'alternance de notes droites ou avec *vibrato*, ensuite par la diversité des tenues vibrées, étonnamment variées chez Claude Nougaro : par exemple, le « mai » de la fin du premier groupe (à la seconde 20,3), est tenu d'abord sans *vibrato*, avec une voix légèrement tremblée, puis le *vibrato* survient dans un second temps, avec un maintien de l'énergie jusqu'à la brusque extinction du son. Le premier « mai » du deuxième groupe (seconde 23,1) est tenu de la même manière. La tenue finale sur « Paris » peut se subdiviser en trois phases : d'abord une voix puissante légèrement tremblée, puis un *vibrato* régulier de faible amplitude, avec maintien de l'énergie, enfin un relâchement avec une petite diminution de l'intensité, un élargissement de l'amplitude des vibrations et l'apparition d'un léger souffle. Les deux itérations suivantes sont chantées sur un *tempo* plus rapide, d'environ 111 à la noire :

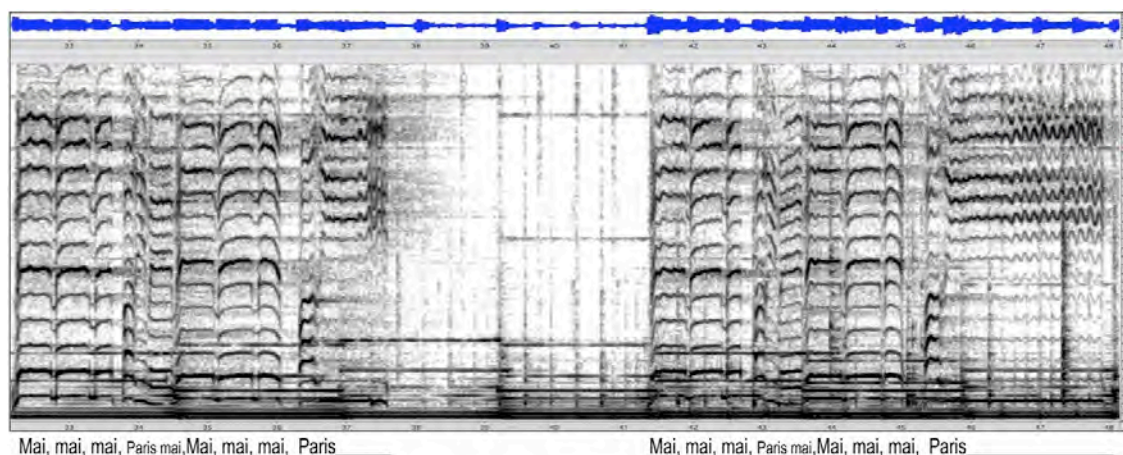


Figure 367 : Sonagramme des deuxième et troisième réitérations du premier refrain dans l'interprétation de *Paris Mai* par Claude Nougaro. [CD 256]

Une fois de plus, la syllabe finale de « Paris », tenue avec *vibrato* et maintien de l'énergie, donne une tonicité à l'interprétation. Les consonnes sont nettement articulées, mais en privilégiant les sons vocaliques, sonores et voisés. Le timbre est d'une grande richesse harmonique, puisque nous distinguons nettement tous les harmoniques jusqu'à 8000 Hz environ, c'est-à-dire les trente-deux premiers harmoniques sur la tenue finale de la troisième

⁸¹⁸ NOUGARO, Claude, *L'Essentiel studio 1962-1985* [compilation], disque 3, Universal Mercury, 2011.

réitération du refrain (« Paris », 46 s.), ce qui confère un timbre très plein remplissant le spectre des fréquences. Le martèlement et la pulsation rythmiques des syllabes, qui préfigurent les parties déclamées, sont plus accentués dans les dernières réitérations, car les tenues sont moins longues et le débit se rapproche de celui utilisé dans la déclamation ultérieure, qui restera sur le même *tempo*, permettant une forme de continuité entre le chanté et le déclamé, comme nous pouvons le constater sur les quatre premiers alexandrins à rimes embrassées, évoquant le retour à l'ordre policé après les événements de mai.

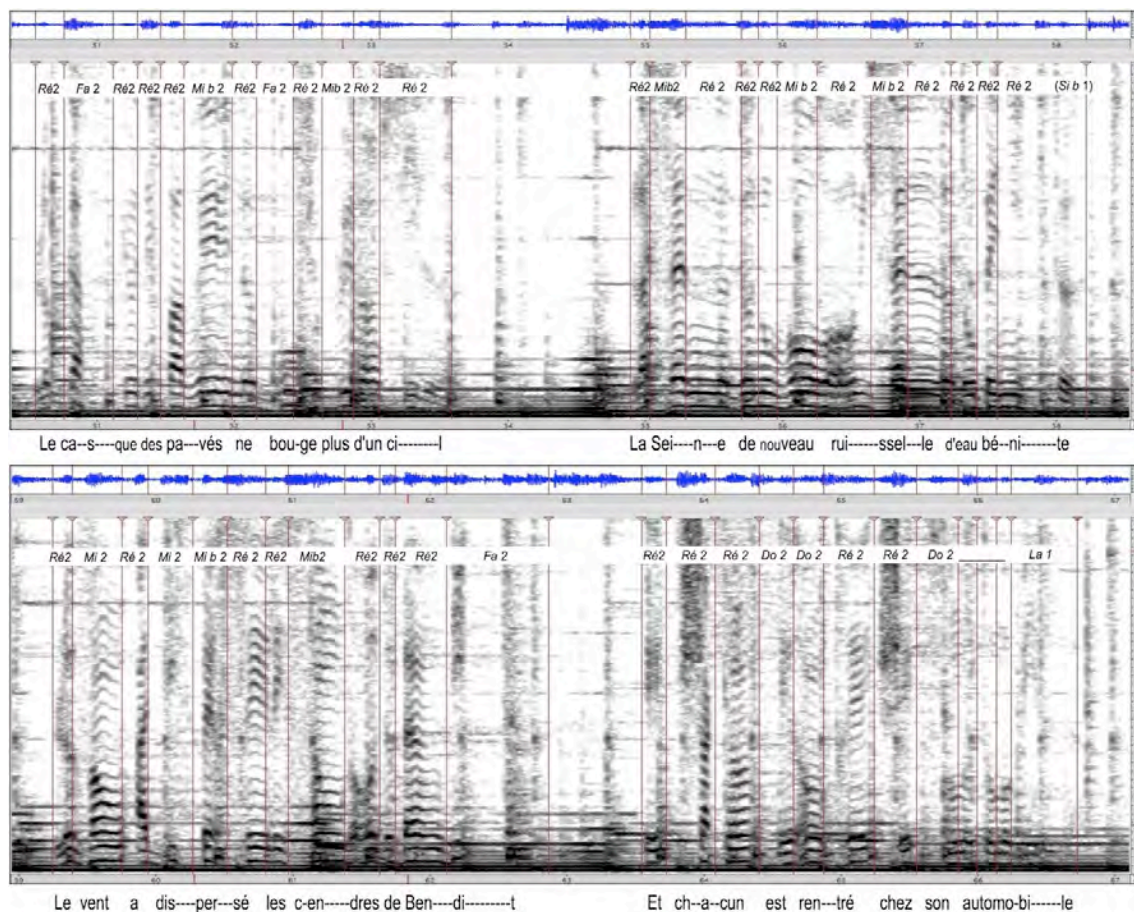


Figure 368 : Sonagramme des quatre premiers alexandrins de la première strophe déclamée dans l'interprétation de *Paris Mai* par Claude Nougaro. Relevé intonatif en notes de musique des hauteurs approximatives des syllabes parlées. [CD 256]

La prononciation emphatique de la partie chantée se retrouve dans une sur-articulation de la partie déclamée, avec notamment une forte présence des consonnes en *coda* à la rime – qui sont couramment sous-articulées ou élidées dans la parole – et une prononciation du *e* muet final. Les césures entre les hémistiches sont bien présentes. Les syllabes étirées et l'emphase articuloire engendrent un ralentissement du débit par rapport à la parole normative, créant une forme de mélodie un peu grandiloquente, proche de la déclamation classique. Cependant, nous n'avons pas à l'écoute l'impression d'un son traînant, mais au contraire d'une attaque bien nette, d'une pulsation tonique, et d'une précision de la hauteur, rare dans la langue parlée, qui se caractérise plus volontiers par une hauteur relative et fluctuante de la note.

De nombreuses consonnes sont accentuées, avec un allongement des fricatives (« ca[s]que », « pa[v]és », « [c]il », « [S]eine », « [r]uisselle », « di[s]pers[é] », « [c]endres ») renforçant les allitérations, et une rétention et intensification des plosives (« [c]asque », « [b]ouge »). L'aspect cadencé,

l'impulsion accentuelle un peu hyperbolique, l'emphase sur les R, la redondance sur certaines consonnes, privilégiant la prononciation géminée qui met en valeur leur doublement (exemple : « ruisselle »), voire en ajoutant des géminations où il n'y en a pas ([n] de « Seine »), peuvent être reliés à l'accent occitan, dont Claude Nougaro ne s'est jamais départi.

Cette imprégnation, conférant au parlé une intonation modulée et chantante, permet de renforcer la proximité entre le parlé scandé et le chanté – parenté bien perceptible si nous établissons une comparaison avec les alexandrins chantés de *Toulouse*, chanson composée l'année précédente, en 1967 (« Un torrent de cailloux roule dans ton accent... »), dont l'organisation rythmique et intonative est sensiblement la même.

L'expressivité de la parole déclamée est soutenue par les procédés musicaux de *crescendo* et de *decrescendo*, en particulier sur les deux dernières strophes, qui créent un mouvement dynamique jusqu'à la gradation finale, conduisant au paroxysme du dernier refrain. Les effets de la scansion rythmique et du martèlement accentuel sont renforcés par une mise en relief des jeux d'assonances et d'allitérations (par exemple : « Je plonge vers un pont où penche un étudiant » ; « sur ma poitrine, je presse tes pierrieres » ; « le Sacre du printemps sonne comme un massacre... »), de paronymes (« le jeune homme harassé »/« hérissé »...), mais aussi de rimes intérieures (« disperser » « rentrer », « mon pas » « forçat », « dedans » « grondant », « pinson » « grinçons »...), et de répétitions (« avec sa manche gauche », « avec sa manche droite », « ta vie a ras-le-bol me file au ras des tripes »...).

La chanson dans son ensemble ne saurait être mieux caractérisée que par son lyrisme au sens original, fusion du chanté et du parlé sous forme d'incantation mélodieuse, associant, selon la formule de Claude Nougaro, une tonalité « religieuse et sensuelle à la fois⁸¹⁹ » : « J'ai besoin de rendre les mots visibles, charnels, et d'exacerber leur puissance musicale. Je tente de restituer la poésie, langue de couleur, à son champ originel total⁸²⁰ ». La parole, en effet, n'est pas émancipée d'une musicalité presque archaïque. Selon Paul Valéry, « le lyrisme est le développement d'une exclamation⁸²¹ », exclamation du refrain initial, que la chanson développe ensuite et vers laquelle elle tend. À la fois déploration et célébration, ici de l'échec révolutionnaire et du pouvoir artistique, le lyrisme vise à « résorber un deuil et à s'assurer d'une *emprise sublimatoire* sur la chose perdue⁸²² ». La chanson se clôt en effet, d'une manière un peu pompeuse mais efficace, sur l'utopie de « l'oiseau-forçat » (l'auteur interprète) « aspiré par un goulot d'azur ».

8.1.2.1.2 *Prosodie intimiste et nonchalance onirique : Yves Simon, Au pays des merveilles de Juliet.*

L'utilisation de l'alternance parlé/chanté peut revêtir des caractéristiques totalement différentes. Les principaux succès d'Yves Simon utilisent cette dualité de l'énonciation : par exemple *Au pays des merveilles de Juliet*, premier grand succès de 1973, composé et écrit par l'interprète. La structure alterne trois quatrains parlés relativement isométriques (principalement composés d'ennéasyllabes à l'exception du troisième vers, pentasyllabe ou hendécasyllabe) avec trois refrains de deux vers, dont le dernier réitéré. L'alternance se double

⁸¹⁹ NOUGARO, Claude, dans : « Le Chant du Phénix », *Chorus*, n°12, p. 86. Propos recueillis par Noël Balen.

⁸²⁰ NOUGARO, Claude, *Ibid.*, p. 82.

⁸²¹ VALÉRY, Paul, *Tel Quel I* (1941), dans : *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, tome 2, p. 549.

⁸²² KRISTEVA, Julia, cité par Jean-Michel MAULPOIX, « Lyrisme », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 463.

d'une opposition entre voix soliste (sur les parties parlées) et chœur (sur le chant), évoquant une comptine, dont le caractère joyeux – renforcé par la substitution du texte par la syllabe « la-la » la seconde fois –, et la mélodie très obsédante, contrastent avec le parlé nostalgique des couplets, ponctués par la batterie et le *riff* de guitare. Ces deux énonciations ne convergent que par leur aspect impersonnel et distancié, par la neutralité du phrasé dans le parlé et l'anonymat du chœur dans le chanté, créant une forme de flou onirique un peu impressionniste, qui se retrouve dans le timbre de la voix par l'application d'un effet de filtrage qui assourdit le timbre et crée un éloignement sur certaines syllabes, comme si la parole venait d'un ailleurs. D'ailleurs, le jeu mémoriel caractérise de manière typologique les chansons d'Yves Simon, avec une majorité de textes à l'imparfait lié à l'évocation du souvenir.

On ne peut parler ni de déclamation, ni de parole conversationnelle, bien que des bruits de bouche et de respiration soient audibles et que le timbre soit parfois nasal. Le ton est détaché, avec un refus d'expressivité, monocorde et égal, sans accents ni variations intonatives, ce qui confère une certaine nonchalance à la voix parlée, une impression d'indifférence par rapport à l'énoncé, contrastant avec l'usage de l'apostrophe « vous » qui implique habituellement une diction affective. La voix n'est pas posée et l'intonation en fin de vers est suspensive, donnant une impression d'hésitation, de fragilité. Cette espèce de passivité du locuteur traduit une forme de détachement onirique, avec une suite d'images surgies de la mémoire, comme un monologue intérieur, dont le texte évoque un peu les caractéristiques, puisqu'il « n'est pas soumis au développement d'une intrigue cohérente et complète⁸²³ ». Il procède en partie par élisions et allusions. Arthur Schnitzler caractérise ainsi le monologue intérieur de James Joyce :

« Toutes les pensées et impressions y sont pensées et ressenties comme étant sur le même plan [...]. Ce déroulement ininterrompu et inaccentué fait croire faussement que tout est sur le même plan⁸²⁴ ».

Ces références littéraires ne sont sans doute pas étrangères à un interprète qui est également un écrivain reconnu. Il y a donc une forme d'inadéquation entre le ton et le contexte, puisque les apostrophes à la deuxième personne font basculer le texte du monologisme au dialogue, mais un dialogue spécifique, une impression de « discours intérieur non prononcé ».

L'inadéquation se trouve aussi dans les ruptures entre les images oniriques liées à l'évocation de l'œuvre de Lewis Carroll, dont les titres sont intégrés dans le texte (« Au pays des merveilles de Juliet » = *Alice au Pays des merveilles* ; « de l'autre côté du miroir d'un café » = *De l'autre côté du miroir*), et un réalisme un peu trivial, avec « alpagué », « la tire qui mène à Hollywood », et les rivalités d'Hollywood (« vous coïnceront »)... Tous ces éléments confèrent au parlé un caractère original et hors norme, qui fait naître une fascination un peu énigmatique, en particulier par ses caractéristiques dictionnelles, dont nous allons étudier les détails sur les quatre premiers vers parlés.

⁸²³ POULIN, Isabelle, « La Fixation de l'intime », dans : *Littérature*, n°45, automne 2001, p. 242-3. Cité dans : *Ulysse de Joyce, laboratoire de la modernité*. Thèse de doctorat, Paris Nanterre, 1994, tome 3, p. 578. Régis Salado.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 289.

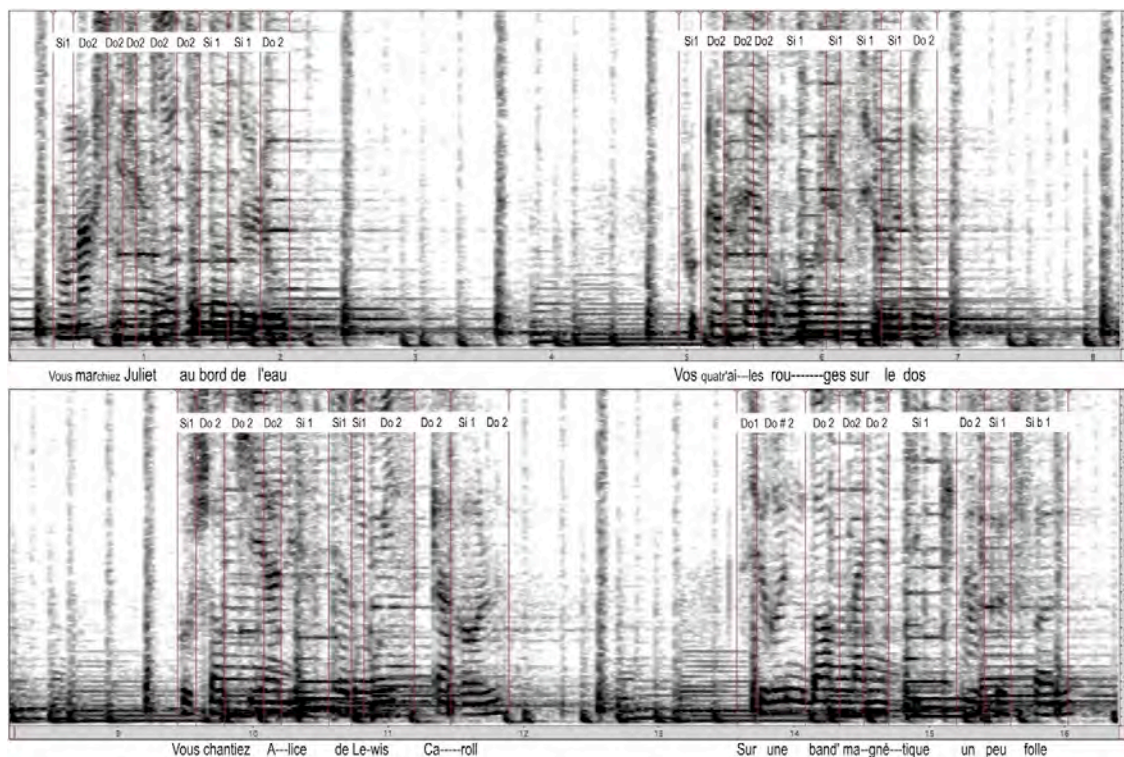


Figure 369 : Sonagramme de la première strophe d'*Au pays des merveilles de Juliet*⁸²⁵, par Yves Simon. [CD 257]

L'intonation est en effet très plate, évoluant sur un faible ambitus d'un demi-ton sur les trois premiers vers, élargi à une tierce mineure sur le quatrième vers. La hauteur des notes n'est pas stable (donc les hauteurs reportées sur le sonagramme sont approximatives), avec des hésitations ou de la confusion sur l'attaque, des glissements sur les voyelles longues et des variations d'une amplitude inférieure au demi-ton. Nous observons bien, de plus, l'intonation finale ascendante sur les dernières syllabes des vers, créant cet effet non conclusif, de flottement.

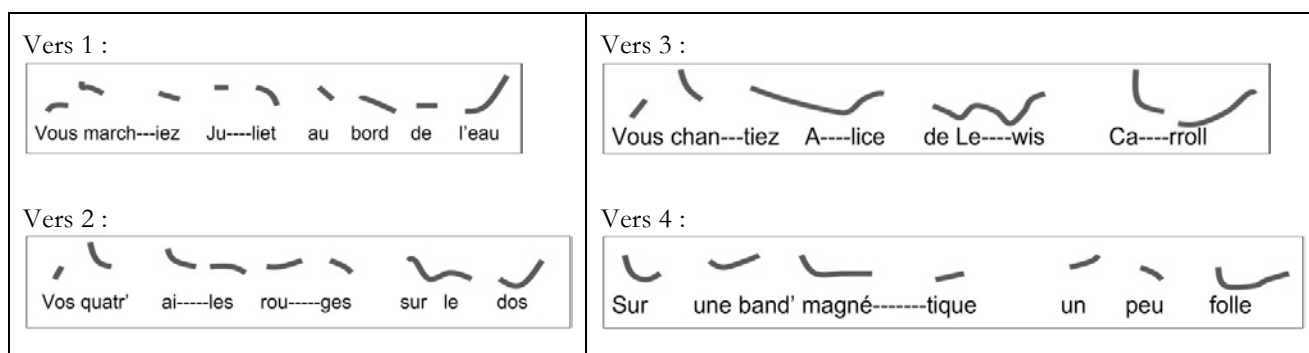


Figure 370 : Schéma intonatif de la première strophe parlée d'*Au pays des merveilles de Juliet*, par Yves Simon. [CD 257]

La courbe intonative des quatre premiers vers est particulièrement emblématique de cette diction, par une inversion de la norme : à l'intérieur des vers, l'intonation est majoritairement plate ou légèrement descendante, tandis qu'en fin de vers elle est ascendante, ce qui induit une strate sémantique qui s'éloigne de la quotidienneté et confère au texte une évocation irréaliste et une impression de vision un peu hallucinatoire, ceci d'autant plus que les vers sont isolés par de longues pauses du parlé, parfois plus longues que le vers lui-même, accréditant

⁸²⁵ SIMON, Yves, *Au pays des merveilles de Juliet*, Sony Music / RCA Records Label, 1991.

cette sensation d'émergence de la mémoire ou de l'inconscient.

Après cet exemple fondateur et emblématique, Yves Simon a usé du parlé dans ses chansons de manière récurrente, mais avec une grande diversité de phrasés : par exemple les interpellations toniques avec une voix journalistique dans *J'ai rêvé New York*⁸²⁶, qui se clôt par un parlé plus intime dans une chanson très déstructurée sur un rythme funky, alternant là aussi parlé, chanté, chœur et soliste.

Mais les entorses génériques sont plus marquées dans les œuvres entièrement parlées sur fond musical de ses derniers disques : *La Rumeur*⁸²⁷, avec un jeu d'alternance d'un parlé intime et susurré, repris par une voix féminine espagnole teintée d'érotisme, ou *Regarde-moi*⁸²⁸, où le parlé est très expressif, théâtralisé, d'une émotivité exacerbée – deux interprétations qui sont plus proches de la mise en son d'un texte que de la chanson, et qui opèrent une synthèse entre les visées de l'écrivain et celles du musicien-interprète.

D'ailleurs, le dernier exemple que nous allons étudier dans ces procédés d'alternance, celui de Léo Ferré, qui intègre couramment la parole dans ses œuvres, a aussi quelque chose à voir avec la double appartenance du chanteur à la poésie d'une part et à la chanson d'autre part.

8.1.2.1.3 L'intrication d'une double trame énonciative : Léo Ferré, *Requiem*.

Dans l'étude des partitions de Léo Ferré, nous avons vu combien elles préfiguraient, par de multiples points, l'insertion du parlé dans le chanté et la liberté interprétative qui s'y rattache. Dès ses débuts, Léo Ferré intègre des éléments parlés dans ses interprétations, tout d'abord de manière ponctuelle, puis de plus en plus récurrente. L'alternance entre les deux types d'énonciation revêt dans ses œuvres une forme toute particulière relevant plus du tissage et de l'enchevêtrement que de l'alternance stricte, comme dans les deux chansons précédemment étudiées. Après un enregistrement orchestral symphonique dirigé par Léo Ferré en 1975, paraît en 1976 le premier enregistrement chanté de *Requiem*, œuvre atypique, aussi bien par sa genèse que par sa structure :

« La façon dont j'ai écrit *Requiem* sort de ma démarche ordinaire. *Requiem* a d'abord été une espèce d'exercice de style ; j'avais enregistré la musique au piano que j'utilise pour travailler [...], avant de penser aux paroles qui étaient écrites par ailleurs ».

La démarche compositionnelle s'apparente à celle de la musique savante car l'œuvre fut initialement pensée pour l'orchestre. D'ailleurs, avec sa durée de plus de sept minutes, cette chanson échappe à la norme générique traditionnelle.

Le texte se présente sous la forme de huit quatrains d'alexandrins à rimes croisées et à la césure très marquée, avec un hexamètre isolé en clausule. La structure syntaxique est une accumulation de dédicaces anaphoriques (« pour... pour... ») comme on en trouve dans les rituels des cultes religieux auxquels renvoie le titre. Les strophes se présentent comme une longue protase dont l'apodose serait le dernier mot de la chanson : « le silence ». Cette cadence mineure impose donc une longue attente marquée par un *crescendo* dramatique dont la chute élucide le sens avec un effet de surprise. Il s'agit d'une forme de litanie initiée par une formule qui rappelle la prière *oremus pro*, qui égraine les drames infimes, les démissions, les lâchetés et les rares bonheurs quotidiens, mais aussi, en accord avec le titre *Requiem*, un rituel de dépossession, par le temps et la mort, de ce qui fait la vie humaine.

⁸²⁶ SIMON, Yves, *Respirer chanter*, Sony Music / RCA Records Label, 1991.

⁸²⁷ SIMON, Yves, *Rumeurs*, Universal Barclay, 2007.

⁸²⁸ SIMON, Yves, *Au pays des merveilles de Juliet*, Sony Music / RCA Records Label, 1991.

Ce procédé d'accumulation, structure privilégiée par Léo Ferré, s'apparente aussi à l'écriture surréaliste où les mots s'attirent par leurs sonorités, comme dans l'écriture automatique (« ordinateur... qui ordonne », « attentif... inattention », « passeur... passera... passion... », *etc.*). Ces procédés réitératifs se substituent aux répétitions génériques des chansons et imposent une structure strophique de poème. L'identité de l'interlocuteur, interpellé à la deuxième personne, reste ambiguë. L'énumération, avec les registres de langue les plus contrastés, mêle le champ lexical du chagrin, de l'amour et de la mort, humaine et animale, pour traduire un pessimisme généralisé sur la société, une déploration de la vanité de la vie dont l'agitation ne saurait voiler la solitude.

Le problème interprétatif est donc de donner vie à un texte à la fois structurellement itératif et relativement hermétique, avec une mélodie utilisant abondamment le *recto tono*, associé à un mouvement de marche mélodique ascendante. C'est par l'amplitude de la diversité énonciative, utilisant à la fois le chanté et toutes les formes du parlé, que Léo Ferré transformera cette longue énumération en *crescendo* émotionnel et expressif. L'interprétation sur laquelle nous travaillons est celle du concert de 1984, et la structure interprétative est la suivante :

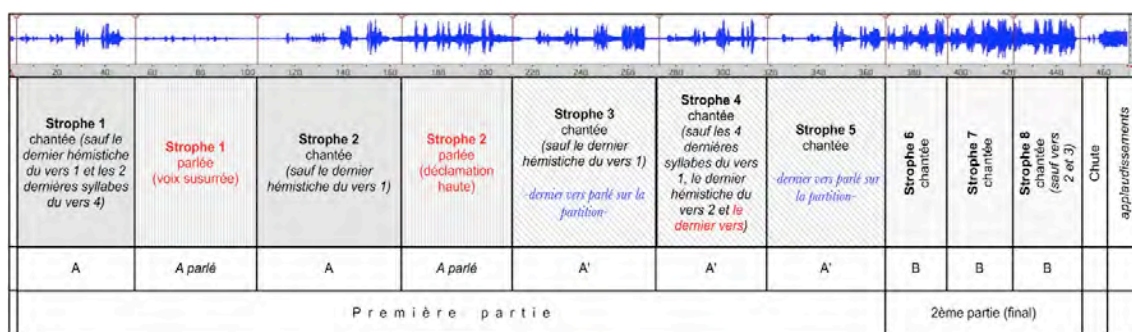
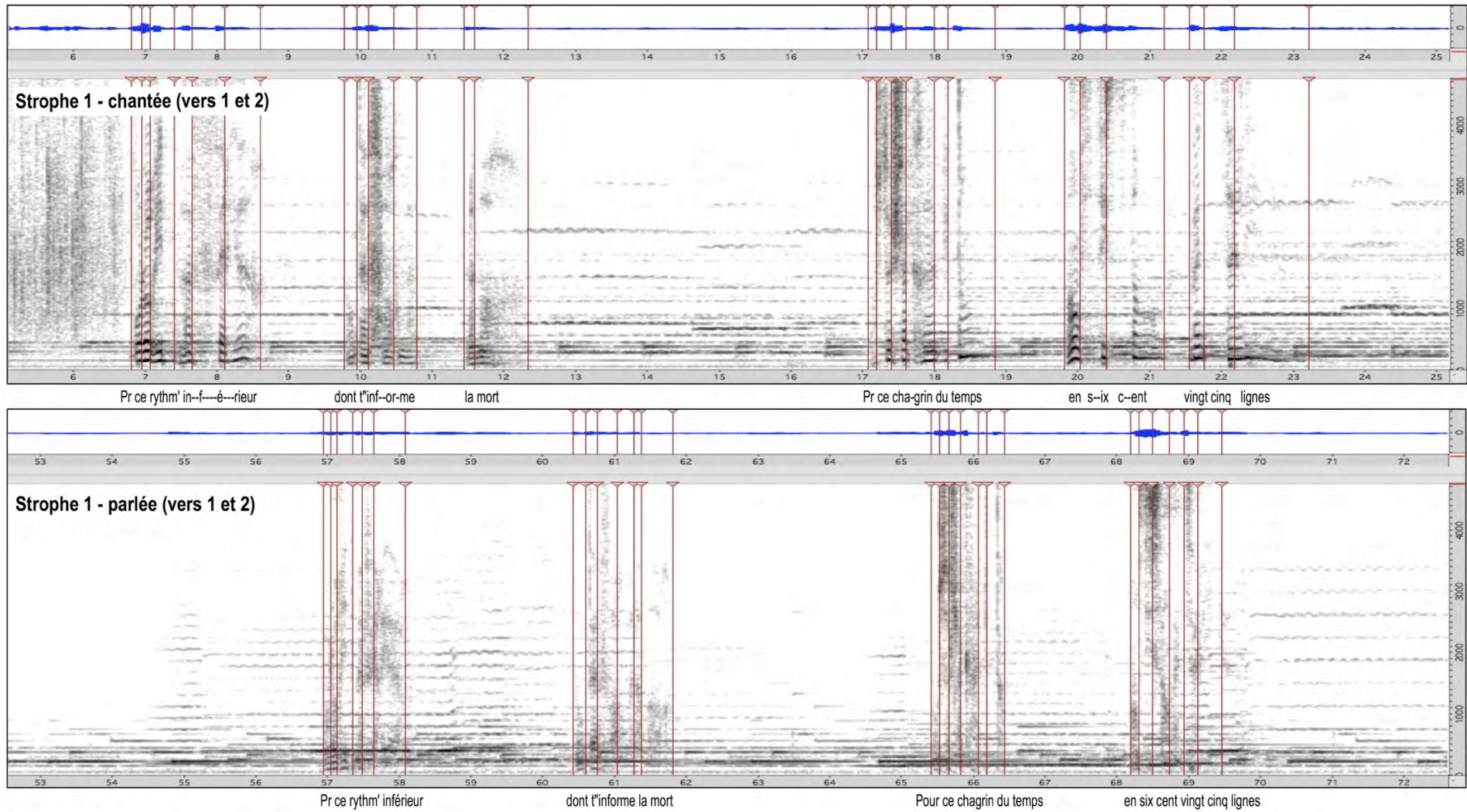


Figure 371 : Schéma de la structure interprétative de *Requiem*⁸²⁹ dans la version de concert de 1984. La largeur des colonnes est proportionnelle à la durée de chaque strophe, mettant bien en évidence la variété du débit et les variations de temps. La forme d'onde, au-dessus, révèle les variations de dynamique et le *crescendo* final. [CD 258]

Les cinq premières strophes sont interprétées sur une première mélodie, les trois dernières sur une autre, au *tempo* plus rapide. La partition alterne, pour les deux premières strophes, une strophe chantée et sa réitération parlée, ce qui est respecté dans l'interprétation. Mais, pour les autres strophes, les notations parlées et chantées de la partition ne sont pas toujours suivies : par exemple, le quatrième vers de la troisième strophe, noté pourtant « parlé » sur la partition, est chanté (en bleu sur le schéma). Les plages parlées incluses dans la partition et effectuées dans l'interprétation sont en rouge. D'autres non prescrites par la partition sont parlées (notation en noir). Cette structure met en évidence l'entrelacement des types énonciatifs et l'importance de l'improvisation et des fluctuations de la pratique vive. La bipartition que nous avons pu utiliser jusqu'alors sans difficulté avec Claude Nougaro et Yves Simon, se révèle impropre à la caractérisation de l'interprétation de Léo Ferré, où l'imbrication entre le parlé et le chanté est plus intime et où les modalités du parlé revêtent une diversité extrême.

Les comparaisons analytiques des deux strophes alternativement chantées et parlées permettent une rare mise en parallélisme des deux proférations et de l'amplitude des richesses et du foisonnement énonciatif sur un même texte :

⁸²⁹ FERRÉ, Léo, *Ferré 84*, disque 3, RCA, 1996.



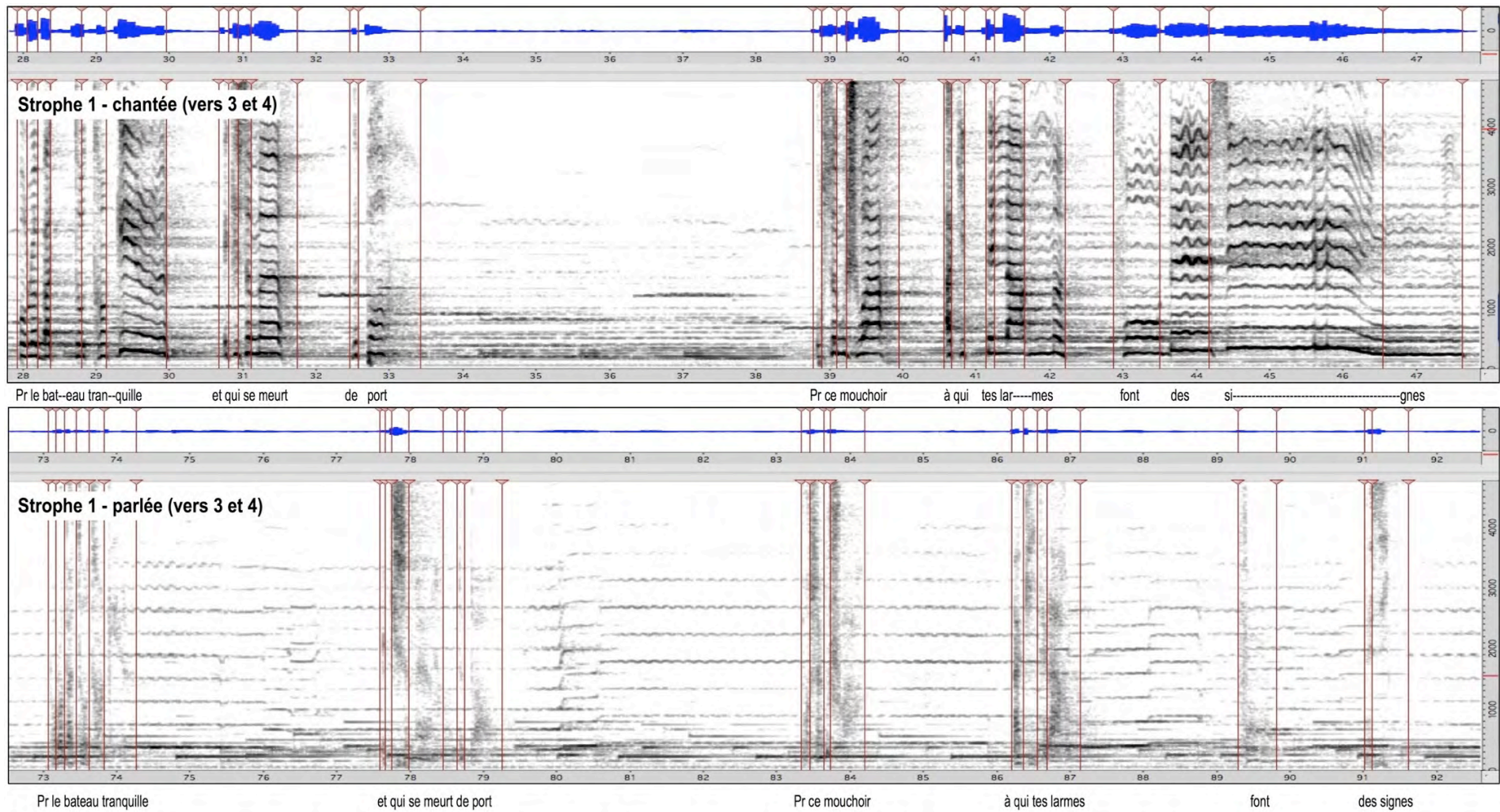


Figure 372 : Comparaison entre les versions parlée et chantée de la première strophe de l'interprétation de *Requiem* par Léo Ferré. [CD 258]

« Pour ce rythme inférieur dont t'informe la Mort / Pour ce chagrin du temps en six cent vingt-cinq lignes / Pour le bateau tranquille et qui se meurt de Port / Pour ce mouchoir à qui tes larmes font des signes⁸³⁰ »

Sur les deux premiers vers, la forme chantée ne diffère pas de manière catégorique de l'énonciation parlée. Toutes deux de faible intensité, jouent sur les intervalles de silences et sur un timbre bruité : beaucoup de souffle dans la voix chantée, et une voix murmurée, très peu voisée, dans la parole. Le chant met en évidence les consonnes – retenue du [f], [R] final, emphase du [s] retenu et tendu – autant d'éléments qui rapprochent de la parole et la fin du premier vers intègre même un groupe parlé chuchoté. Le deuxième vers, initialement labialisé sur « chagrin », termine quelques syllabes par un resserrement du son, un peu grogné, qui évoque la plainte.

Le parlé est d'un débit plus condensé, donc les plages de silence vocal plus longues, l'accompagnement musical étant similaire. Les fins de groupes (césures et vers) ont, contrairement à la partie chantée, une intonation conclusive descendante. La voix peu voisée, murmurée, descend dans le grave à la fin du premier vers. Le deuxième vers est plus susurré, avec la même insistance que dans le chant sur les sifflantes et une attaque en coup de glotte sur « en ». La reprise parlée s'inscrit comme un écho assourdi, un peu voilé, de l'initiale chantée, sans en modifier de manière significative la sémiologie.

Les deux derniers vers jouent plus volontiers sur le contraste entre les deux énonciations. La dynamique plus importante sur la partie chantée, la voix sonore avec des *vibratos* expressifs (« tranquille » et « signe ») en *glissando* descendant, de même que les intonations descendantes sur les tenues sans *vibrato* (« meurt », « mes »), les retenues des plosives et les insistances sur les consonnes ([t] de « bateau », [k] de « tranquille », [R] raclé allongé, [t]...) caractérisent une voix en tension, même un peu forcée, qui s'éraïlle sur l'avant dernière syllabe. Cette forme de chanté induit une forte expressivité du *pathos*.

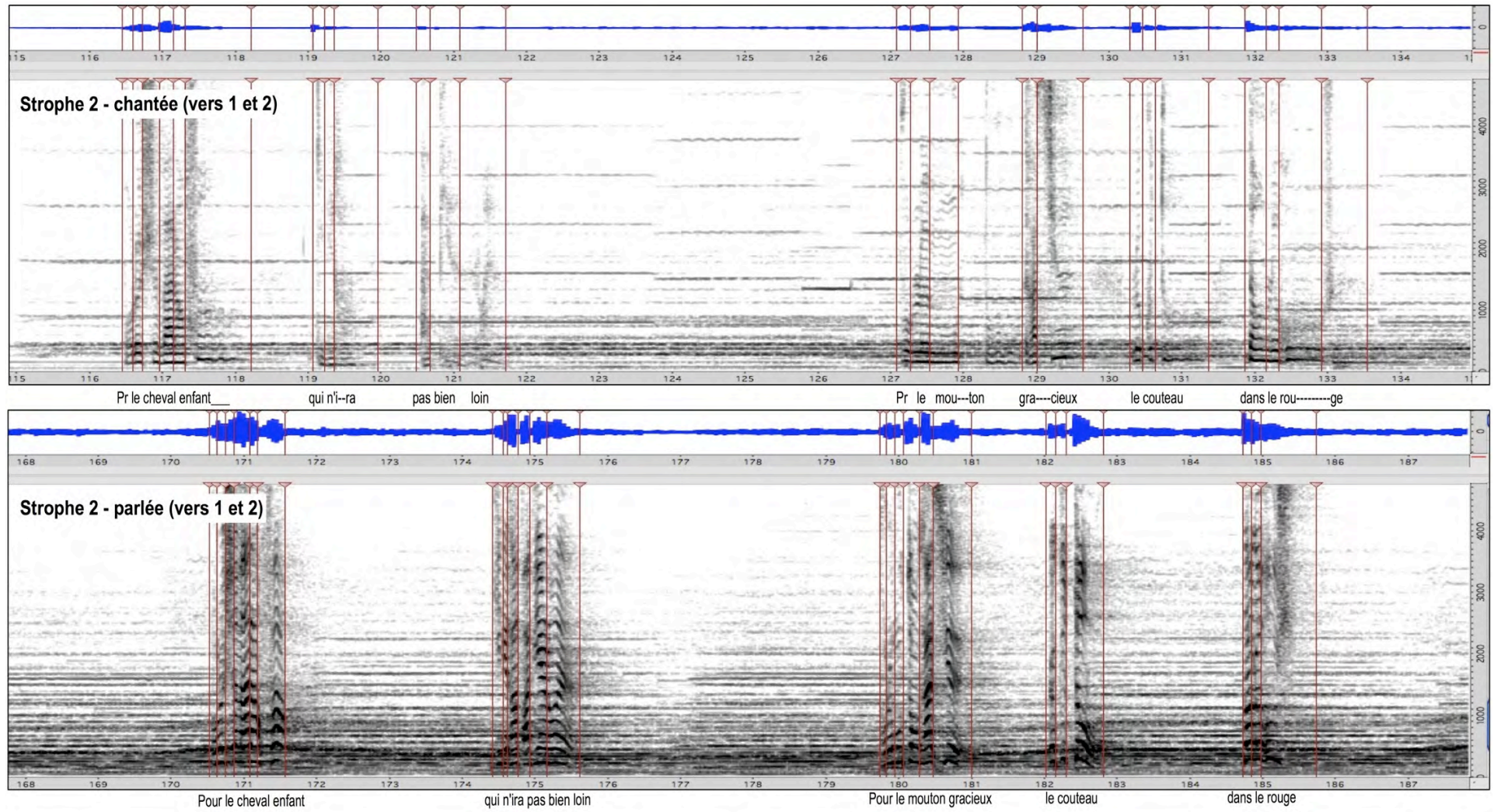
Les deux mêmes vers parlés usent d'un débit très rapide, avec une énonciation parfois à la limite de l'intelligible, qui privilégie les silences. Le phrasé est découpé dans le dernier vers, isolant des groupes qui peuvent se limiter à une syllabe, avec une voix relâchée, murmurée, présentant un *pathos* euphémisé et plus apaisé, en contraste marqué avec l'hyperbole expressive du chant.

Sur quatre vers, Léo Ferré joue donc aussi bien sur l'interférence des deux énonciations que sur leur porosité et leurs contrastes. Il diversifie ensuite les modalités du parlé, abandonnant le ton de l'intime pour la déclamation haute.

« Pour le cheval enfant qui n'ira pas bien loin / Pour le mouton gracieux le couteau dans le rouge / Pour l'oiseau descendu qui te tient par la main / Pour l'homme désarmé devant l'arme qui bouge⁸³¹ ».

⁸³⁰ FERRÉ, Léo, *Requiem* [1975], dans : Léo Ferré. *Paroles et musique de toute une vie*, Vol. 7 : 1972-1982, Monaco/Paris : La mémoire et la mer/Les nouvelles éditions méridian, 1998, p. 68. Première strophe.

⁸³¹ *Ibid.* (deuxième strophe).



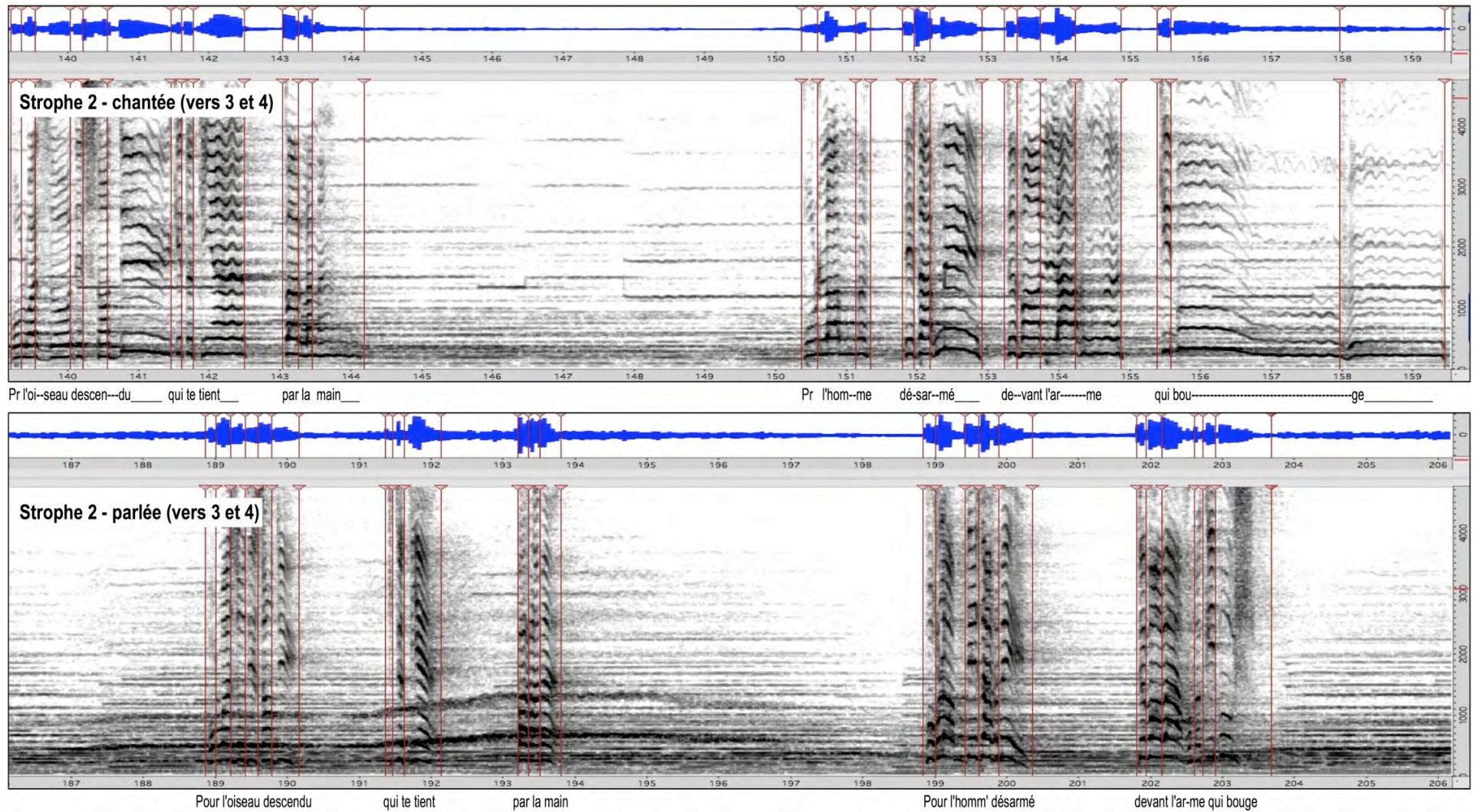


Figure 373 : Comparaison entre les versions parlée et chantée de la deuxième strophe de l'interprétation de *Requiem* par Léo Ferré. [CD 258]

Comme c'est fréquemment le cas chez Léo Ferré, il existe un écart important entre les interprétations de la première et de la deuxième strophe, la variabilité énonciative étant une marque emblématique de son phrasé. La deuxième strophe chantée débute en effet sur un ton doux et une forte labialisation exprimant la tendresse, l'attendrissement, avec un passage en voix parlée, doucement murmurée, sur le deuxième hémistiche du premier vers : la quasi-absence d'harmoniques révèle une voix très soufflée. Les groupes sont encore entrecoupés de silences (découpage du premier vers : 6 / 3 / 3). Le deuxième vers revient à une énonciation chantée sur une nuance très douce, avec une labialisation excessive, notamment sur « mouton », une retenue du [m] et des fins de groupes dans le souffle.

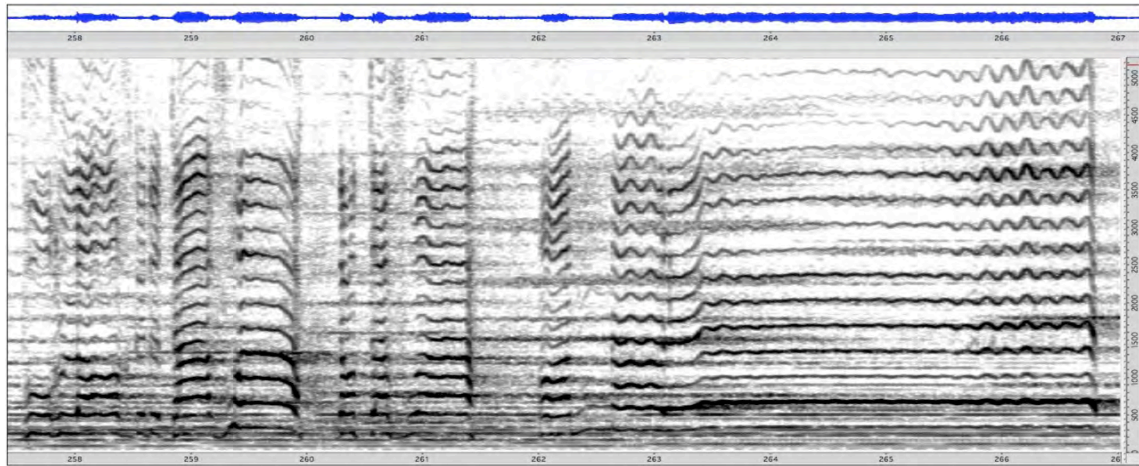
Les deux mêmes vers parlés tranchent catégoriquement avec cette atmosphère : la douceur et l'attendrissement laissent place à la violence de l'indignation et de la dénonciation, avec une déclamation haute, une voix puissante, sonore et projetée. Les syllabes sont regroupées par hémistiches ou demi-hémistiches énoncés sur un débit rapide et isolés par de longs silences vocaux. L'intonation est haute et suspensive en fin de groupe, interpellant l'auditeur, ce qui n'exclut pas des effets interprétatifs tels qu'une courte tenue sur un *glissando* descendant sur « loin ».

Les troisième et quatrième vers chantés comportent plus de notes tenues, avec un débit plus lent et un étalement temporel de l'énoncé. La voix est beaucoup plus sonore que précédemment, mais toujours dans la tendresse, la labialisation. Les effets d'emphase et de mise en relief sont nombreux : tenue tremblée avec *glissando* descendant sur « descendu » et « désarmé » (donnant un caractère plaintif au chant), fort *vibrato* expressif (« tient », « arme », « bouge »), rapide *decrescendo* au début de la tenue de « bouge ».

Parlés, ces deux vers présentent les mêmes caractéristiques que le début de la strophe parlée – déclamation haute et agressivité énonciative, dénotant une exacerbation de l'émotivité – avec une progression en *crescendo* jusqu'à la fin de la strophe, dont le dernier vers est crié, d'une voix haute mais forcée, avec un timbre plus guttural.

Sur les deux strophes réitérées, Léo Ferré exploite donc les différents rapports dialogiques qui peuvent exister entre les deux types de profération : la porosité et l'insertion discrète du parlé dans le phrasé chanté, créant une forme de complémentarité, le parallélisme avec une unité timbrale et rythmique, enfin le contraste entre un chant assez lyrique et une déclamation haute à forte dynamique, et dont l'intonation de l'invective exaspère le *pathos* et fait glisser le sémantisme de la pitié et de la compassion à celui de la révolte et de la virulence.

La suite de l'interprétation ne reprend pas l'alternance parlé/chanté, mais développe au contraire le mélange des deux, avec un taux de variabilité spécifique à chaque strophe. Dans la troisième strophe par exemple, le dernier vers en chiasme, parlé sur la partition, offre au contraire, dans l'interprétation, un écart maximal, avec une emphase du chant et de longues tenues vibrées, une accentuation sur les voyelles ouvertes (cinq fois [a]), une atténuation des consonnes :



Pour l'orgue de ta voix dans ta voix en al-----lée

Figure 374 : Sonagramme du dernier vers de la troisième strophe.

Il existe une hyperbole expressive et lyrique, en particulier sur la note finale d'« allée » qui est d'abord tenue avec une forte énergie, d'une voix légèrement tremblée, puis laisse surgir un *vibrato* à la fin, avec une ouverture du son, enfin s'achève par une coupure brutale, et initie un écart maximal avec la voix parlée.

Le contraste est d'autant plus important avec la quatrième strophe, qui tisse en un réseau complexe le chanté, le parlé et le semi-parlé :

« Pour la perforation qui fait l'ordinateur / Et pour l'ordinateur qui ordonne ton âme / Pour le percussionniste attentif à ton cœur / Pour son inattention au bout du cardiogramme⁸³² ».

⁸³² *Ibid.* (quatrième strophe).

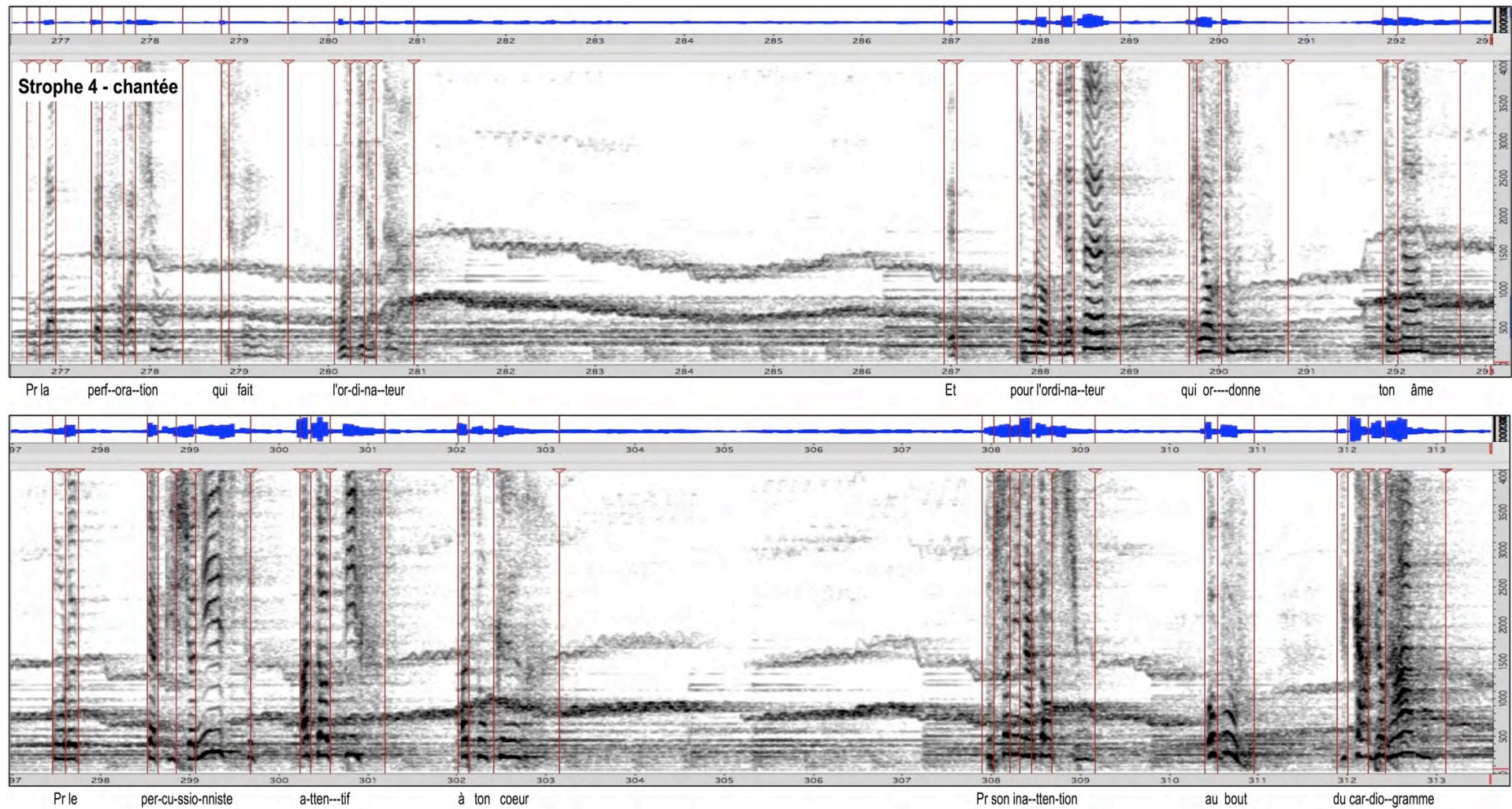


Figure 375 : Sonagramme de la quatrième strophe chantée, dans l'interprétation de *Requiem* par Léo Ferré (concert 1984). [CD 258]

Le premier vers, introduit par un groupe chanté, mais avec de fortes retenues consonantiques qui réduisent l'aspect mélodique, est parlé sur les quatre dernières syllabes du second hémistiche. Le mot « ordinateur » est émis dans une voix murmurée et poussée, insistant sur les consonnes [R] raclées, et intègre une intonation paralinguistique de fausse naïveté admirative, sous-entendant une sacralisation ironique de la machine. Le deuxième vers, initié par une première syllabe parlée (seul début de vers qui ne débute pas par « pour ») et une retenue sur le [p], laisse percevoir l'intonation mélodique sur tout le vers, mais en superposant l'intonation de la parole par une forme de semi-parlé, renforcée par un timbre plus bruité, imprégné de souffle, sur le deuxième hémistiche. La surimpression paralinguistique développe à nouveau l'ironie naïve, le ton faussement révérencieux pour la machine et la réification de l'homme, qu'elle asservit.

Le troisième vers, plus énergique et sonore, avec l'aspect saccadé du débit provoqué par la retenue des consonnes et l'introduction de silences entre chaque groupe, éloigne l'énonciation de la mélodie chantée sans pour autant la rapprocher de la parole quotidienne, en adoptant une diction très stylisée. L'intonation montante à la fin de chaque groupe, écrite sur la partition, rapproche de la déclamation haute et donne un caractère faussement candide au chant, renforcé par la labialisation sur « cœur ». Il subsiste une espèce d'affleurement des intonations mélodiques, le parlé opérant une contamination du chanté. La tonalité ironique est encore plus marquée dans le dernier vers, totalement parlé (dont l'intonation se démarque de la mélodie écrite, que l'on percevait encore dans le vers précédent), d'une voix murmurée et poussée.

Une autre modalité du parlé est incluse dans la strophe finale (huitième strophe), aux vers antépénultième et pénultième, avec une déclamation haute semi-criée, très puissante et projetée, exprimant une violence énonciative : sommet dynamique de la chanson, renforcé par le *tutti fortissimo* à l'orchestre et aux chœurs. Le deuxième vers de la strophe est initié par un retard temporel, qui induit une élision partielle du premier hémistiche, articulé dans un débit précipité et donc peu intelligible. Sur le rythme plus rapide de la dernière partie, le débit de la parole est accéléré, ponctué par des accents très percutants (« éventé », « con »), avec un retour partiel à l'intonation du chant dans le dernier hémistiche, mais tout en conservant le timbre et la même énonciation criée, ce qui rend le contrôle de la note difficile.

Cet enchevêtrement de réseaux énonciatifs s'intègre parfaitement à cette œuvre, dans laquelle se trament d'autres jeux d'interférences, textuelles et sonores : à la fois très rhétorique (périphrases, métaphores percutantes, chiasmes, oxymores, personnifications...), mais aussi empreinte du prosaïsme de la quotidienneté, avec une diversité de registres de langue et une recherche sophistiquée des réseaux sonores, en particulier allitératifs (« pour le présent passé à l'imparfait du spleen ») et des échos de mots (« passeur », « passé », « passion » ; « chic », « chiffre », « chien »...).

Cette diversité n'est donc pas factice, mais profondément inscrite dans la progression, à la fois rhétorique et émotive, de la chanson, exploitant toutes les possibilités elucidatrices du phrasé pour favoriser la communication d'un texte aussi condensé que complexe. Cette œuvre hybride par sa genèse, sa structure, sa durée, son mode énonciatif, multiplie donc les changements de premier type, mais autorise toutefois son intégration générique à la chanson.

8.1.2.1.4 Conclusion partielle

Les insertions du parlé, aussi bien ponctuelles qu'alternant avec le chanté, inoculent donc dans l'interprétation une marge transformative, une instigation à l'aléa et au désordre importante, sans pour autant créer une remise en cause générique. Certes, l'usage du parlé

modifie la structure rythmique et mélodique du vocal, mais la présence d'un élément constant peut assurer une forme de stabilité selon la théorie de Paul Watzlawick : l'existence d'une mélodie chantée, chœurs ou soliste, sur une partie de la chanson, fut-elle minime, est garante de l'intégration de l'œuvre au genre. L'interprète qui parle se situe soit en jouant le contraste, comme Yves Simon, par rapport à cette base chantée, soit en jouant sur la proximité dans la répétition à visée que l'on pourrait dire pédagogique, comme c'est le cas chez Léo Ferré, qui par la double énonciation, cumule le pouvoir de la rhétorique vocale et celle du discours. La parenté que nous avons notée dans le début de ce chapitre, entre phrasé et timbre chantés et parlés chez un même chanteur, favorise cette inclusion qui libère l'interprétation tout en maintenant l'œuvre dans le cadre générique et en assure une forme d'unité.

Mais qu'en est-il de la « chanson » entièrement parlée sur fond musical ? À quel moment le « niveau de seuil⁸³³ » théorisé par Gérard Le Vot est-il atteint et fait-il basculer de la frontière générique à l'appartenance à un nouveau système ? La simplicité serait évidemment de répondre par le contexte : toute œuvre brève, parlée sur une musique et incluse dans un disque de chansons se verrait tirée vers la catégorie par les autres plages plus conventionnelles.

Ce n'est pas toujours le cas et nous souhaitons nuancer cette tendance inclusive, et plutôt étudier comment, chez un petit nombre d'interprètes, il s'agit d'une ouverture vers une autre classe (changement de « type 2 »), du glissement du concept de musique vocale à celui de discours poétique ou oratoire soutenu par la musique. Certes les matériaux sont les mêmes – paroles et musique –, mais l'optique est nouvelle et plutôt que d'y voir les franges ultimes d'un genre, nous préférons insister sur leur caractère créatif, hors normes, sur l'ouverture sur d'autres genres, carrefours d'influences hétérogènes et exogènes dont ces formes d'expression sont les prémisses.

8.1.2.2 Mutations totales et transgressions génériques : changements de « type 2 ».

La logique voudrait que les chanteurs intronisant avec le plus de régularité les inflexions du parlé, le semi-parlé ou les plages parlées au sein de la chanson, soient ceux qui fassent basculer l'interprétation au-delà des frontières génériques, par la mutation totale du chanté en parlé. Certes, l'interprétation très théâtralisée et emphatique, teintée de surimpressions paralinguistiques, prédispose souvent à une cohabitation avec des œuvres entièrement parlées. C'est par exemple le cas de Leny Escudero – « Je ne suis pas entièrement attaché à la forme de la chanson. Je dis également des textes sur scène, comme *Le Cancre* ou *Le Fils de l'assassin*⁸³⁴ » – ou de Jean Guidoni, qui intègre des textes parlés dans ses concerts ou ses disques (par exemple : *Je ne me souviens pas*, dans le disque *Fin de siècle*). Mais l'évolution par degrés n'est pas la seule genèse qui préfigure l'œuvre parlée sur fond musical dans notre corpus. Certains interprètes privilégient l'écart maximal entre des chansons au timbre et au phrasé mélodiques d'une part, et des œuvres totalement parlées d'autre part, comme par exemple Glenmor (*La Mort de Lez-Breizh*).

De plus, il ne s'agit pas d'une évolution diachronique régulière : même si la tendance au parlé s'affirme généralement chronologiquement, elle peut cohabiter avec la mélodie chantée

⁸³³ Notion énoncée et débattue au séminaire de Gérard Le Vot, département « Musique et Musicologie », Université Lumière-Lyon 2.

⁸³⁴ ESCUDERO, Leny, dans : *Chorus*, n°18, p. 150. Propos recueillis par Daniel Pantchenko.

et la chanson traditionnelle, comme par exemple chez les deux interprètes dont nous allons étudier des œuvres entièrement parlées : Serge Gainsbourg et Léo Ferré.

8.1.2.2.1 *Stylisation du parlé et poétique de l'intime : Serge Gainsbourg, Variations sur Marilou.*

De l'abondante production enregistrée de Serge Gainsbourg émergent quelques albums-concepts – donc avec une thématique filée tout au long du disque – dont les plus célèbres sont *Histoire de Melody Nelson* en 1971 et *L'Homme à la tête de chou* en 1976. Le parlé tient une place considérable, pour ne pas dire fondamentale dans le second disque. *Variations sur Marilou*⁸³⁵ est une plage de sept minutes quarante, avec paroles et musique de Serge Gainsbourg, sur les arrangements d'Alan Hawkshaw et de l'auteur. Le poème, alternant vers réguliers et hétérométriques avec une majorité d'hexasyllabes dans l'ensemble rimés, procède par résurgences textuelles, avec soit des vers entiers réitérés, soit des vers paronymiques (avec un changement infime) : par exemple, le vers « Dans son regard absent et son iris absinthe » est répété quatre fois intégralement et trois fois avec variantes, réitérations d'autant plus remarquées qu'elles comportent deux paronymes (absente, absinthe) et un jeu allitératif en [s]. Le réseau répétitif se fait aussi au niveau de certains termes : « Levi's » (cinq fois), jouant avec l'homophone « Lewis Carroll » (cinq fois), « zip » (quatre fois), « vice » (cinq fois)... Mêlant, par jeu, références littéraires et vocabulaire quotidien, registre de langue recherché ou métaphorique (« iris d'absinthe », « atoll de corail », « corolle », « calice », « Narcisse »...), vocabulaire très familier (« s'esquinter », « s'envoyer en l'air », « un sèche », « bleu lavasse ») et *français* (« comic strip », « baby doll », « self control », « sex-symbol », « cool », « zip »...). Le texte progressant donc par rebondissement, avec de nombreux retours, opère une forme de spirale accompagnant le sémantisme d'une progression vers l'extase érotique dont l'auteur est à la fois témoin et exclus.

Contrairement aux intrusions du parlé de Serge Gainsbourg précédemment étudiées, l'articulation est précise, voire un peu emphatique sur certains sons, avec prononciation nette des liaisons et des consonnes en *coda* à la rime, et rend le texte totalement intelligible, d'autant plus que le phrasé, qui suit dans l'ensemble la métrique, est assez uni, sans effet intonatif majeur, traduisant une forme de détachement. Il privilégie les jeux d'accentuations et de tenues promouvant le texte et ses sonorités. Mais le contraste entre le ton et le sémantisme, l'irrégularité des pauses musicales entre les strophes, la variété de l'orchestration avec une formule en *ostinato* qui migre du piano au synthétiseur et des motifs ponctuels au synthétiseur, ainsi que l'hétérométrie relative des vers, des rimes parfois orphelines et l'irrégularité des strophes, induisent une forme de désordre libertaire en adéquation avec le thème libertin.

La diction très spécifique sera abordée dans deux extraits différents et significatifs, dont la première strophe :

Dans son regard absent

Et son iris absinthe

Tandis que Marilou s'amuse à faire des volutes de sèches au menthol

Entre deux bulles de comic-strip

Tout en jouant avec le zip

De ses Levi's

Je lis le vice

Et je pense à Carroll Lewis.

Tableau 52 : Paroles de la première strophe de *Variations sur Marilou*, de Serge Gainsbourg.

⁸³⁵ GAINSBOURG, Serge, *L'Homme à la tête de chou*, Universal Mercury, 1976.

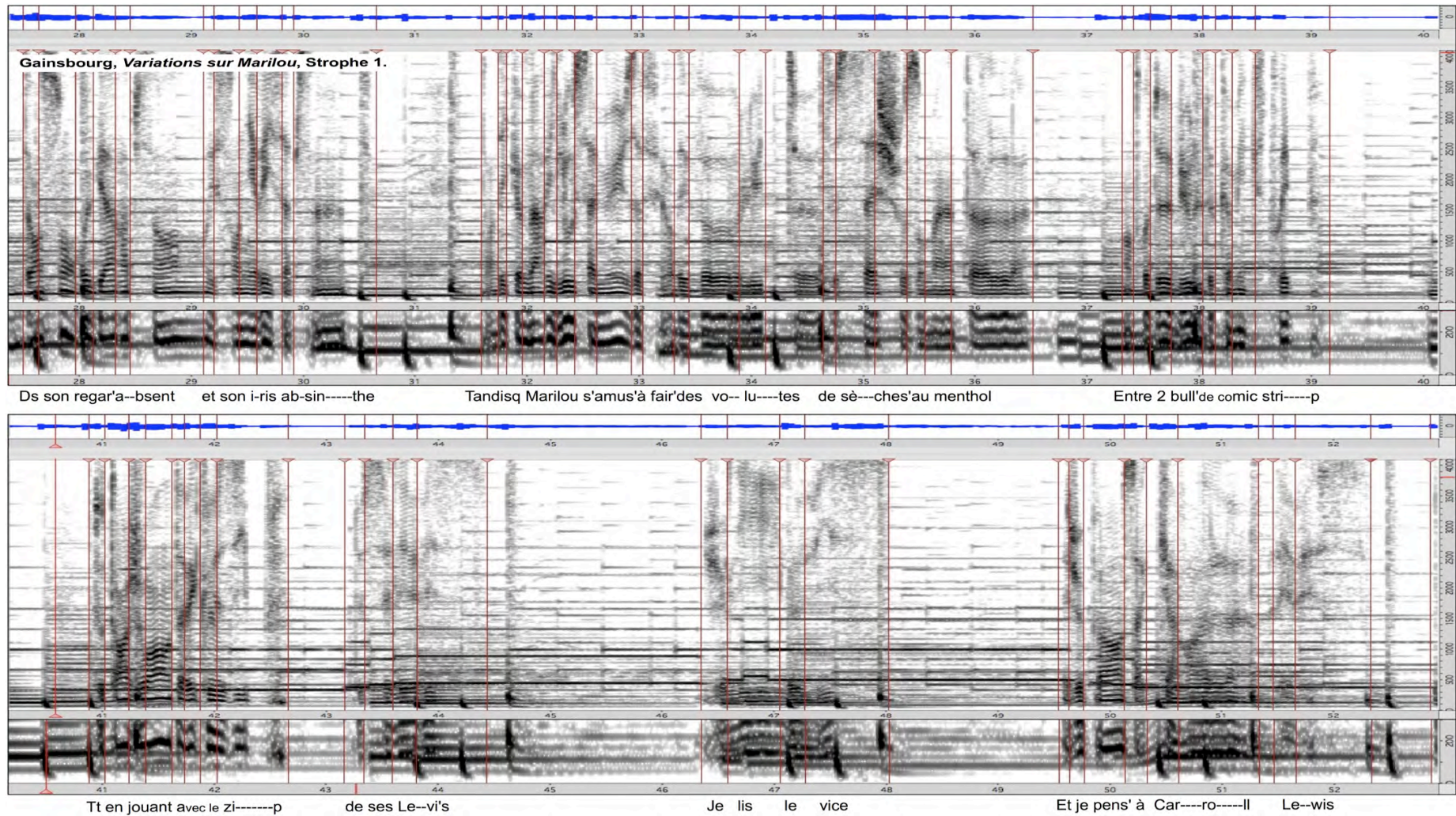


Figure 376 : Sonagramme et forme d'onde, avec découpage en syllabes, de la première strophe de *Variations sur Marilou* interprétée par Serge Gainsbourg. [CD 259]

La diction est très éloignée de la parole naturelle. La voix présente une tessiture grave – autour du *mi* 1 – avec un timbre à la limite du *ff*, une intonation assez plate et souvent conclusive, comme le confirme le *zoom* de la fréquence fondamentale. Sur cette base assez peu expressive se découpe par le jeu de l'accentuation et des tenues un rythme cadencé et très stylisé. Sur le premier vers, les noyaux vocaliques des syllabes finales de chaque hémistiche, [ã] et [Ē], sont tenus de manière hyperbolique, avec un adoucissement de la nuance et un début en *glissando* ascendant. Les [s] des déterminants « son » sont un peu allongés, engendrant une sensation de léger retard.

La spécificité de la diction se fonde sur une forme de scansion avec alternance de longues et de brèves, mais alternance assez irrégulière, qui s'intercale avec des passages en diction plus homogène. En fait, l'allongement des syllabes coïncide avec la mise en relief des assonances et des allitérations : absent, absinthe ; ses Levi's, je lis le vice, pense à Lewis, et dans l'ensemble le retour réitératif des [i] et des [s].

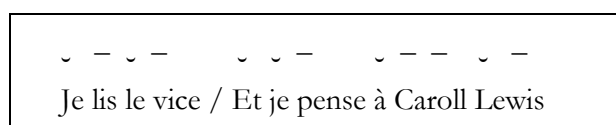


Figure 377 : Répartition des longues et des brèves, sur les deux derniers vers de la première strophe.

Les syllabes longues sont généralement accentuées et la diction induit aussi un jeu figuratif sur certains mots (« vol-utes » avec rejet au milieu du mot, « zip »), qui prennent ainsi un peu valeur d'onomatopées. L'accentuation de la métrique par des pauses relativement longues entre les vers, fussent-ils hétérométriques, opère aussi une distanciation par rapport à la diction quotidienne, d'autant plus caractéristique que certains vers ont un registre courant, voire familier.

Le début de la quatrième strophe est caractéristique de cette scansion très marquée et très stylisée :

Lorsqu'en un songe absurde Marilou se résorbe Que son coma l'absorbe En pratiques obscures Sa pupille est absente Mais son iris absinthe Sous ses gestes se teinte D'extases sous-jacentes

Tableau 53 : Paroles de la quatrième strophe de *Variations sur Marilou*, de Serge Gainsbourg.

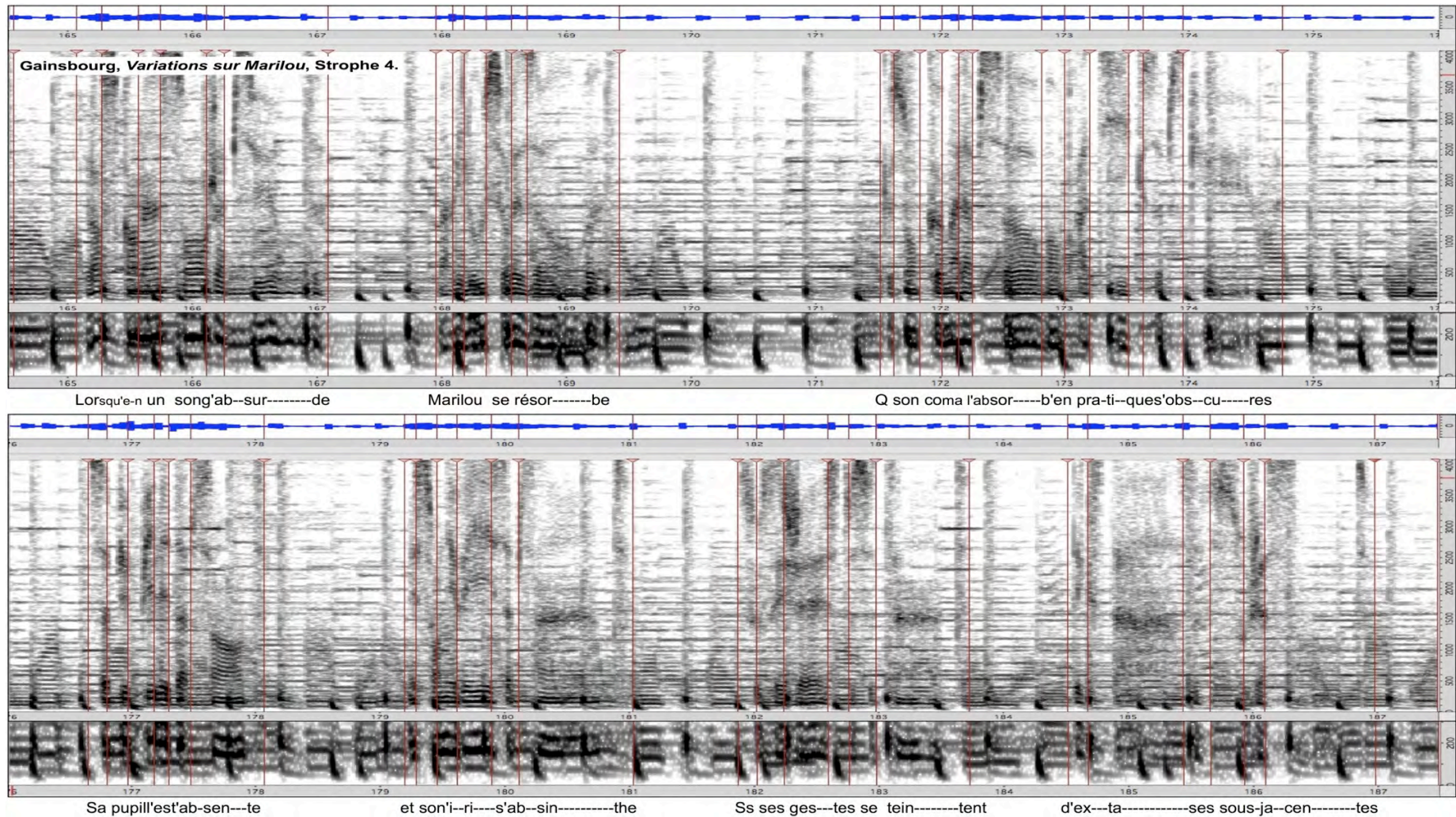


Figure 378 : Sonagramme et forme d'onde, avec découpage en syllabes, de la quatrième strophe de *Variations sur Marilou* interprétée par Serge Gainsbourg.

En opposition avec l'homogénéité de la nuance dynamique, le timbre évolue du grave au *fiy*, imposant une présence physique déjà bien marquée par les bruits de consonnes amplifiés par la proximité de la prise de son. La tonalité oscille entre l'observation détachée et une menace « sous-jacente ». De nouveau, l'alternance des brèves et des longues ponctue un jeu allitératif assez sophistiqué, mis en évidence de manière emphatique : en particulier le son [s] (en rouge sur les paroles ci-dessous) et les paronymes (absurde, absorbe ; absence, absinthe...).

<p> - - - - -</p> <p>Lorsqu'en un songe absurde</p>	<p> - - - - -</p> <p>Sa pupille est absente</p>
<p> - - - - -</p> <p>Marilou se résorbe</p>	<p> - - - - -</p> <p>Et son iris absinthe</p>
<p> - - - - -</p> <p>Que son coma l'absorbe</p>	<p> - - - - -</p> <p>Sous ses gests se teinte</p>
<p> - - - - -</p> <p>En pratiques obscures</p>	<p> - - - - -</p> <p>D'extases sous-jacsentes</p>

Figure 379 : Répartition des longues et des brèves sur la quatrième strophe.

Le premier et le dernier vers alternent de manière régulière les longues et les brèves, ce qui crée une scansion hyperbolique un peu grandiloquente. Les autres présentent des tenues à la rime, à l'hémistiche, ou sur les mots porteurs de sens (« iris »).

Le déficit de musicalité mélodique imprimé par la parole s'accompagne donc d'une recherche de la mélodicité de la langue, aussi bien dans l'écriture que dans la diction. Le rythme de la diction impose aussi ses règles et sa complexité par rapport à l'accompagnement musical qui n'est qu'un support pour un jeu de décalage dicté par la parole. Cette dominance absolue de la musicalité de la parole peut être considérée comme un des éléments de changement impliquant un glissement hors du genre de la chanson, de même d'ailleurs que la continuité de l'album dans la création poético-narrative qui rompt avec la brièveté du genre et l'autonomie de la chanson.

8.1.2.2.2 *Le « dit » de la provocation et de l'imprécation : Léo Ferré, Le Chien.*

Léo Ferré, plus que tout autre interprète de notre corpus, refuse les bornes traditionnellement assignées au genre et bascule, par la durée de ses œuvres, l'utilisation généralisée du parlé et parfois l'abandon de la versification, dans un processus créatif inédit. *Le Chien*, en 1970, est un long texte évolutif en strophes d'octosyllabes rimés puis en vers libres hétérométriques non rimés proches de la prose. Cette œuvre de sept minutes est tout d'abord déclamée sur une improvisation instrumentale du groupe Zoo dans l'enregistrement figurant sur l'album *Amour Anarchie*. En concert, l'accompagnement sonore fut successivement celui de Paul Castanier au piano, puis un motet polyphonique du XVI^e siècle *voce omnes* de Tomas Luis de Victoria, version enregistrée en 1984⁸³⁶, qui est celle que nous

⁸³⁶ FERRÉ, Léo, *Ferré 84*, disque 2, RCA, 1996.

études. Les accompagnements variés marquent une fois de plus la volonté de renouvellement permanent, chacun ouvrant une perspective différente, le motet alliant paradoxalement un aspect provocateur et une sacralisation de la marginalité et de la misère. Après une longue dédicace aux marginaux, anciens compagnons de misère, Léo Ferré expose avec un mépris critique sa « réussite » – récupération ? – pathétique et affligeante, avant de clamer son insoumission sous une forme de manifeste tant poétique que social et politique, prônant à la fois la liberté des mots et de l'être humain.

L'énonciation, bien loin de la norme du parlé, joue sur une grande diversité, illustrant sous forme d'une mise en abyme la liberté revendiquée dans le poème, qui passe de la contrainte métrique de l'octosyllabe à la libération du vers libre et qui traduit, par la diversité de son lexique, le refus des bienséances langagières. Paraphrasant la formule de Victor Hugo (« mettre le bonnet rouge au vieux dictionnaire »), « c'est le bonnet noir que nous mettrons sur le vocabulaire », il exemplifie sa volonté par une virtuosité lexicale qui couvre une fourchette de registres de langue maximale et procède par discordance entre des formules très littéraires et des termes empruntés à la langue argotique (crécher, scoumoune, soixante berges, les pannés...), au langage familier (pauvre mec, se saper de, me mettre en cabane...) ou de néologismes (le pot-au-rif de l'amitié, littéromane, voyeurie, les chiens se décollérisent...). Le mot est à lui seul provocation (« des armes et des mots c'est pareil »), Ferré, privilégiant le placement du terme choquant sur la fin d'une phrase ou d'une période oratoire, à la clause et donc sur une mise en relief, procédé que Henri Morier qualifie de « majestif⁸³⁷ » : « aux vieilles poufiasses littéromanes », « la policière voyance ou voyeurie », « un langage auquel vous n'entravez que couic », « vous foutre sur la margoulette ».

8.1.2.2.1 *Déclamation haute et basse, et diversité intonative et timbrale*

L'ensemble de la déclamation du texte se présente sous forme d'un long *crescendo* à la fois dynamique et intonatif, où l'on passe d'une déclamation basse avec un timbre soufflé et un ton compatissant au ton revendicatif puis agressif, avec une déclamation haute qui va jusqu'au cri avant un effet de chute très bref en clause sur « je suis un chien », murmuré sur la tenue finale en nuance *piano* du motet.

⁸³⁷ MORIER, Henri, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

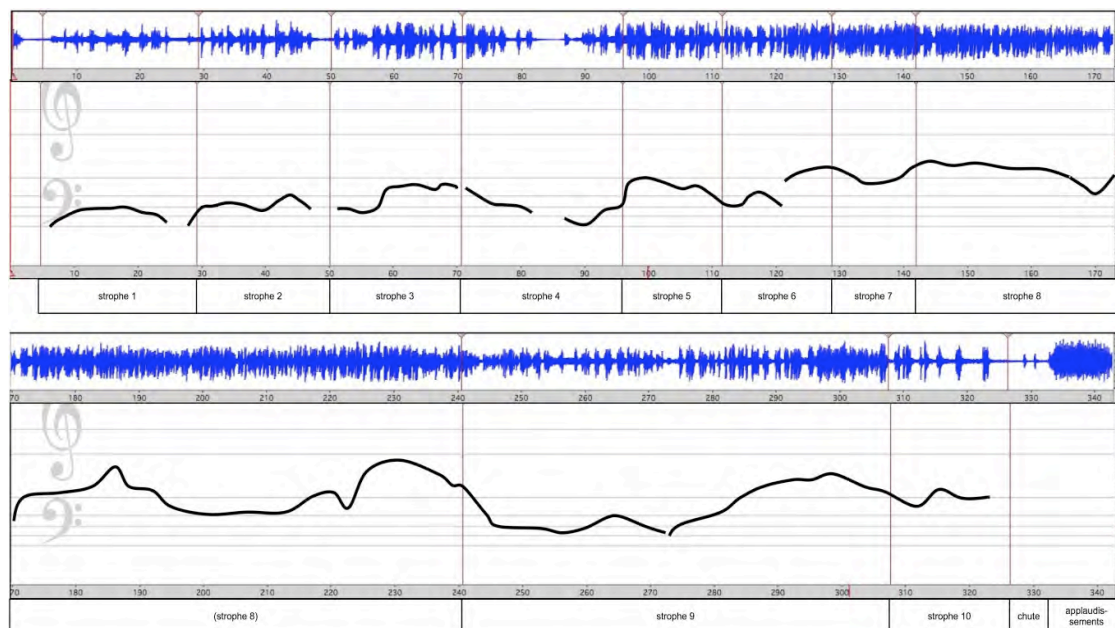


Figure 380 : Forme d'onde et évolution de l'intonation sur l'ensemble des strophes. [CD 260]

L'évolution de la courbe de fréquence fondamentale sur l'ensemble de l'œuvre révèle une intonation mouvante qui se déploie sur un large ambitus de presque deux octaves, de *fa* # 1 à *fa* 3, se distinguant de celui de la parole conversationnelle. Les cinq premières strophes sont émises en déclamation relativement basse, ne dépassant pas *la* 2. Une déclamation haute s'installe sur la fin de la sixième strophe, pour culminer en dernière partie de huitième strophe : « Je provoque à l'amour et à l'insurrection / *Yes ! I am* un immense provocateur ». Nous observons ensuite (sur « vos démocraties où il n'est pas question... ») une nouvelle descente dans le grave, puis une remontée progressive vers l'aigu dès le milieu de la neuvième strophe. Léo Ferré exploite ainsi les contrastes entre intonation aiguë et grave pour donner vivacité et dynamisme à sa déclamation empreinte de lyrisme. Si la voix est presque constamment puissante et projetée, une gradation est toutefois perceptible, la montée vers l'aigu étant corrélée à une augmentation de l'intensité et de la tension, liée à l'usage du registre de poitrine, jusqu'à une émission proche du cri dans les parties les plus hautes.

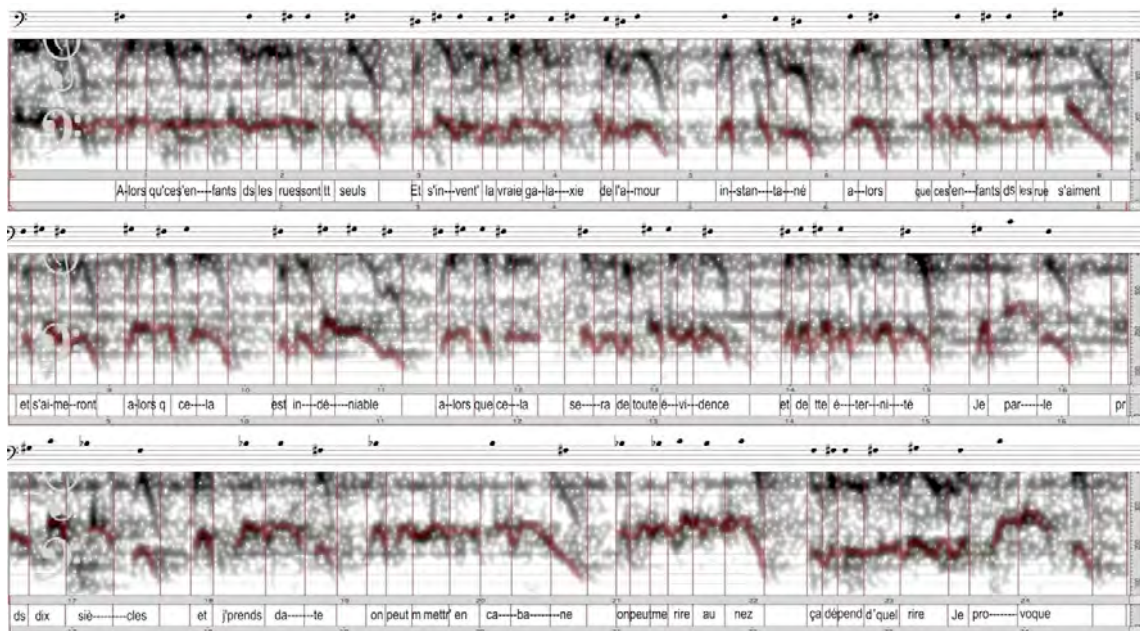
Le timbre est très expressif et souple, passant de l'antériorisation, avec une mise en relief des sifflantes, une voix dans le souffle et labialisée sur certains mots (« frangins de l'entre bise »), traduisant l'émotion, l'attendrissement, l'hommage et l'adhésion, et la voix haute, plus dure, très projetée et voisée, puissante et proche du crié, sur le ton de la dénonciation, de la colère et de l'indignation. La diction se teinte promptement des caractères de la douleur, du sarcasme, du dégoût, de l'ironie... en particulier avec une intensification des consonnes initiales, à la fois retenues et emphatiques, qui donnent l'impression que le mot est propulsé et comme craché, exprimant la dérision (« **C**avale »), le ton gouailleur (« cochonnetés »), la menace (« **C**ollée », « **R**apé », « **T**erreur »), le mépris (« **d**e Gaulle », « **P**erse »). Elle participe de l'inversion provocatrice qui associe les misérables du début à un ton presque épique et teinté d'héroïsme, tandis que les valeurs de la société (religion, mariage, célébrité) sont associées au mépris de la plus basse quotidienneté (« monsieur l'abbé BB fricoti fricota », « le maire de mes deux mairies », « Euclide dans une poubelle »). La métaphore du chien culmine finalement dans cette inversion des valeurs, avec un timbre de connivence et d'attendrissement, en particulier dans la rupture finale (« je suis un chien »), exprimée avec une voix murmurée, dans le souffle, sur le ton de la confiance, de l'aveu, le timbre s'assimilant à un procédé hypocoristique tranchant avec la violence du vers précédent.

Après cette approche de l'ensemble de l'œuvre, nous ciblons un extrait précis, de la fin de la huitième strophe, qui contient, nous l'avons vu, l'acmé intonatif de la chanson :

<p>Alors qu'ces enfants dans les rues sont tout seuls Et s'inventent la vraie galaxie de l'amour instantané alors que ces enfants de la rue s'aiment et s'aimeront alors que cela est indéniable alors que cela sera de toute évidence et de toute éternité Je parle pour dans dix siècles et j'prends date on peut m'mettre en cabane on peut m'rire au nez ça dépend d'quel rire Je provoque à l'amour et à l'insurrection Yes ! I am un immense provocateur </p>	<p>Des armes et des mots c'est pareil Ça tue pareil Il faut tuer l'intelligence des mots anciens avec des mots tout relatifs, courbes, comme tu voudras Il faut mettre Euclide dans une poubelle Mettez-vous-le bien dans la courbure C'est rapé vos trucs et manigances Vos démocraties où il n'est pas question de monter à l'hôtel avec une fille Si elle ne vous a pas été collée par la jurisprudence C'est rapé Messieurs de la Romance [...]</p>
---	---

Tableau 54 : Paroles de l'extrait étudié du *Chien* de Léo Ferré, emplacement des pauses silencieuses (|) et indication des élisions réalisées dans l'interprétation (en gras) et des répétitions textuelles (□).

Tout en mettant en évidence le réseau des répétitions qui se substitue à la régularité métrique, cet extrait est particulièrement illustratif de la diversité d'énonciation dont fait usage Léo Ferré. La forte projection vocale et l'aspect sonore de la voix permettent d'observer distinctement sa fréquence fondamentale sur le sonagramme :



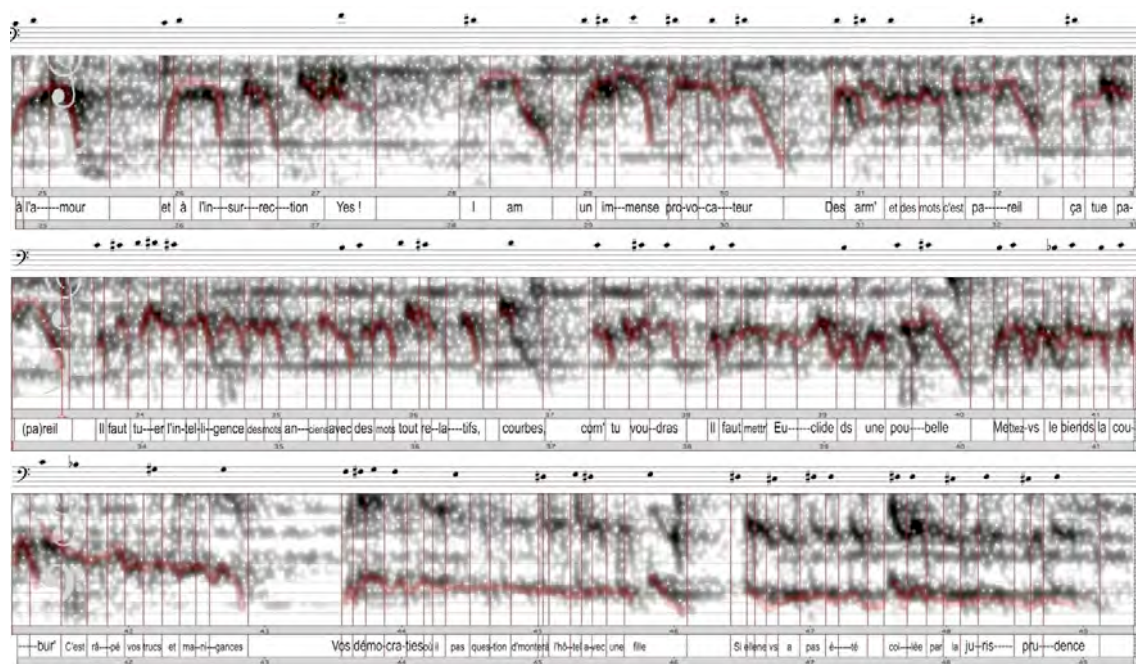


Figure 381 : Fréquence fondamentale de la voix, superposée aux lignes des portées de clé de *sol* et clé de *fa* ; découpage et alignement des syllabes de l'extrait étudié du *Chien* de Léo Ferré. Relevé intonatif sur une portée musicale (les hauteurs écrites sont approximatives, les notes sans altération sont bécarres, la note est répétée sur les syllabes suivantes tant qu'aucune nouvelle note n'est écrite). [CD 260]

La progression intonative opère une ascension vers l'aigu, un élan, une montée expressive partant d'une hauteur moyenne de *fa* 2 - *fa* # 2 sur le premier vers pour culminer à *fa* 3 et *mi* 3 sur « Yes ! » et sur la deuxième syllabe d'« immense », suivie d'une descente progressive dans le grave, nettement visible dans la figure précédente à partir d'« il faut tuer l'intelligence », atteignant enfin *do* # 2 - *ré* 2 sur le dernier vers de l'extrait. Cette descente est corrélée à une nette accélération du débit, à une augmentation de la longueur des groupes de souffle et à une impression d'essoufflement et de précipitation. L'aspect ponctuellement plus grave de l'intonation sur le groupe « ça dépend d quel rire » exprime le ton parenthétique.

L'intonation révèle également, à une échelle plus fine, l'effet d'emphase placé sur certains mots ou certaines syllabes : par exemple, les mots en fin de groupes sont systématiquement attaqués sur une note aiguë, mais dont la hauteur est tout de suite quittée par un rapide glissement dans le grave, qui donne de l'ampleur au son, une sorte de résonance au caractère à la fois prophétique et plaintif, une intensité émotive dans l'énergie. D'autres mots font l'objet d'accents intonatifs par une petite montée dans l'aigu : « je **par**le », « **di**x », « j'**pr**ends **da**te », « **ri**re », « imm**en**se »... Cette mise en relief par l'intonation s'associe à l'autres procédés emphatiques, dont celui de la « joncture expressive⁸³⁸ », selon l'expression de Pierre Léon, qui démarque une unité sémantique en la faisant précéder d'une pause silencieuse : « instantané », « est indéniable », « et à l'insurrection »...

8.1.2.2.2.2 Complexité de la rythmisation et du phrasé de la parole

En effet, la position des pauses silencieuses (pauses inspiratoires) et l'évolution du débit tiennent également une place signifiante. Les passages en voix grave correspondent généralement aux groupes de souffles les plus longs, tandis que la montée vers l'aigu coïncide

⁸³⁸ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 143.

avec un raccourcissement de la longueur moyenne des groupes de souffle. Si cette corrélation est logique (car une voix plus puissante et plus aiguë est plus grande consommatrice d'air), il ne s'agit pas toutefois d'une distinction stricte mais d'une tendance générale, car quelques groupes très courts s'intercalent, comme le montre la figure suivante, relevant les longueurs en syllabes articulées des groupes de souffle entre chaque pause :

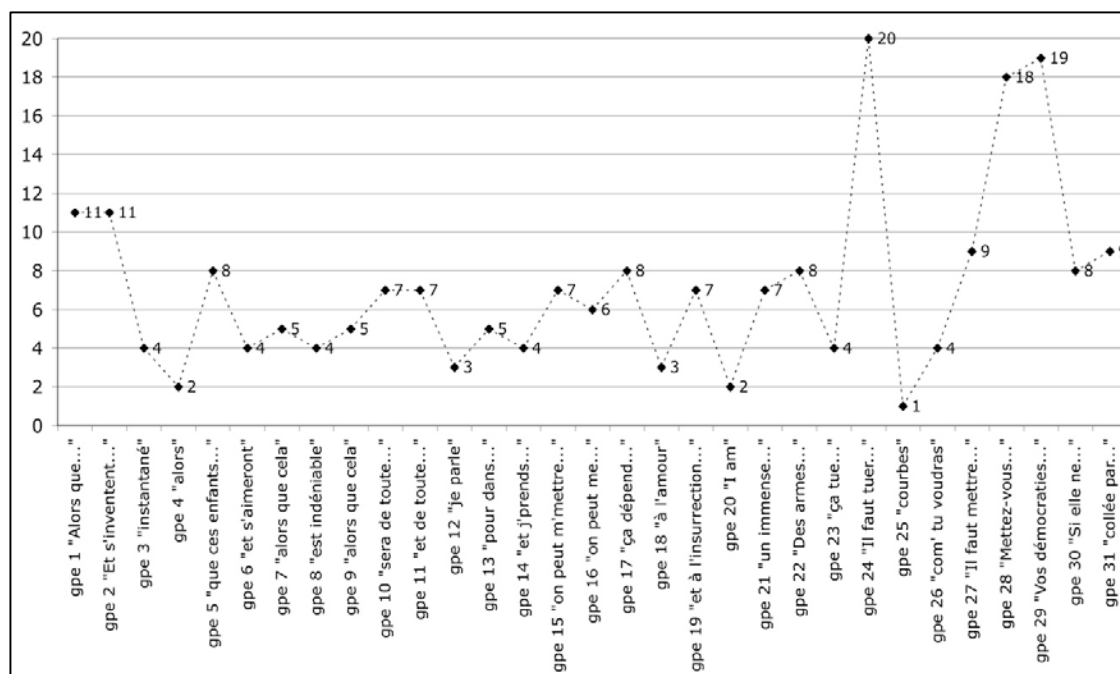


Figure 382 : Longueur en nombre de syllabes des groupes de souffle dans l'extrait étudié.

La longueur des groupes de souffle est très irrégulière, variant de une à vingt syllabes dans l'extrait étudié. La prononciation alterne une déclamation traditionnelle de la poésie et une diction caractéristique de l'oralité aux élisions familières (« j'prends », « m'mettre », « d'quel »). Cette diversité contribue à donner un caractère vivant à l'interprétation, créant parfois des effets d'accélération et d'essoufflement, précipitant l'enchaînement, créant l'impression d'une forme de déluge verbal.

Sur l'ensemble de l'interprétation, la rythmisation de la parole, qui n'a rien à voir avec la scansion dont nous avons parlé jusqu'alors, va de pair avec une grande diversité du phrasé. Partiellement encadrée initialement par la métrique et le rythme de halètement un peu souffrant de l'octosyllabe (qui, associé au thème des miséreux, n'est pas sans évoquer Villon), elle en est toutefois en partie libérée par la répartition anarchique des pauses, qui bien souvent ne ponctuent ni la fin du vers, ni même celle de la strophe. Le phrasé est assez martelé par un syllabisme bien marqué, avant de prendre l'ampleur des vers libres, presque des versets. La dilatation et l'expansion rythmiques, les accélérations de débit selon les mouvements émotionnels, submergent l'auditeur dans un flux de paroles dont la rapidité d'énonciation est paroxysmique au milieu du texte, limitant l'intelligibilité à l'émergence de quelques mots, et poussant l'interprète aux limites de ses capacités respiratoires. Ainsi, le dernier groupe de souffle de l'extrait étudié dans la figure suivante (« et non d'tabou, d'péché, d'vertu d'carnaval romain des draps cousus dans la salace pour l'objet de la policière voyance ou voyeurie »), d'une longueur exceptionnelle de 35 syllabes, présente un débit moyen de 7,5 syllabes par seconde, atteignant ponctuellement 15 syllabes par seconde. L'élision des « de » en « d' » permet d'accentuer encore la précipitation de la diction en contractant les syllabes.

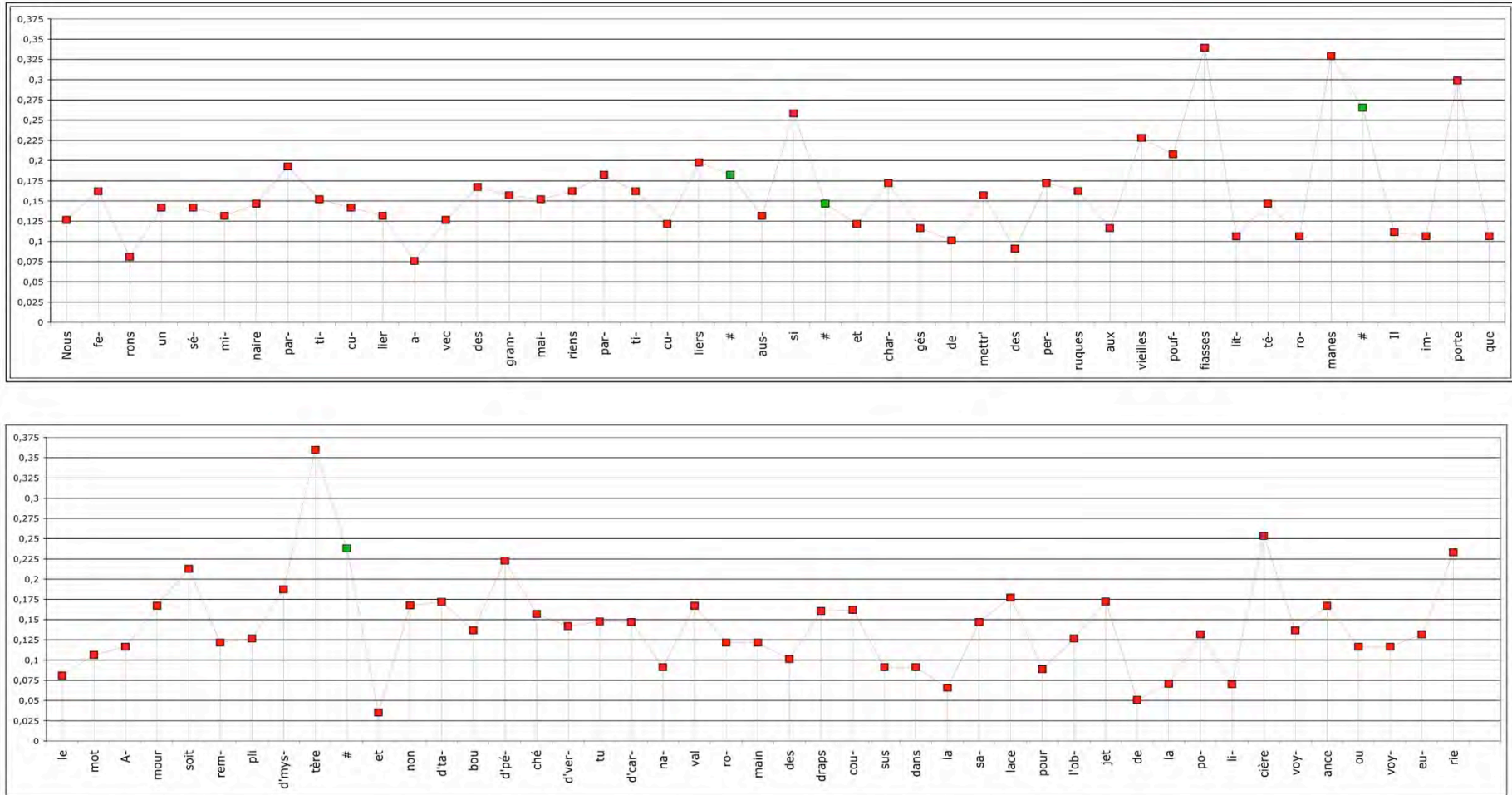


Figure 383 : Graphiques des durées des syllabes (en seconde) dans un extrait au débit précipité, dans l'interprétation du *Chien* par Léo Ferré. Les # indiquent les silences.

Mais cette hétérogénéité de débit, de métrique et de longueur des groupes de souffle, qui devrait entraver le jeu rythmique par ses ruptures est palliée par la dynamique énonciative qui semble rebondir sur une accumulation de répétitions lexicales dont la réitération oratoire ponctue le discours. Le passage même du vers isométrique au vers libre s'opère sans fracture grâce à l'usage très rhétorique de l'anaphore qui restitue à la langue le rythme que la perte du mètre et de la rime aurait pu compromettre : « des mots » (5 fois), « sans » (3 fois), « alors que » (4 fois), « on peut » (2 fois), « il faut » (2 fois), « nous sommes » (2 fois)...

À l'intérieur du vers, le réseau réitératif est tout aussi caractéristique. Nous l'avons mis en évidence dans l'extrait cité précédemment : répétitions (rue, pareil, cela, toute, rire) ; mots de même famille (amour / aiment / s'aimeront, provoque / provocateur, tue / tuer, courbe / courbure). Des répétitions de vers entiers figurent même dans la dernière strophe : « Nous sommes des chiens et les chiens, quant ils sentent la compagnie / Ils se dérangent ». Dans la même strophe figure un chiasme sur les adjectifs « noir » et « blanc », développé par deux vers à la structure symétrique (« des armes blanches et noires comme des mots noirs et blancs / Noir comme la terreur que vous assumerez / blanc comme la virginité que nous assumons »).

L'accompagnement musical, que l'on pourrait supposer totalement paradoxal et à seule fonction provocatrice, inscrit pourtant sa rythmique et ses *crescendi* et *decrescendi* vocaux dans la dynamique textuelle, soit en le ponctuant d'une manière qui semble très étudiée, soit en créant une emphase par contraste entre sa sereine mélodicité et l'énonciation précipitée et agressive conforme au sémantisme textuel : « nous lancerons à la tête des gens des mots ».

« Lancer à la tête », « préférer »... : c'est bien le ton de l'imprécation qui colore la diction de ce texte profondément pamphlétaire, imprécation au sens premier du terme dont l'étymologie vient du préfixe négatif *in* et de *precari*, prier. Il s'agit donc d'une prière négative par laquelle on voue quelqu'un à l'anathème et à la malédiction. « Nous ferons des prières inversées » écrit d'ailleurs Léo Ferré dans la troisième strophe. Et il y a bien de cela dans cette œuvre irrévérencieuse – qui joue d'ailleurs sur l'intertextualité religieuse : chien de « bonne volonté », qu'on « laisse venir à nous » des chiennes... – ponctuant de manière sacrilège de vocabulaire vulgaire un accompagnement de musique sacrée. Mais tout en adoptant ce phrasé de la polémique provocatrice, il opère une ritualisation de sa parole, à laquelle il confère un ton de sacralisation prophétique qui exerce une forme de pouvoir magique sur l'auditeur. Celui-ci reçoit ce que Léo Ferré appelle des « paquets parleurs », dont la dynamique le submerge sans possibilité de prise de recul.

Mais ce phrasé ne peut s'isoler des visées de l'auteur, conciliant de manière profondément originale la force de la parole imprécatoire, et donc l'aspect rituel, un peu « magique », du langage, et l'aspect pragmatique du discours oratoire, qui tend à convaincre par la rhétorique et l'exemple. En effet, la recherche de la fascination sonore n'est pas pour Ferré un objectif en soi – il n'y a pas plus éloigné de la notion de l'art pour l'art – et elle se combine de manière aussi paradoxale que complémentaire avec une volonté pragmatique : « des armes et des mots c'est pareil ». Le phrasé est mis au service de l'élucidation d'un énoncé performatif qui use de tous les procédés de la rhétorique : anaphore nous l'avons vu, mais aussi gradation (« la vieille, la très vieille et très ancienne et démodée »), prosopopée (« querelle du *qu'en diront-ils* et du *je fais quand même mes cochonnetés en toute quiétude sous prétexte qu'on m'a béni...* »), injonction (« il faut », « mettez-vous le bien dans la courbure »), phrases slogans (« on ne lave pas la poésie, ça se défenestre et ça crie », « des armes et des mots c'est pareil »), contrastes (« je n'écris pas... », « je cause et je gueule »), apostrophe (« messieurs de la romance »).

L'énonciation se pose sur un texte certes poétique – dont certaines images et échos sonores peuvent évoquer le surréalisme – mais aussi d'une structuration très discursive :

évoluant du passé (« gerçaient », « ressemblait », « créchait »...) au présent (« je vais », « tu bèles », « tu achètes »...) et à l'utopie prophétique du futur (« nous mettrons », « nous ferons », « nous lancerons à la tête »), avec enfin un retour au présent (« nous aboyons », « je cause », « je gueule », « je parle », « je provoque », « nous sommes »...), qui n'est autre qu'une actualisation du futur, l'utopie étant passée au stade de la réalisation (« dire, c'est faire⁸³⁹ », selon Austin, le théoricien de la pragmatique).

La voix projetée par l'émotion, l'inflation expressive, la véhémence et l'implication physique totale de l'interprète visent à susciter l'adhésion sur un « discours oratoire » au contenu profondément polémique. Le phrasé a donc un rôle de médiateur, de passeur, d'élucidateur, par rapport à une œuvre dont la complexité pourrait induire l'incompréhension du public. La performance vocale est un élément substantiel :

« La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans la typographie n'est pas finie ; elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche⁸⁴⁰ ».

L'évolution vers une appartenance autre que le genre de la chanson est évidente ; elle s'inscrit dans la quête utopique de Ferré d'une œuvre totale, qui englobe musique, poésie classique et vers libre, discours oratoire, manifeste théorique et exemplification de la théorie. La subversion générique est métaphore de la subversion idéologique – comme à un moindre degré l'exemple de Gainsbourg l'est de la morale traditionnelle. Cette fonctionnalité inédite du parlé a une spécificité telle qu'elle ne préfigure en rien la parole encadrée par le carcan rythmique du *Rap*, ni la vulgarisation un peu affadie de la poésie du *Slam*. Elle est d'une autre nature, courant créatif exigeant auquel se sont essayés quelques chanteurs, comme Colette Magny, Catherine Ribeiro ou Brigitte Fontaine, et qui a encore des terres à explorer aux confins du genre de la chanson et au carrefour de la poésie, de la harangue et de la musique.

⁸³⁹ AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.

⁸⁴⁰ Extrait de la *Préface* du recueil *Poète... vos papiers !* (1956), dans FERRÉ (Léo), *La Mauvaise Graine*, Edition^o1, 1993, p. 43.

8.2 La porosité des frontières et les jeux de l'hybridation : un double mouvement paradoxal

« C'est un grand et beau problème à résoudre de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique⁸⁴¹ »

Jean-Jacques Rousseau

Nous avons abordé le rapport parlé/chanté par les extrêmes, c'est-à-dire le jeu d'interférence ou au contraire la substitution totale ; entre eux, s'intercale une palette très diversifiée d'inférences intermédiaires. Nous avons vu que Paul Zumthor distingue non pas « deux mais trois modalités : la voix parlée (*dit*), le récitatif scandé ou la psalmodie [...] et le chant mélodique⁸⁴² », tout en mettant en évidence la difficulté d'établissement des frontières. En effet, ces trois degrés ne peuvent rendre compte de toutes les diversités énonciatives de la chanson.

Il nous faut multiplier les sous-catégories et convenir qu'une partie des effets relevant de l'agogique échappe à la catégorisation et à une hiérarchie scalaire bien définie, et entretient une ambiguïté qui joue sur les zones intermédiaires. Comme le souligne Francesco Giannattasio : « Les divers niveaux de formalisation par la parole, de celle qui est dite à celle qui est chantée, sont situés dans un continuum idéal dont on supposera qu'il ne prévoit pas de seuils fixes et définis d'une manière rigide entre langage et musique⁸⁴³ » ; ce continuum doit être imaginé

« comme un champ fluide et indéfini, animé par de nombreux types, modes et formes d'expression qui, bien que présentant un "air de famille", ne partagent que quelques-uns des traits et des propriétés dont l'ensemble détermine le *continuum*⁸⁴⁴ ».

Il existe une zone intermédiaire du parlé au chanté.

« Cette dernière présente [...] toutes les caractéristiques d'une classe polytypique (ou "polythétique") dans laquelle les agrégats ne se prêtent pas à une classification linéaire par différence et division dichotomique, à l'image de celle, traditionnelle, qui est utilisée pour les objets naturels⁸⁴⁵ ».

Une hiérarchisation exclusive – soit parlé soit chanté – est tout aussi factice dans la chanson « à texte », l'interprète privilégiant souvent « le champ fluide » de la zone de tension

⁸⁴¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Fragments d'observations sur l'Alceste italien de Monsieur le chevalier Gluck », dans : *Écrits sur la musique*, Paris : Stock Musique, 1979, p. 393.

⁸⁴² ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, p. 178.

⁸⁴³ GIANNATTASIO, Francesco, « Du parlé au chanté », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 1057.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 1059.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

entre les deux, de la zone « dialogique » pour reprendre la terminologie d'Edgar Morin, zone d'imprégnation réciproque, d'ambiguïté, puisque paradoxalement elle préside souvent à une amplification de la musicalité de la parole et à une altération de celle du chant.

8.2.1 *Premier mouvement : exacerbation de la musicalité de la parole*

« Il y a dans le parlé une sorte de chant indéfinissable⁸⁴⁶ »

Cicéron

Dès l'Antiquité, l'évidence de la musicalité de la parole fut théorisée par Platon qui utilise d'ailleurs, comme le souligne Evangelos Moutsopoulos, le même terme *phônê* signifiant à la fois la parole articulée et le son musical⁸⁴⁷, et voit dans la parole l'origine de la musique : « La musique n'est autre chose que la parole et le rythme et le son en dernier lieu ; et non pas dans l'ordre contraire⁸⁴⁸ ».

La pensée platonicienne traverse l'histoire de l'époque romaine (Cicéron) au Moyen Âge, où Eustache Deschamps compare les deux musicalités : celle de la chanson et celle du « dit », où les paroles « se lisent de bouche et profèrent par voix non pas chantable » :

« Et est à sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est *artificielle* et l'autre *naturelle* [...]. L'autre musique est appelee *naturelle* pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturellement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiees [...].

« Et aussi ces deux musiques sont si consonans l'une avecque l'autre, que chascune puet bien estre appelee musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcees et pointoyees [accentuées] par douçour de voix et ouverture de bouche⁸⁴⁹. »

Optique reprise ensuite par Louis Racine, qui prône l'antériorité de la musique de la parole sur celle du chant :

« La déclamation est la première imitation des tons de la nature, au lieu que la musique est l'imitation des tons de la déclamation. L'habile musicien, quand il met des paroles en chant, cherche les tons que prendrait un habile déclamateur et y ajoute ses modulations. La musique n'est donc qu'une imitation plus éloignée de la nature que la déclamation ; elle n'est que la copie d'une copie : ainsi, elle en affaiblit l'expression ; aussi n'est-elle jamais si pathétique que quand elle est simple, parce qu'alors elle se rapproche de plus près de la nature⁸⁵⁰ ».

⁸⁴⁶ CICERO, Marcus Tullius, « Orator » (XVIII, 57), dans : *M. Tullii Ciceronis Opera*, Parisiis : Ex Officina Roberti Stephani, p. 264. « Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior ».

⁸⁴⁷ MOUTSOPOULOS, Evangelos, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*, 2^e éd., Paris, Vrin, 1999, p. 112. Selon Tylor, dans son livre *A commentary of Plato's Timaeus*.

⁸⁴⁸ Cité par BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*. Paris : Klincksieck, 1994, p. 58.

⁸⁴⁹ DESCHAMPS, Eustache, « L'Art de dictier » (1392), dans *Œuvres complètes*, Paris : Société des Anciens Textes Français, 11 vol., 1878-1904, vol. 7, p. 269, cité dans : MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, p. 120.

⁸⁵⁰ RACINE, Louis, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un Traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne*. Amsterdam : Rey, 1752.

Ultérieurement, Jean-Jacques Rousseau développe cette genèse de la musique à partir de la musicalité de la parole :

« Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose⁸⁵¹ ».

La première tendance de l'insertion du parlé dans la chanson utilise ce tremplin de la musicalité de la parole et exploite ce que Evangelos Moutsopoulos nomme « les fonctions musicales de la parole⁸⁵² », par une formalisation mélodique et rythmique du parlé, un jeu de l'accentuation au sens premier du terme (*accent* au point de vue étymologique signifie « vers le chant »). La métrique joue évidemment un rôle important dans cette mise en avant de la musicalité du parlé, mais rôle non exclusif, comme nous le verrons dans notre dernier exemple qui porte sur un texte en prose.

L'exaltation de la musicalité de la parole ne la réduit plus à sa fonction utilitaire et communicationnelle, mais développe ses caractéristiques sonores et rythmiques inhérentes dans un but esthétique. Pour Marcel Beaufils « le mot lui-même est son musical⁸⁵³ » ; l'interprète se saisit du parlé comme matériau sonore transcendant la dialectique son/sens qui voudrait que la musicalité fasse perdre du sens et la mise en avant du contenu sémantique perdre de la musicalité pour établir un nouvel équilibre entre l'intellect et le sensoriel en stylisant le parlé et promouvant, selon la formule d'Antonin Artaud, « ses possibilités d'ébranlement physique » :

« Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue, et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation⁸⁵⁴. »

C'est cette valeur incantatoire du parlé stylisé, sur la zone de démarcation entre parlé et chanté que nous nous proposons maintenant d'étudier.

8.2.1.1 *La Tâtonneuse* de Julos Beaucarne : le parlé musicalisé, convergence des proférations énonciatives

Dans son disque *Arrêt facultatif*⁸⁵⁵ de 1972, Julos Beaucarne alterne, sur dix-neuf titres, œuvres chantées, purement instrumentales ou hybrides, dont l'interprétation se caractérise par un parlé musicalisé où la diction est à la marge du chant et le chant à la marge du dit. *La*

⁸⁵¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Essai sur l'origine des langues », dans : *Écrits sur la musique*, Paris : Stock Musique, 1979, p. 220.

⁸⁵² MOUTSOPOULOS, Evangelos, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*, 2^e éd., Paris, Vrin, 1999, p. 112.

⁸⁵³ BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*. Paris : Klincksieck, 1994, p. 21.

⁸⁵⁴ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 67.

⁸⁵⁵ BEAUCARNE, Julos, *Arrêt facultatif*, Believe/EPM, 2007.

Tâtonneuse présente une alternance de huitains parlés et de quatrains chantés, composés d'octosyllabes en majorité rimés, avec une structure énonciative répétée quatre fois et ponctuée par un octosyllabe sur « la, la, la », et offre une gradation entre les diverses énonciations.

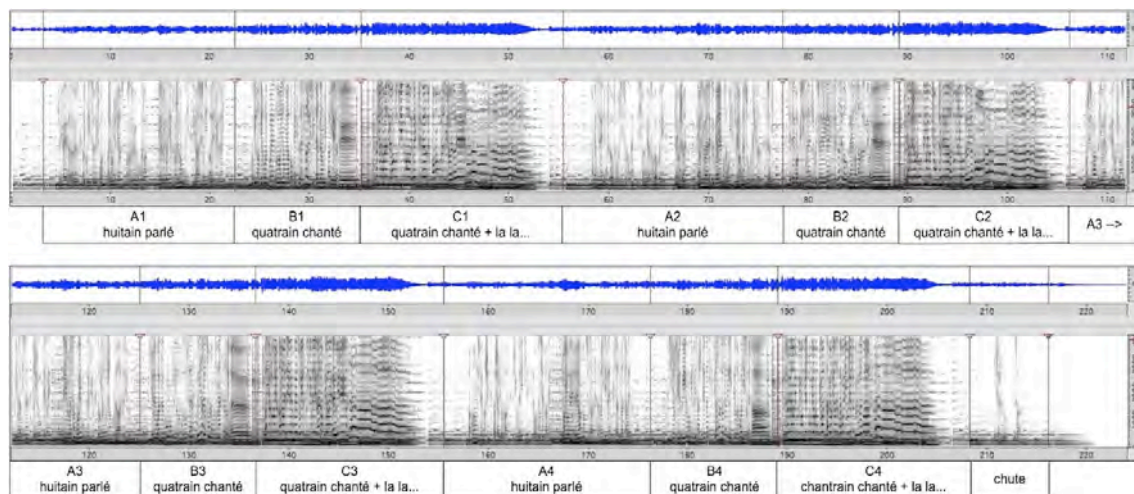


Figure 384 : Structure générale de l'interprétation de *La Tâtonneuse* de Julos Beaucarne. [CD 261]

Sur le thème de la nostalgie amoureuse, la chanson, malgré l'hétérogénéité énonciative, présente une unité composite fondée sur quatre plages sonores avec un enrichissement mélodique progressif bien visible sur le sonagramme. Mais cette unité n'est rendue possible que par le fort degré de musicalisation de la strophe parlée, jouant sur l'ambiguïté énonciative et louvoyant entre la note parlée et la note chantée et le palier intermédiaire des premiers vers des quatrains chantés.

La corrélation entre les deux types de profération se fonde tout d'abord sur une relative stabilité timbrale : la voix parlée est sonore et peu teintée de souffle ou d'impuretés vocales. Mais c'est au niveau de l'intonation que la duplicité (au sens premier du terme) énonciative est la plus marquante, la partie parlée présentant en cours d'émission, en particulier sur la rime, des syllabes chantées, alors que la partie chantée utilise de manière récurrente le *recto tono* : il y a donc un double mouvement de mélodisation de la parole et de nivellement intonatif du chant. Au sein de la strophe parlée, nous écrivons en rouge dans le texte suivant ces syllabes perçues comme chantées :

PAROLES	COMMENTAIRE
Je vivais à la tâtonneuse	Les quatre premières syllabes semblent chantées, avec des intervalles musicaux identifiables et des voyelles légèrement tenues. La suite du vers présente une imprécision intonative qui éloigne de la mélodie chantée et s'apparente à la parole, avec des fluctuations inférieures au demi-ton.
Dans les coulisses de l'exploit	Articulation lente. Intonation évoluant en micro-intervalles, qui ne laissent pas percevoir une mélodie. Effet de retenue sur le [s].
Mâchonnant une tubéreuse	Perçu comme chanté, mais avec une justesse approximative, dans l'entre-deux.
Pensant / un peu, / beaucoup à toi	Rythme plus calibré et intonation laissant entendre des intervalles musicaux. Les notes tenues en fin de groupe présentent une hauteur mélodique précise. Le dernier groupe, « beaucoup à toi », est

<p>Puis pas du tout il faut le <u>dire</u></p>	<p>nettement chanté.</p> <p>Parlé, plus aigu. Débit plus rapide, avec une précipitation sur une même valeur, laissant percevoir une irrégularité rythmique. Même hauteur de note avec micro-intervalles intonatifs. Les valeurs courtes et les micro-fluctuations intonatives donnent un caractère parlé à l'énonciation.</p>
<p>Tout franchettement, mon petit</p>	<p>Chanté. Intervalles musicaux.</p> <p>Parlé. Micro-intervalles.</p>
<p>Les piranhas du souv'<u>nir</u> Ram'naient les efflu<u>ves d'un lit</u></p>	<p>Entre-deux. Des intervalles musicaux émergent sur les syllabes les plus longues, tandis que les syllabes courtes évoluent en micro-intervalles, avec une imprécision intonative apparentée à la parole.</p>

Tableau 55 : Répartition des notes chantées et parlées au sein de la première strophe « parlée » de l'interprétation de *La Tâtonneuse* par Julos Beaucarne. Rouge : chanté ; souligné : tenue ; encadré : allongement consonantique. [CD 261]

L'étude approfondie de cette strophe, globalement perçue comme parlée en comparaison à la strophe suivante chantée, révèle cependant l'absence de frontière étanche entre énonciation parlée et chantée. En effet, de nombreuses syllabes ou groupes de syllabes au sein de cette strophe, écoutées isolément, semblent chantées : celles-ci se caractérisent par la perception d'intervalles musicaux laissant émerger une sensation mélodique, même si les hauteurs sont souvent imprécises et approximatives, associées à un léger allongement des voyelles permettant une perception nette de ces intervalles. Ces groupes de syllabes possèdent en outre une organisation rythmique plus calibrée, moins irrégulière que les passages parlés. *A contrario*, les syllabes plus nettement parlées évoluent en micro-intervalles sur un *ambitus* plus réduit compris souvent dans un ton ou un demi-ton, évoquant le *recto tono*, et présentent un rythme plus irrégulier, en valeurs courtes, constitué de la répétition d'une même valeur moyenne de note laissant entendre des micro-mouvements d'accélération ou de ralentissement.

L'étude de nombreux chanteurs, comme Jacques Brel, Charles Aznavour ou Gilbert Bécaud, nous a déjà prouvé que l'intonation chantée, dans notre corpus de chansons « à texte », est toujours imprégnée de la prosodie de la parole, qui crée de micro-fluctuations interprétatives au sein de la macro-structure musicale, et que de nombreuses syllabes courtes, incluses dans le flux chanté, sont en fait, par leur imprécision intonative et leur approximation rythmique, perçues comme parlées si elles sont isolées de leur contexte. Mais la prépondérance de syllabes chantées, avec perception d'une hauteur de note déterminée, notamment sur les syllabes à la rime, tire l'ensemble vers le chanté et réduit l'ambiguïté. L'interprétation de *La Tâtonneuse* de Julos Beaucarne démontre que l'identification du chanté ou du parlé relève d'une question de proportion, une dominante qui fait basculer la perception générale vers une énonciation ou l'autre.

Dans la deuxième strophe chantée, les hauteurs sont plus précises et affirmées, en intervalles musicaux ; la voix est plus puissante, mais le timbre marque cependant une continuité entre les deux strophes par la proximité de la tessiture : l'*ambitus*, qui était de *la 1 - mi 2* (douzième) sur la première strophe, est de *si 2 - fa # 3* (onzième) sur les quatrains chantés, le premier se terminant sur les mêmes notes que la strophe parlée précédente : *si 2, do # 2*. La hauteur moyenne progresse vers l'aigu dans le dernier quatrain, qui culmine dans l'extrait étudié avec *mi 3 et fa # 3* sur les vers en « la la », et introduit une incursion en voix de tête sur les trois premiers « la la » (*mi 3, fa # 3, mi 3*). Outre la progression vers l'aigu, l'affirmation de plus en plus forte du chanté au cours de cet extrait s'appuie sur l'allongement

des valeurs de notes et sur l'apparition du *vibrato*, qui est absent de la strophe parlée et apparaît pour la première fois sur la finale du premier quatrain chanté, « glacé » (*do* # 2), associé à une longue tenue et à une voix plus sonore et postériorisée, impliquant un assombrissement du timbre, plus couvert. Le *vibrato* est ensuite présent à la fin du quatrain suivant, sur les deux vers en « la la », particulièrement sur les notes longues (blanches, blanches pointées et rondes).

Comme l'introduction de notes chantées dans la strophe parlée crée l'ambiguïté, l'usage abondant du *recto tono* dans les strophes chantées entretient une proximité avec la parole, sans toutefois faire basculer l'ensemble. Le *recto tono*, dès les premiers vers chantés, « Faut-il partir pour le polaire Horizon et rapporter », évite de trancher radicalement avec le parlé, en introduisant, par l'aplatissement mélodique, une sensation de micro-intervalles, cependant sur une hauteur moyenne de *mi* 3, plus aiguë que ce qui est en usage dans la parole. Le *recto tono* se retrouve ensuite sur une hauteur plus grave de *do* # 3, dans « Moi qui ressemble à s'y méprendre Aux tulipes noires des prés », puis « J'étais prêt à t'offrir Port-Vendres », avec une intonation montante en fin de groupe qui renoue avec le chant.

La segmentation rythmique présente aussi une équivalence relative entre les unités syllabiques parlées et les durées vocaliques des notes du premier quatrain chanté : la métrique bien marquée, avec des rimes croisées, impose une pulsation et une segmentation cyclique, qui migrent ensuite vers le chant, avec un débit certes moins rapide (valeurs de notes plus longues), mais dont le taux de différenciation n'est pas très élevé. L'interprète introduit ainsi une périodicité presque isochrone entre les deux types énonciatifs.

La fluctuation accentuelle du parlé est marquée par un renforcement périodique. L'accent tonique, souvent concordant avec l'accent grammatical, prend une valeur rythmique par son retour régulier, renforcée par les rimes et les allitérations en « t » et en « p », et une énonciation syllabique très liée et renforcée par les liaisons bien articulées, évitant tout hiatus et rupture sonore : « vivais ^ˆà la » ; « mâchonnant ^ˆune » ; « pensant ^ˆun peu » ; « beaucoup ^ˆà toi... L'accent tonique est soutenu, voire amplifié, par des allongements vocaliques inhabituels sur les syllabes parlées, d'autant plus caractéristiques qu'ils s'associent parfois à un *glissando* ascendant.

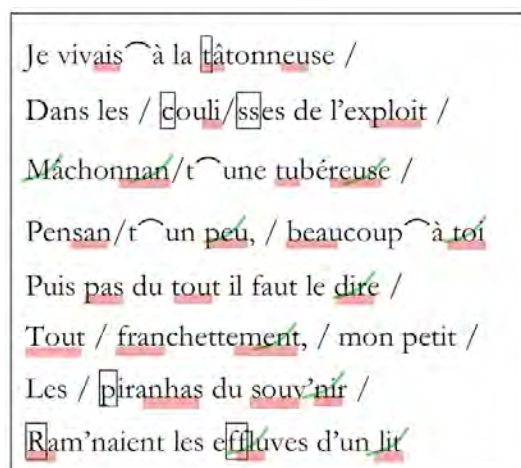


Figure 385 : mise en évidence des syllabes accentuées (soulignement rouge), les tenues en *glissando* ascendant (ligne verte), des articulations rythmiques (trait oblique), des liaisons (accolade) et des accentuations consonantiques (encadrement) dans la première strophe parlée de l'interprétation de *La Tâtonneuse* par Julos Beaucarne.

Les échanges se font enfin au niveau de l'articulation, la partie chantée, de manière encore plus flagrante que la partie parlée, jouant sur l'insistance et la mise en relief des consonnes dans la deuxième et la troisième strophe. Les plosives [p] des strophes chantées sont en effet souvent retenues de manière emphatique, ce qui les fait précéder d'un silence avant « polaire » (s. 26), « papier » (s. 32) et « port » (s. 42).

Cette interpénétration des deux modes énonciatifs est amplement exploitée par Julos Beaucarne, dont l'intérêt pour la musicalité de la langue poétique est attesté par plusieurs disques de mise en musique de poèmes, ce qui présente une autre approche de cette thématique de confrontation entre la musicalité de la langue poétique et celle de la mélodie. Cette convergence des proférations énonciatives, marquée par une recherche de mélodicité de la parole, se retrouve par exemple chez Hélène Martin, qui alterne un chanté mélodieux au timbre clair, avec tenues et *vibrato*, parfois renforcé de mélismes ou de longs passages de vocalises, qui évoquent le chant oriental et un parlé rythmé et musicalisé, réduisant l'écart entre les deux énonciations (exemples : *Le Marchand des sables*, *Le Soleil et la Mémoire*⁸⁵⁶, *Ziggourat*⁸⁵⁷). Mais la confusion de l'entre-deux peut être encore plus marquée, comme, par exemple, dans certaines œuvres de Charlélie Couture.

8.2.1.2 *Le Vieil Homme* de Charlélie Couture : l'entre-deux et le chevauchement

Dès son premier disque *12 chansons dans la sciure*, en 1978, Charlélie Couture impose un jeu entre le parlé et le chanté, et un timbre grave spécifique, aux résonances un peu vibrantes, renforcées par une diction très ralentie et emphatique.

*Le Vieil Homme*⁸⁵⁸ présente une œuvre hybride sur un texte versifié, essentiellement en hexasyllabes et en octosyllabes, avec une alternance de rimes suivies, croisées et embrassées. Texte ambigu comme l'est l'énonciation, entre le conte merveilleux, l'humour un peu surréaliste, le tragique violent et le jeu entre la dramatisation (meurtre de la tortue, du chien, auto-immolation par le feu du vieillard, thème de la fatalité et de la culpabilité) et le décalage ironique (phrases à rallonges dans la deuxième strophe, emphase paradoxale sur les banalités de la vie quotidienne), les deux renforcés par un accompagnement musical fourni et très illustratif. Sur un texte qui garde quelque chose de sa spontanéité d'écriture, la performance impose la forte présence physique d'une vocalité très spécifique qui fait en grande partie l'intérêt de cet enregistrement : il s'agit d'une forme inédite de parlé-chanté, exemple typique de l'usage de l'entre-deux et de la coalition, du tissage des caractéristiques des deux proférations énonciatives.

L'expression vocale est un type d'énonciation hybride, entre le parlé et le chanté, dans lequel nous ne pouvons distinguer, comme précédemment chez Julos Beaucarne, entre syllabes chantées et parlées. Le ralentissement du débit, l'aspect lié du phrasé, en particulier dans la première partie de l'œuvre, et l'accumulation de *glissandi*, peuvent évoquer un pendant populaire au parlé-chanté de la musique contemporaine, dont les caractéristiques rappellent celles du *sprechgesang* d'Arnold Schoenberg, à la jonction entre une déclamation très emphatique et un chant véritable :

⁸⁵⁶ Album : MARTIN, Hélène, *Hélène chante Martin*, vol. 3, Believe, 2009.

⁸⁵⁷ Album : MARTIN, Hélène, *Va savoir*, EPM, 2006.

⁸⁵⁸ Album : COUTURE, Charlélie, *12 chansons dans la sciure*, Believe, 2006.

8.2. La porosité des frontières et les jeux de l'hybridation : un double mouvement paradoxal

« Alors que, dans le chant, la hauteur de chaque son est maintenue sans changement d'un bout à l'autre du son, dans le *Sprechgesang*, la hauteur du son, une fois indiquée, est abandonnée pour une montée ou une chute, selon la courbe de la phrase. Toutefois l'exécutant doit faire très attention à ne pas adopter une manière *chantée* de parler [...]. Il ne faut absolument pas essayer de parler de manière réaliste et naturelle. Bien au contraire, la différence entre la manière ordinaire de parler et celle utilisée dans une forme musicale doit être évidente. En même temps, elle ne doit jamais rappeler le chant⁸⁵⁹ ».

Nous retrouvons dans notre exemple les inflexions mouvantes, l'instabilité intonative, engendrées par l'emploi constant de *glissandi*, associées à une précision rythmique évoquant le chant. L'étude de l'intonation de la première strophe met en évidence ces caractéristiques :

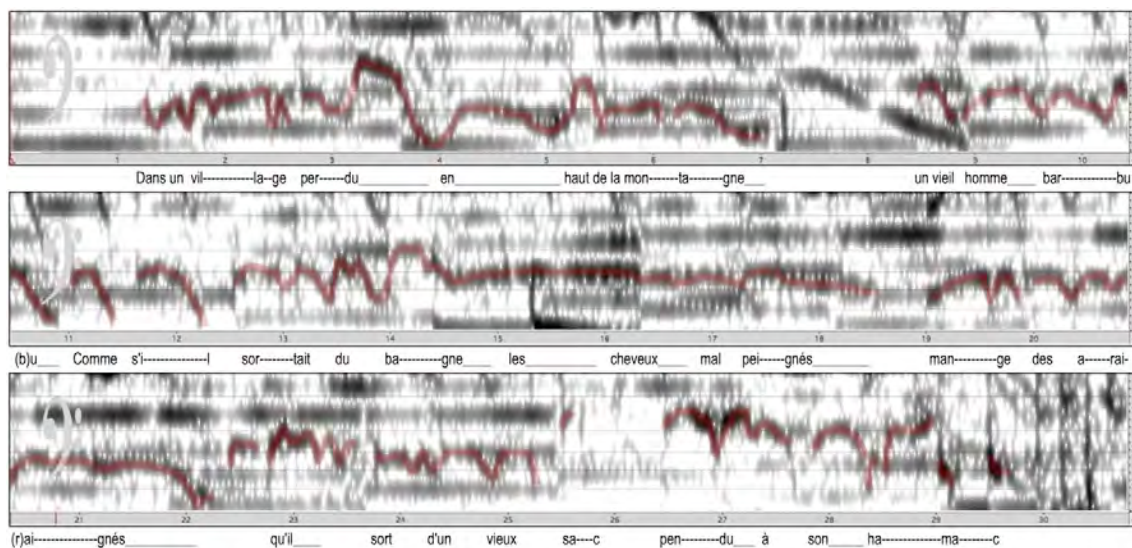


Figure 386 : Courbe intonative de la première strophe du *Vieil Homme*, interprétée par Charlélie Couture, avec alignement du texte et superposition d'une portée de clé de *fa*. [CD 262]

La courbe intonative permet de constater en premier lieu l'extrême lenteur du débit et la durée surdimensionnée de certaines syllabes. Plusieurs font l'objet d'un allongement vocalique associé à un ample *glissando* descendant particulièrement repérable sur « perdu », « en », « s'il », « araignées », créant une emphase sur ces mots. L'intonation est mouvante et s'étend sur un large *ambitus*, atteignant ponctuellement *ré* 1 en fin de *glissando* (sur « s'il » et « araignées »), et montant jusqu'au *sol* 2 dans les passages aigus (« pendu à »). La fréquence fondamentale du premier vers comporte ainsi des glissements rapides de l'aigu au grave de la tessiture (« perdu en haut »), loin des usages de la parole normative, tandis que le passage « les cheveux mal peignés » présente un tassement relatif de l'intonation, mais associé à un effet de ralentissement de l'articulation qui devient plus traînante et à un phrasé très lié qui le distingue encore catégoriquement de la voix parlée.

La stylisation musicale du parlé s'exprime aussi contradictoirement par une surarticulation dont le rôle renforce le rythme accentuel jusqu'à faire basculer l'énonciation aux limites du chanté. Mais là encore avec une forme d'originalité puisque l'interprète n'hésite pas à faire succéder deux syllabes accentuées (exemples : « perdu », « en haut », « barbu », « sortait », « baigne », « araignée », « hamac... »), ceci en utilisant les différentes possibilités, soit rythmiques, par augmentation de la durée ou de l'intensité, soit mélodique, par un changement de la hauteur de la note, soit par emphase jonctive, selon le terme de Léon, avec

⁸⁵⁹SCHOENBERG, Arnold, « Note de programme » du *Pierrot Lunaire*, op. 21 [1912], Universal Edition, n° UE 5334. En ligne : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11861/> (visité le 12 juin 2010).

attaque en coup de glotte (« un vieil ») ou aspirée (« hamac », « haut »). L'accent, « âme du mot et [...] germe de musique⁸⁶⁰ », selon la formule de Martianus Capella, cité par Jacques Viret, confère à la diction un relief sonore qui la rapproche de la mélodie.

Mais ces caractéristiques énonciatives du parlé-chanté ne sont pas uniformes sur toute l'œuvre : après la première strophe et sa succession de passages d'une grande versatilité intonative et de passages émis sur un ambitus plus restreint, certaines phrases semblent plus proches que d'autres d'une énonciation chantée. Ainsi, les vers « Le vieillard sort de sa poche / Un long couteau pointu / Qu'il caresse et approche / De la tête d'une tortue », dans un registre plus aigu et avec une intonation mélodique mieux définie, semblent particulièrement proches du chanté. Une progression générale vers l'aigu et le crié se dessine également au cours de l'œuvre.

Les allongements vocaliques en *glissando* descendant ou ascendant parsèment l'interprétation et présentent un caractère de plus en plus long et ample, provoquant un effet de paroxysme emphatique qui, paradoxalement, par son aspect insolite et son apparent décalage avec le dramatique épique du sémantisme textuel, détourne l'attention de l'auditeur des paroles pour la centrer sur la singularité énonciative, comme dans les exemples suivants :

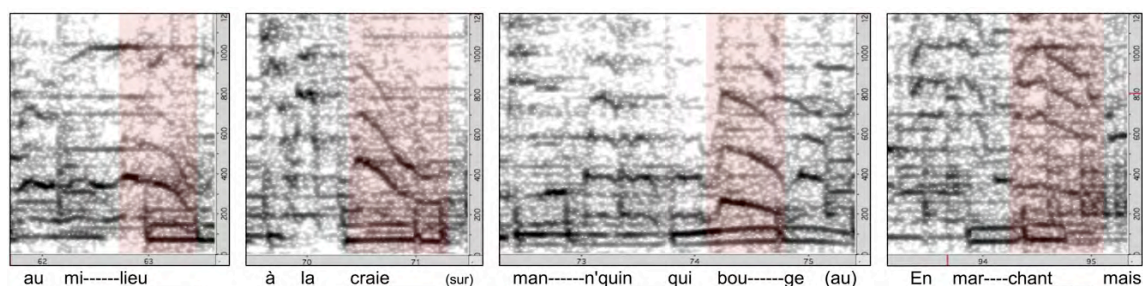


Figure 387 : Exemples d'allongements vocaliques avec *glissando* descendant, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Les nombreux *glissandi* descendants, comme dans la figure précédente, s'achèvent souvent par un enchaînement direct avec le mot suivant. Les *glissandi* ascendants, quant à eux, sont toutefois moins nombreux mais présents :

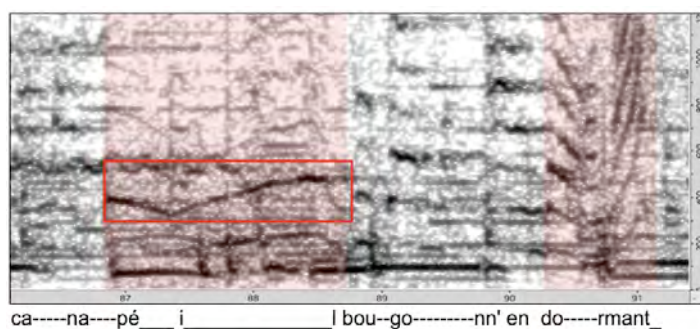


Figure 388 : Exemples d'allongements syllabiques avec *glissando* ascendant, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Les mots « canapé » et « il » sont ainsi enchaînés par un mouvement continu de *glissando* descendant puis ascendant, avec un allongement emphatique de « il », là encore sur des

⁸⁶⁰ CAPELLA, Martianus, cité dans : VIRET, Jacques, « Accent », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 4.

termes anodins dont la sélection est particulièrement surprenante. La pause entre les deux vers est totalement supprimée. Enfin, la dernière syllabe du vers, « dormant », fait l'objet d'une rapide montée à l'aigu, avant la pause inspiratoire. D'autres syllabes sont marquées d'un *glissando* ascendant-descendant qui met en relief les mots :

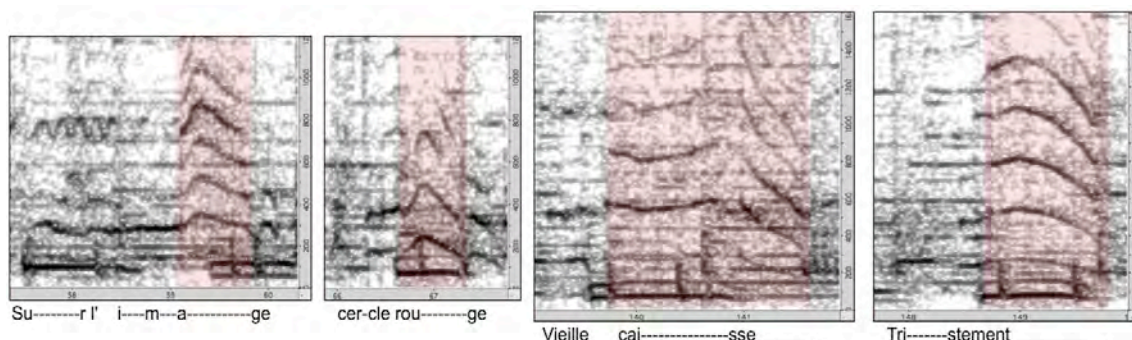


Figure 389 : Exemples d'allongements syllabiques avec *glissando* ascendant puis descendant, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Ces mises en relief portent le plus souvent sur les syllabes à la rime. L'allongement vocalique de « caisse », visible sur la figure précédente, est d'une amplitude et d'une durée supérieures aux autres et semble d'autant plus original qu'il se place sur un mot sans grande importance sémantique, donnant une impression de décalage par rapport au drame dont il est question dans le texte. Il se double curieusement d'un mélisme sur le son [ε], procédé que l'on retrouve plusieurs fois dans l'interprétation, totalement incongru dans le parlé et source de musicalité.

Mais ces particularités énonciatives ne sont pas les seules sources d'intérêt et d'originalité de l'interprétation vocale, qui offre également une large palette d'effets de timbre issus de l'esthétique *Rock*, que cette œuvre côtoie, notamment par son instrumentation d'un fort niveau sonore, avec batterie, sons électroniques et guitare électrique saturée, d'où la voix ne se détache que par une intensité proche du crié. Si ces procédés dans le chant peuvent être considérés comme une entrave à la mélodicité, paradoxalement, introduits dans le parlé rythmé, ils permettent d'opérer une assimilation musicale par la stylisation qu'ils réalisent. L'effet le plus abondamment utilisé est la voix rauque et le *growl*, particulièrement présente dans les vers « Qu'il tranche sans faiblesse ni tristesse », puis sur « le vieillard pleure alors », amorçant la réitération finale du dernier huitain. Ce timbre bruité est mis au service d'une surenchère dramatique aux moments cruciaux de la narration. La voix gutturale peut se placer plus ponctuellement sur certaines syllabes, combinée à d'autres procédés interprétatifs, comme dans l'extrait suivant bien symptomatique de l'accumulation d'effets que l'on rencontre dans la dernière partie de la chanson :

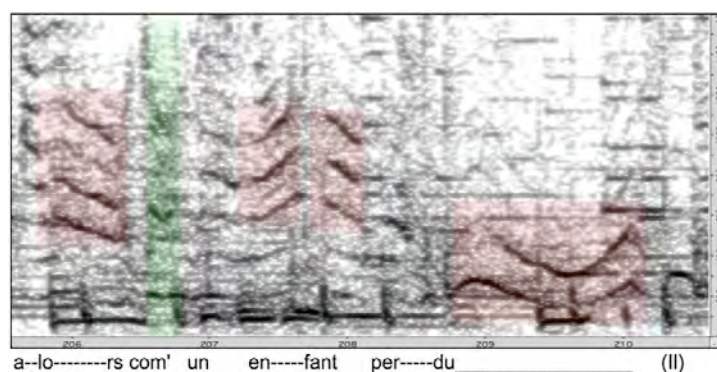


Figure 390 : Exemple de *glissandi* (en rouge) et d'utilisation de la voix rauque (en vert), dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Les syllabes allongées en *glissandi* ascendants ou descendants – ou les deux, sur « perdu » – dans un registre médium aigu, s’associent à une voix gutturale sur « comme », avec de plus un éraïllement de la voix sur « un enfant ».

Le timbre est également marqué, dans la dernière partie de l’œuvre qui constitue son sommet dramatique, son acmé, de décrochements de registre avec des passages ponctuels en voix de tête, dans les extraits relevés ci-dessous :

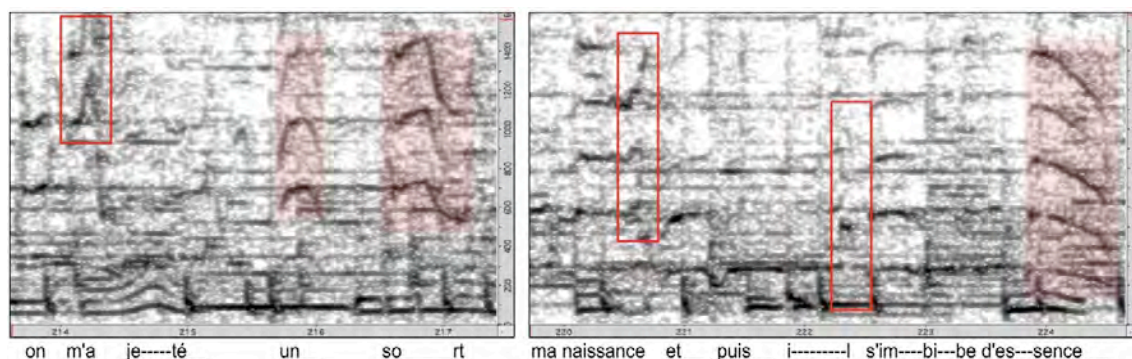


Figure 391 : Exemples de passages ponctuels en voix de tête (cadres rouges) et de *glissandi* (calques rouges), dans l’interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Trois très courts basculements en voix de tête (une voix de tête très aiguë et stridente évoquant la voix de sifflet), figurent sur « m’a », « naissance » et « il », observables sur le sonagramme sous forme d’une rupture de la fréquence fondamentale avec un brusque saut à l’aigu, et perceptibles à l’écoute comme un rapide trille avec une rupture de timbre. Cet effet cohabite de nouveau avec des *glissandi*. La dernière strophe comporte des passages plus longs en voix de tête :

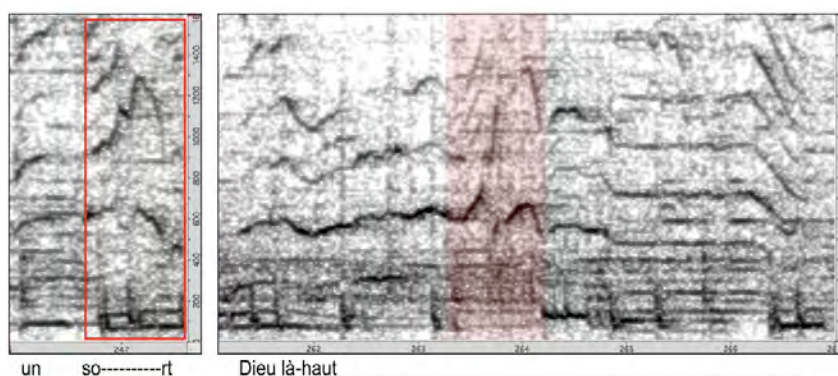


Figure 392 : Mise en évidence de deux passages en voix de tête à la fin de l’interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

La dernière syllabe de l’œuvre (« là-haut »), présente à la fois une longue tenue vocalique en mélismes, avec *glissandi* et tremblement sur la première partie, et un passage d’environ une seconde en voix de tête, avec une nette rupture de la ligne de fréquence fondamentale, visible sur le sonagramme. Autant d’effets caractéristiques du chant, qui sont intégrés dans l’énonciation parlée et la transforment en la tirant vers le chanté.

La proportion des attaques spécifiques, déjà observées (« h » fortement soufflé et attaques en coup de glotte) ainsi que leur intensité évoluent de manière croissante au cours de l’œuvre, avec plusieurs attaques dures en coup de glotte : « et regarde », « un couteau », « en savate », « et puis », « en regardant »...

Si le *vibrato* est normalement absent de la voix parlée, une sorte de *tremolo* est toutefois repérable sur certaines tenues vocaliques : sur « qu'il », dans la première strophe (voir la **Figure 386**), puis de manière plus accentuée dans la deuxième strophe sur la dernière syllabe de « mannequin », enfin sur la longue tenue mélismatique de « chien », à un moment particulièrement dramatique de la narration (le vieil homme tue son chien d'un coup de couteau) :

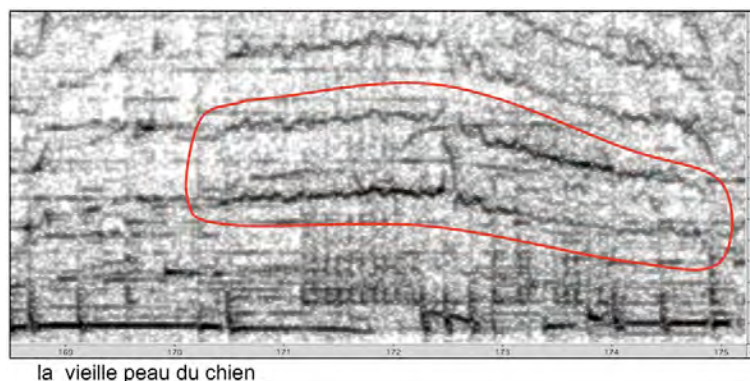


Figure 393 : Longue tenue glissée avec tremblement de la voix, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Cependant, le rendu est ici plus proche du tremblement que du *tremolo*, associé à un timbre un peu guttural, évoquant le râle. La multiplication des prises d'air forcées et voisées, dans la deuxième partie de la troisième strophe, associée à un timbre serré, peut aussi être perçue comme une recherche de dramatisation du phrasé énonciatif. La figure suivante présente, regroupés en un court extrait, les trois effets précédemment décrits (coup de glotte, *tremolo*, prise d'air voisée) :

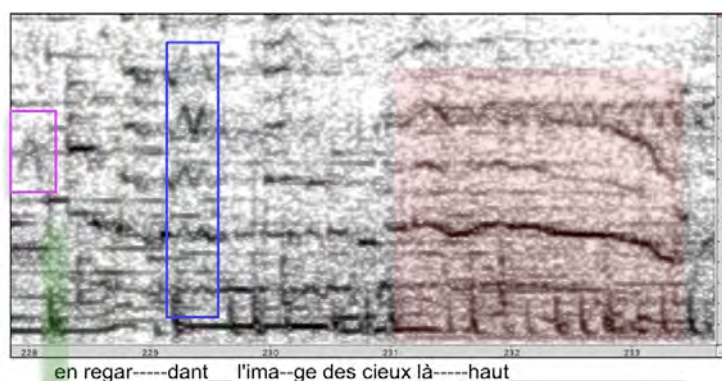


Figure 394 : Extrait regroupant divers effets interprétatifs : prise d'air voisée (cadre violet), attaque en coup de glotte (calque vert), *tremolo* (cadre bleu), tenue vocalique avec *glissando* (calque rouge), dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

La rythmisation de la parole, la singularité de l'accentuation et du phrasé, les jeux timbraux et intonatifs, intronisent la musicalité au sein du parlé. La convergence d'un texte énigmatique et équivoque, d'une profération qui joue sur l'entre-deux et l'ambiguïté énonciative, concourent à faire de cette chanson une œuvre d'une fascination presque incantatoire, qui

rend bien compte de la démarche esthétique de Charlélie Couture, caractérisée par l'exploration des marginalités génériques et trans-disciplinaires⁸⁶¹.

8.2.1.3 *Le Conditionnel de variétés* de Léo Ferré : le paradoxe de la ritualisation psalmodique d'un texte pamphlétaire

La musicalisation du parlé peut s'avérer plus complexe dès que la forme versifiée disparaît : le vers, même avec une métrique approximative – comme c'est parfois le cas dans la chanson – a toujours partie liée avec la musique.

Le rapport avec le texte en prose est beaucoup plus distendu, surtout si ce dernier n'a pas de visée poétique. C'est le cas du *Conditionnel de variétés* de Léo Ferré, « chanson » qui procède par accumulation, sans aucune construction métrique ni formule épiphorique. Œuvre pamphlétaire, engagée, dénonciatrice (corruption et incompétence des pouvoirs, exploitation de la classe ouvrière et censure) d'une actualité brûlante, elle se présente comme une période oratoire dont l'ensemble de la chanson serait une longue protase, avec une brève apodose finale sur une chute contredisant ironiquement l'ensemble du texte. Léo Ferré utilise en effet la prétérition – puisque dès le prologue parlé, il annonce qu'il ne dira « rien » de tout ce qu'il dit – ce qui avec l'usage du mode conditionnel oppose un barrage sarcastique à la censure.

La musicalisation de la parole, non induite par le vers, emprunte d'autres voies : celle de la rhétorique, et celle de la psalmodie, de la cantillation. Rhétorique tout d'abord, puisque le rythme est marqué par le jeu anaphorique de la formule « comme si je vous disais que », qui scande dix-neuf fois le texte en début de groupe sémantique, avec des attaques percutantes sur le « comme », effet renforcé par un roulement de tambour et un coup de cymbale. Cette répétition est relayée dans le texte par l'accumulation des répétitions de la conjonction « que » et par le retour des thèmes et des mots qui fait progresser le texte par rebonds : « ministre » (2 fois), « cadences » (2 fois), « exténuantes/exténuent », « prisonnier » (2 fois), « juger pour la forme » (2 fois), « procureur » (2 fois), « journal » (5 fois), « interdire/interdit/interdirait », « pays au bord du gouffre » (2 fois), « la Cause du peuple / ni cause ni peuple » (3 fois), « ami » (4 fois), « révolution » (2 fois), « variétés (5 fois). Psalmodie ensuite, puisque Léo Ferré souligne que le texte est « récité comme une litanie » (selon la formule figurant sur la partition), et qu'il se présente sous une forme proche du verset biblique, de longueur inégale certes, mais correspondant pour chacun à une unité sémantique complète, forme qui autorise la scansion, puisqu'elle est divisible en segments syllabiques.

Comme la litanie est une « prière morcelée en demandes brèves », ponctuée de répétitions, cette œuvre parodique morcelle son discours en accusations successives (« prières inversées »), et si dans la litanie « le célébrant indique par un invitoire de forme déterminée à quelles intentions la communauté doit prier⁸⁶² », Léo Ferré quant à lui accumule les « invitatoires » à la rébellion, alternant l'ironie sarcastique contre les pouvoirs et la sacralisation de la souffrance des plus exploités, comme nous pouvons l'observer à la lecture du texte :

⁸⁶¹ Voir : PRÉVOST-THOMAS, Cécile, « La chanson : une œuvre culturelle au cœur de la dynamique artistique contemporaine. L'exemple de l'œuvre protéiforme et interactive de Charlélie Couture », dans : HIRSCHI, Stéphane (éd.), *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, p. 357-367.

⁸⁶² HONEGGER, Marc, « Litanie », dans : *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 564-565.

LE CONDITIONNEL DE VARIÉTÉS

(parlé :) Je ne suis qu'un artiste de Variétés et ne peux rien dire qui ne puisse être dit « de variétés », car on pourrait me reprocher de parler de choses qui ne me regardent pas.

- 1 Comme si je vous disais qu'un premier ministre britannique ou bien papou ou bien d'ailleurs pouvait être déclaré incompetent
- 2 Comme si je vous disais qu'un ministre de l'Intérieur d'une République lointaine ou plus présente pouvait être une canaille
- 3 Comme si je vous disais que les cadences chez Renault sont exténuantes
- 4 Comme si je vous disais que les cadences exténuent les ouvriers jamais les présidents
- 5 Comme si je vous disais que l'humiliation devrait pourtant s'arrêter devant ces femmes des industries chimiques avec leurs doigts bouffés aux acides et leurs poumons en rade
- 6 Comme si je vous disais qu'à Tourcoing et plus généralement dans le textile, en ce moment, ça licencie facile
- 7 Comme si je vous disais qu'il pourrait peut-être exister un prisonnier politique qu'on aurait jugé pour la forme
- 8 Comme si je vous disais que je pourrais suivre dans la rue ce procureur qui regarde avec l'eau dans la bouche, le ventre d'une enfant mineure
- 9 Comme si je vous disais que ce procureur pourrait être celui qui aurait pu requérir contre ce prisonnier politique qu'on aurait jugé pour la forme
- 10 Comme si je vous disais qu'un intellectuel peut descendre dans la rue et vendre le journal
- 11 Comme si je vous disais que ce journal est un journal qu'on aurait pu interdire
- 12 Comme si je vous disais que le pays qui s'en prend à la liberté de la presse est un pays au bord du gouffre
- 13 Comme si je vous disais que ce journal qui aurait pu être interdit par ce pays au bord du gouffre pourrait peut-être s'appeler La Cause du Peuple
- 14 Comme si je vous disais que le gouvernement intéressé par ce genre de presse d'opposition pourrait sans doute s'imaginer qu'il n'y a ni cause ni peuple
- 15 Comme si je vous disais que dans le cas bien improbable où l'on interdirait le journal La Cause du Peuple, il faudrait l'acheter et le lire
- 16 Comme si je vous disais qu'il faudrait alors en parler à vos amis
- 17 Comme si je vous disais que les amis de vos amis peuvent faire des millions d'amis
- 18 Comme si je vous disais d'aller tous ensemble faire la révolution
- 19 Comme si je vous disais que la révolution c'est peut-être une variété de la politique

(parlé :) Et je ne vous dis rien qui ne puisse être dit de « variétés », moi qui ne suis qu'un artiste de Variétés

Tableau 56 : Paroles du *Conditionnel de variétés*⁸⁶³, par Léo Ferré.
Par commodité, les versets sont numérotés par nos soins.

Le phrasé s'inspire donc du récitatif liturgique : chaque verset est déclamé sur une seule note, de façon non mesurée, sur un accord tenu qui change sur la dernière syllabe pour passer

⁸⁶³ FERRÉ, Léo, *Le Conditionnel de variétés* [1971], dans : Léo Ferré. *Paroles et musique de toute une vie*, Vol. 6 : 50 titres de 1969 à 1972, Monaco/Paris : La mémoire et la mer/Les nouvelles éditions méridian, 1998, p. 113.

à l'accord du verset suivant, avec un mouvement de marche mélodique descendante ; la grande variabilité des groupes syllabiques de chaque verset préside à une diversité de débits, tantôt emphatiques et ponctués de mises en relief, tantôt précipités.

Figure 395 : Relevé mélodique des cinq premiers versets du *Conditionnel de variétés*⁸⁶⁴. [CD 263]

Si, dans l'exemple de Charlélie Couture, la musicalité de la parole se faisait par une emphase accentuelle et intonative et par la segmentation métrique, elle s'opère chez Léo Ferré, au contraire, par le nivellement du *recto tono*. D'ailleurs, selon Francesco Giannattasio, comme nous l'avons vu :

« Le nivellement de la prosodie du parlé sur un profil monotone n'est pas du tout, comme on pourrait le croire, un procédé qui éloigne d'une perspective mélodique de type musical. En fait, le nivellement de la récitation sur une hauteur constante pose les bases d'une intonation stable des sons de la parole et, donc, de l'affirmation de points de référence tonaux sans lesquels les échelles musicales elles-mêmes ne pourraient exister⁸⁶⁵ ».

Mais cette forme monotone est plus complexe chez Léo Ferré, chaque début de verset ne ramenant pas à la *teneur* du verset précédent, mais descendant par marche mélodique jusqu'au verset quatre, comme nous l'observons sur le relevé précédent, suivi d'un saut à l'aigu, à partir duquel s'instaure de nouveau une marche descendante, ce qui donne mouvement et dynamisme à l'interprétation et la distingue de la récitation liturgique, qui gomme au contraire l'émotion et le *pathos*. Cette marche descendante n'implique donc pas le retour à la note teneur, puisqu'elle induit un changement de cette note à chaque verset, comme nous l'observons dans la figure suivante.

La ponctuation mélodique de la récitation horizontale diffère aussi profondément de celle pratiquée par Léo Ferré. En fin de verset, le *recto tono* alterne essentiellement les *positurae* conclusives, interrogatives, suspensives et démonstratives (*punctum*, *interrogatio*, *flexa*, *metrum*). La forme de l'*interrogatio*, avec mouvement descendant-ascendant à la fin du verset (par

⁸⁶⁴ FERRÉ, Léo, *Le Conditionnel de variétés* [enr. 1971], dans : Léo Chante Ferré. Disque 12 : *La Solitude*, Barclay, 2003.

⁸⁶⁵ GIANNATTASIO, Francesco, « Du parlé au chanté ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2007, p. 1068.

exemple, sur la teneur *la : sol la si*), est pratiquement toujours utilisée par Léo Ferré (sauf sur le dernier verset conclusif des marches descendantes), sans toutefois qu'il y ait correspondance avec une phrase de type interrogatif : c'est que la remontée intonative et la structure ascendante sont associées à l'exclamatif et à l'injonctif, forme qui réinsère du *pathos* dans la psalmodie rituelle qui, au contraire, confère à l'énonciation un caractère solennel et libéré des contingences passionnelles.

Figure 396 : Relevé des harmonies, ainsi que des teneurs et des formules intonatives finales sur chaque verset dans l'interprétation du *Conditionnel de variétés* par Léo Ferré. Les chiffres encadrés renvoient aux numéros des versets du texte.

Cette utilisation à la fois évidente et décalée de la psalmodie illustre les visées de Léo Ferré, à la fois parodiques et sacrilèges, mais dont l'objectif est aussi de porter la rébellion au niveau d'acte sacré et de conférer une solennité aux paroles révolutionnaires. Dans cette perspective, la psalmodie associée au pamphlet politique la force de la musique pour amplifier son effet. « Le recours à la musique permet ainsi d'asseoir les revendications sur une sensibilité pré-réflexive plus robuste en engageante que les seules formations discursives », selon Christophe Traïni dans son ouvrage *La musique en colère*⁸⁶⁶. L'énonciation a donc une fonction tribunitienne dans la mobilisation du public et l'élément subversif qu'elle intronise est déjà métaphore de la contestation de l'ordre social contenu dans le texte.

Mais l'hybridation à laquelle préside Léo Ferré dans cette œuvre est au carrefour de l'échange entre parlé et chanté qui structure ce chapitre : certes il musicalise la parole par une

⁸⁶⁶ TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*. Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008, p. 20.

forme de cantillation assez spécifique, mais il cultive aussi les ruptures de musicalité par la réinsertion et la résurgence d'effets paralinguistiques ponctuant l'interprétation, en totale inadéquation avec la psalmodie qui objective la parole et la libère des tensions émotives :

- Roulement du R et intonation de l'implicite et du mépris sur « présente », avec le [p] retenu et ton menaçant (la baisse du ton et le ralentissement traduisent la menace) ;
- Agressivité et mépris sur « canaille », mise en relief jonctive, mot craché comme une insulte, retenue sur le [k], glissando descendant et fin du mot bouche fermée, dans un grognement.
- Tonalité de l'appétence perverse sur « l'eau dans la bouche le ventre d'une enfant mineure », ton illustratif, avec fort ralentissement sur les mots, emphase consonantique ([b], [f], [m]), *glissando* descendant sur [ã] de « enfant », suivi d'un gloussement sarcastique ;
- Parodie du ton sentencieux du procureur sur « qui aurait pu requérir contre ce prisonnier politique... » ;
- Expression du dégoût sur « au bord du gouffre » ;
- Expression criée sur « La Cause du Peuple », imitant l'appel du vendeur de journaux, effet repris dans la deuxième réitération de « La Cause du Peuple » ;
- Alternance de passages parlés, en particulier sur le dernier verset, pour une mise en relief.

Toutes ces insertions de la surimpression du parlé sont fortement modalisatrices et – l'aspect *responsorial* de la litanie étant évidemment exclus – visent à susciter chez l'auditoire une action en réponse.

Cette œuvre joue donc sur le paradoxe entre provocation et sacralisation, entre rituel et harangue, entre psalmodie jaculatoire et parodie pamphlétaire, présentant par sa complexité même une négation par l'exemple de l'affirmation sarcastique de l'interprète à propos de son statut « d'artiste de Variétés ».

8.2.2 *Deuxième mouvement : altération de la mélodicité du chant par la contamination du parlé*

Après le premier mouvement qui consiste à musicaliser la parole, nous abordons le deuxième aspect, tout aussi important, celui de la contamination du chant par le parlé, qui procède donc de manière inverse par rapport au premier mouvement : il induit une altération de la mélodicité du chant par une insertion des caractéristiques de la parole. Au lieu de procéder par ajout à partir de la parole normée, il va plutôt s'exprimer par soustraction à partir du chanté : rupture de la régularité métrique et rythmique, fluctuation des hauteurs qui deviennent approximatives, ou par surimpression des mimiques vocales et des encodages paralinguistiques caractéristiques des inflexions de la parole, de même que par les expressions pulsionnelles de l'oralité, tant sur le plan dictionnel que dynamique.

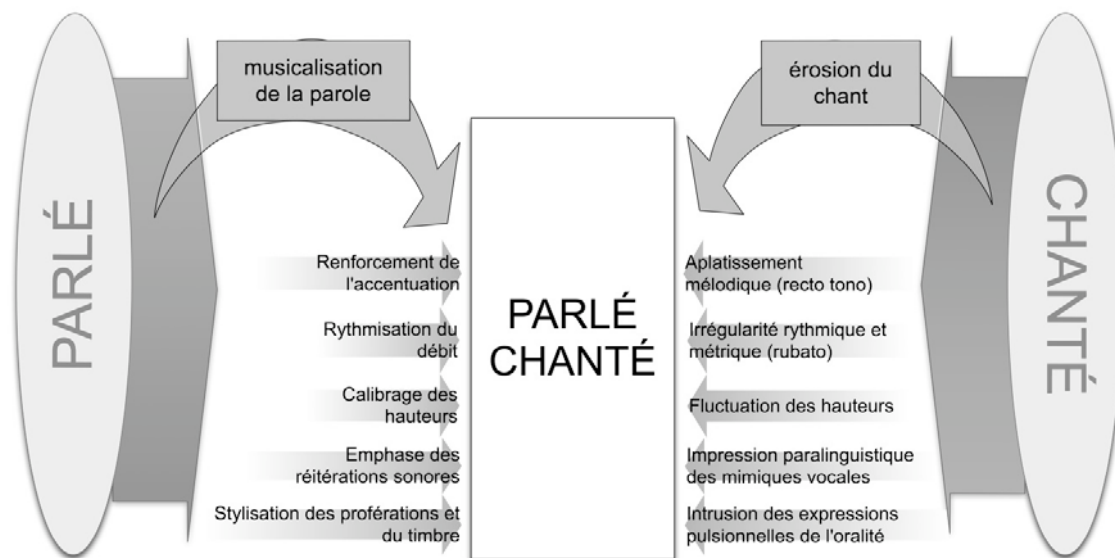


Figure 397 : Graphique du double mouvement du parlé au chanté et du chanté au parlé.

L'élaboration de ce tableau vise à mettre en évidence ces deux mouvements, sans pour autant créer une ligne de démarcation entre les deux proférations, ligne qui nous l'avons vu n'existe pas, mais à laquelle se substitue une large zone intermédiaire d'enchevêtrement et de métissage énonciatif mise en avant par Georges Banu dans ses réflexions sur le théâtre :

« À la circulation à double voie entre la parole et les chants s'ajoute parfois une autre hypothèse. Elle ne fonctionne plus selon le principe de l'entre-deux fondé sur l'alternance de la parole et des chants plus ou moins systématiquement, car il s'agit cette fois d'une présence secrète d'un des termes, terme qui sous-tend l'autre exposé en surface⁸⁶⁷ ».

Nous avons montré que sous le parlé stylisé le chant se perçoit déjà, nous reste à étudier sous le chanté la respiration encore identifiable de la parole.

8.2.2.1 Contamination du chanté par les inflexions de la parole : l'efficacité de l'érosion mélodique

Dans l'étude des préfigurations interprétatives, nous avons vu combien la mélodie pouvait être inspirée de l'intonation de la langue parlée et que le *recto tono* prescriptif jouait le rôle de tremplin à l'insertion du parlé (alors que paradoxalement, introduit dans le parlé, il confère un haut degré de musicalité à la parole). Il s'agit par évidence d'un élément bivalent d'une importance fondamentale, mais non de l'unique facteur de la dissolution partielle de la mélodicité : des procédés agogiques certes, mais souvent cumulés, peuvent tout aussi bien l'éroder et la rapprocher de la parole, comme nous allons l'étudier dans un choix d'exemples précis.

Dans les analyses antérieures, nous avons retrouvé, de manière récurrente, les incursions brèves et multiples du parlé dans la chanson, en particulier dans la chanson Rive gauche (Léo Ferré, Jacques Brel, Juliette Gréco...), associées à la théâtralisation, à la recherche d'effets contrastifs et de variations interprétatives. Mais cette contamination du chanté par le parlé peut opérer, de manière plus diffuse et constante : c'est le cas, par exemple, dans la chanson

⁸⁶⁷ BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhard*, Saint-Jean-de-Vedas : Entretemps, 2002, p. 191.

actuelle, pour l'expression de l'intimité et du « moi » de la confiance (Benjamin Biolay), ou du décalage ironique (Vincent Delerm). Cette présence sous-jacente a d'ailleurs marqué avec non moins d'emprise les débuts de ce que l'on a appelé la nouvelle chanson française, dans les années 1970-80, avec en particulier Alain Souchon et Louis Chedid. Elle participe d'un refus du clinquant de la variété et de la grandiloquence expressive, met au cœur de l'interprétation une simplicité complice qui n'exclut pas une mise en voix élaborée de textes discrètement engagés. Avec d'autres visées, nombre de chanteurs usent de l'érosion mélodique comme support d'expressivité (par exemple, Hubert-Félix Thiéfaine et Jean Guidoni), chacun utilisant, selon sa stratégie interprétative, l'influence d'une tonalité parlée spécifique : parlé conversationnel, déclamation poétique ou fluctuations discursives et oratoires.

Il ne s'agit donc plus d'insertions ponctuelles à valeur contrastive, ni d'une exploitation manifeste du parlé, mais d'une imprégnation subtile colorant l'ensemble d'une chanson, voire d'un répertoire, d'une parenté estompée et insinuante, mais pourtant perceptible, avec une connotation parlée, « sous-tendue », selon la formule Georges Banu « sous l'exposition de surface » de la mélodie.

8.2.2.1.1 *Louis Chedid : Ainsi soit-il, le parasitage par le parlé quotidien*

De nombreuses chansons de Louis Chedid utilisent l'inflexion du parlé, dont certains de ses plus grands succès, comme *T'as beau pas être beau* en 1978, ou *Ainsi soit-il* en 1981, titre éponyme de son sixième album, que nous allons étudier. Cette chanson de structure traditionnelle, alterne un refrain détaché fixe en distique et des couplets en quatrains, développant la métaphore filée de l'assimilation de l'existence humaine à un film, dont le titre *Ainsi soit-il* résume assez bien la vision pessimiste et désabusée d'une existence à la liberté relative et au bilan décevant. Les couplets, rimés ou assonancés, retracent le déroulement inéluctable d'une vie qui ne pourrait être qu'une apparence, un scénario cinématographique fictif, sans plus de réalité ni d'importance que l'image de la caverne de Platon.

Certes, il existe une intonation mélodique, même un peu rengaine par fonction illustrative, mais elle est instable, empreinte des inflexions parlées, la hauteur de la note n'étant jamais tenue mais tout de suite abandonnée. L'absence totale de *vibrato* accentue cet aspect. L'intonation glissante sur chaque syllabe présente un caractère nettement ascendant ou descendant, organisé sous une forme en antécédent-conséquent sur deux vers : un vers présente une série d'inflexions montantes, tandis que le suivant comporte des inflexions descendantes, à la fois en cours de vers et sur la syllabe à la rime, comme nous l'observons nettement sur le sonagramme des quatre premiers vers de la chanson :

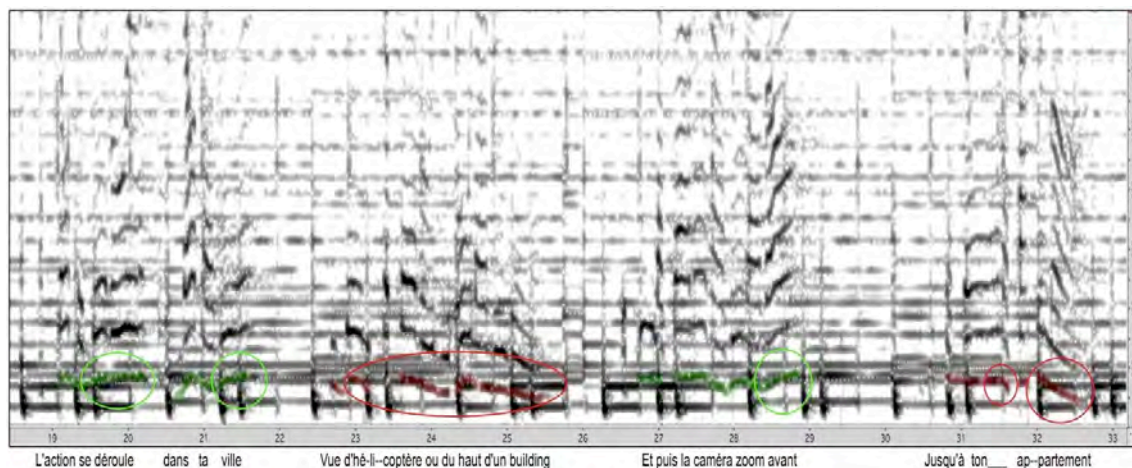


Figure 398 : Sonogramme de l'interprétation des quatre premiers vers d'*Ainsi soit-il*⁸⁶⁸, par Louis Chedid. Mise en évidence de la succession de phrases ascendantes (en vert) et descendantes (en rouge). [CD 264]

Cette succession de phrases ascendantes (protases) et descendantes (apodoses), respectivement en vert et en rouge sur le sonogramme précédent, se poursuit tout au long de la chanson et se calque sur les intonations naturelles d'une énonciation conversationnelle un peu monotone et feutrée. Elle introduit une instabilité de la fréquence fondamentale et des variations intonatives agogiques qui éloignent le chant de la régularité mélodique et lui confèrent la liberté de la parole par des hauteurs non quantifiables.

À un degré plus fin – celui de la syllabe –, figure une succession de tons bas et hauts similaire à celle de la voix parlée. Elle est associée à une relative homorythmie au sein du vers, par le traitement généralement syllabique du texte et la répétition, la plupart du temps, d'une même valeur de note (croche) sur chaque syllabe. Ces deux aspects, intonatifs et rythmiques, se combinent pour créer une alternance régulière et particulièrement contrastée entre syllabes accentuées et non accentuées. L'ambitus est limité au sein du vers qui gravite autour de deux notes principales formant le plus souvent un intervalle de tierce, mais opère de strophe en strophe une progression vers l'aigu par marche harmonique montant d'une seconde majeure ou mineure à chaque strophe pour revenir sur la tonalité de départ dans la dernière strophe.

⁸⁶⁸ CHEDID, Louis, *Ainsi soit-il*, Sony Music/Versailles, 1981.



Figure 399 : Relevé mélodique de la première strophe et du premier refrain.

Paradoxalement, les deux insertions de vocalises du refrain, renforcées par une ébauche de chœur, n'éloignent pas l'interprétation de la présence sous-jacente de la parole : elles sont nettement euphémisées, de plus en plus au cours de la chanson, pour être à peine esquissées par le seul accompagnement à la fin, et se perçoivent plus comme une ponctuation fredonnée que comme un renforcement de la mélodicité, d'autant plus qu'elles cohabitent avec une articulation de plus en plus négligée et elliptique du reste du refrain. L'écriture même du texte, avec des titres en parataxes au début des couplets (« moteur », « autre séquence », « autre scène », « flash-back », « travelling »...), accrédite la perception d'une lecture, sur le mode conversationnel et détaché, d'un *story-board*, métaphore moderne du *fatum*.

L'érosion de la mélodicité par le parasitage du parlé quotidien, que l'on retrouve dans de multiples chansons de Louis Chedid, s'inscrit dans ses visées interprétatives. Elle donne ici une tonalité nostalgique et un peu désabusée au chanté, marquée par le rythme machinal du temps qui passe, illustrative du titre de la chanson et de son acceptation résignée. Avec l'absence de *pathos*, elle impose l'écoute attentive des paroles. Elle induit d'autre part une proximité avec l'auditeur virtuel, renforcée par l'usage réitéré du tutoiement qui ne lui permet pas d'échapper à l'assimilation avec sa propre vie et privilégie son identification au texte qu'il s'approprie, alors que l'interprète, par un jeu de focalisation externe, apparaît comme un simple observateur extérieur et objectif, ce qui rend la tonalité peut-être plus pessimiste encore, malgré l'ouverture possible des derniers vers : « Alors la caméra zoome arrière / Et tu montes dans l'hélicoptère ».

8.2.2.1.2 Hubert-Félix Thiéfaine : Les Ombres du soir, la contagion de la déclamation poétique

L'érosion de la mélodicité par les inflexions du parlé ne se conjuguent pas toujours avec un refus de l'emphase, une volonté d'éloignement de la variété populaire plus proche des musiques de danse, et de complicité avec le public par une relative « humilité » interprétative. Elle peut tout aussi bien relever d'une quête esthétique plus affirmée par une recherche de spécificité du phrasé. Hubert-Félix Thiéfaine, par exemple, cultive la diversité énonciative et, dans son dernier album, *Suppléments de mensonge*, consacre une plage de neuf minutes à une chanson écrite et composée par ses soins, *Les Ombres du soir*⁸⁶⁹, à laquelle le tassement mélodique et l'intonation de la parole confèrent une tonalité de complainte poétique et onirique.

Il s'agit d'une chanson de structure strophique (cinq douzains) avec refrain intégré de trois vers, totalement inclus dans les strophes par la syntaxe (il termine la phrase entamée) et par la versification (il complète le système de rimes), structure donc proche du genre poétique. De plus, la versification est régulière (octosyllabes, sauf pour le premier vers de la dernière strophe, où une syllabe sans sémantisme vient au début compléter le vers) et l'alternance des rimes toujours croisées, parfaitement respectée.

⁸⁶⁹ THIÉFAINE, Hubert-Félix, *Suppléments de mensonge*, Sony Music/Columbia, 2011.

Sur la thématique de la mémoire et des souvenirs se développe un texte un peu hermétique à l'audition, usant de la fascination exercée par l'image onirique, forme de métaphore filée dans tout le texte, d'une femme charmeuse de serpents (« elle dort au milieu des serpents », « elle caresse un aspic », « au souffle brumeux des vipères, elle me montre », « elle joue avec ses serpents »), qui n'est autre que la représentation allégorique de la mémoire de l'auteur et de ses souvenirs-serpents, cachés dans les marais du passé. L'érosion de la mélodicité musicale est ici tremplin à la promotion du texte et à sa propre musicalité phonétique.

Cette chanson entretient une proximité avec le parlé, à la fois par des procédés suscités par les caractéristiques de la composition et par d'autres purement interprétatifs. Elle présente une mélodie peu développée, procédant par mouvements conjoints sur un petit ambitus, dont les notes se trouvent un peu au-dessus du « fondamental usuel » de la parole chez le ténor (situé autour de *do* 2 - *ré* 2) et peuvent correspondre à une parole haute. Chaque vers évolue, globalement, dans un intervalle de tierce, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait de partition suivant :

The musical score is written on three staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is characterized by simple, repetitive rhythmic patterns and a limited range of notes. The lyrics are: "Elle dort au mi-lieu des ser-pents / Sous la ton-nelle près des ma-raï / Les yeux au de-là des dia-mants / Qu'elle a in-crus-tés dans ses plaies". Chords G, D, A, D, G, D, A, and Bm are indicated above the notes.

Figure 400 : Partition des quatre premiers vers de la chanson *Les Ombres du soir* d'Hubert-Félix Thiéfaine.

Au sein du vers, la mélodie se compose d'une alternance de tons hauts et bas sur des degrés conjoints, avec une inflexion finale descendante (sur les vers impairs) ou montante (sur les vers pairs) à la tierce, intégrant, mais en le stylisant, les mouvements intonatifs de la parole. L'écriture rythmique contribue également à cette proximité avec les caractéristiques du parlé, par la répétition d'une même valeur de note, la croche, pour chaque syllabe à l'intérieur du vers, ce qui renforce l'effet – déjà généré par la mélodie – d'accentuation régulière d'une syllabe sur deux. La pauvreté harmonique (accords parfaits à l'état fondamental) et la fréquence harmonique faible (un accord toutes les deux mesures) renforcent l'effet de stagnation déjà évoqué dans la mélodie.

La régularité très marquée des groupes de souffle par un arrêt à l'hémistiche et un long silence entre chaque vers d'une durée supérieure à celle de la diction, se présente comme une forme de renforcement hyperbolique de la déclamation poétique. Les accents métriques, d'autre part, sont privilégiés (accents sur les syllabes non muettes des fins de vers). Les accentuations sont aussi marquées à l'hémistiche (4 | 4). Lorsque la construction syntaxique impose un décalage de l'arrêt (par exemple 5 | 3 dans les premier, troisième et quatrième vers), l'accent se déplace sur la syllabe pénultième du groupe de cinq syllabes pour restaurer la régularité de l'hémistiche (par exemple, au premier vers : « Elle dort au milieu / des serpents »).

L'interprétation de Thiéfaine accentue la proximité avec le parlé, déjà sous-jacente dans la partition, en particulier par une grande approximation des hauteurs de notes, une intonation mobile qui entretient l'ambiguïté entre parole et chant, avec une voix paradoxalement bien timbrée, présentant de petites tenues avec même parfois un *vibrato* :

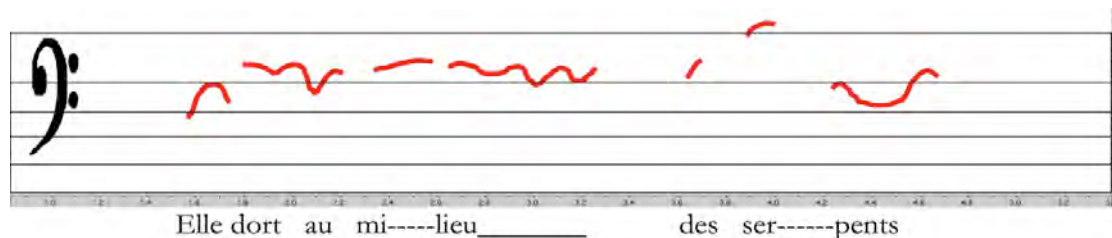


Figure 401 : Courbe de la fréquence fondamentale du premier vers de l'interprétation chantée en studio des *Ombres du soir* par Hubert-Félix Thiéfaine, avec superposition d'une portée de clé de *fa*. [CD 265]

Cette imprécision et cette instabilité mélodiques sont renforcées par des glissements intonatifs (par exemple, dans la figure précédente, sur la deuxième syllabe de « serpents »), procédé réitéré à la rime tout au long de la chanson. Ils contribuent à la sensation de flottement déjà suscitée par le déplacement des accents. L'accompagnement instrumental à forte dominance rythmique (avec un martèlement ininterrompu de la croche par la batterie et la basse sur les premiers vers) atténue encore le caractère mélodique de l'interprétation.

Ces spécificités imprègnent d'une tonalité singulière l'ensemble des chansons du disque, promouvant la focalisation sur les paroles par le déploiement de la voix dans un style presque récitatif, au détriment de la mélodie aplatie sur le plan intonatif, et du rythme très métronomique de l'accompagnement musical. L'érosion mélodique s'exprime non pas, comme nous l'avons vu précédemment, par une contamination du parlé quotidien, mais par une stylisation d'une déclamation presque ritualisée sur un rythme un peu lancinant qui confère à l'expressivité une valeur incantatoire.

8.2.2.1.3 *Jean Guidoni : J'habite à Drancy*⁸⁷⁰, *l'imprégnation du pathos oratoire du discours*

Si l'imprégnation de la parole peut se faire par contamination des caractéristiques conversationnelles ou de la diction ritualisée, elle peut aussi se réaliser par l'intégration d'un *pathos* théâtralisé, proche de l'expressivité oratoire du discours.

C'est le cas de l'interprétation de Jean Guidoni dans la chanson *J'habite à Drancy*, par exemple. Il s'agit d'une longue chanson de presque cinq minutes, sur des paroles de Pierre Philippe et une musique de Philippe Dubosson, dont l'énonciateur à la première personne, ouvrier domicilié dans un HLM de Drancy, dénonce, sous forme ironique et toutefois pathétique, les rafles des juifs exercées par les nazis au camp d'internement : « Moi j'habite à Drancy / À la cité d'la Muett' / On peut dir' qu'j'ai d'la chance ». La cité de la « Muette », par antonymie, résonne des voix multiples de ceux qui ont été soustraits à leur pauvre vie quotidienne par la barbarie. Le texte au présent est violemment actualisé par le personnage du narrateur, imaginant en cauchemar les spectres des déportés et assistant, par sa fenêtre, en témoin, à l'arrivée de nouvelles victimes au bâtiment d'internement de la Muette. La chanson se clôt sur la lâcheté du narrateur qui accepte l'inacceptable, chute d'autant plus pessimiste que l'ensemble de la chanson révélait son empathie pour les victimes : « Faut plonger sous sa

⁸⁷⁰ GUIDONI, Jean, *Fin de siècle, vol. 1*, Orchard/Sergent Major Company, 1999.

couette / Essayer d'faire comme si / Moi j'habite à Drancy / À la cité d'la Muett' / On peut dir' qu'j'ai d'la chance ».

L'écriture textuelle est particulièrement élaborée, alternant trois sizains d'hexasyllabes et deux quatrains d'alexandrins avec une construction métrique régulière. Les rimes sont riches (vingt-huit sur quatre-vingt seize vers) ou suffisantes, très rarement pauvres (quatre), ce qui est rare dans les paroles de chanson ; de plus, les douze sizains présentent une forme de disposition des rimes originale et contraignante, qui est en fait un double embrassement (A B C C B A), alors que les alexandrins ont un système de rimes croisées. La structuration très marquée est donc essentiellement strophique, avec toutefois le quadruple retour, à la fin de chaque groupe de trois quatrains, des trois vers cités précédemment, avec variante. Il existe aussi une alternance entre le niveau de langue relativement familier des sizains (avec de multiples élisions) et les quatrains d'alexandrins, beaucoup plus lyriques, évoquant les voix et les spectres des disparus criant des prénoms de victimes, et les adresses du narrateur qui se terminent sur l'évocation du « doux poète Max », Max Jacob, mort à la suite de son arrestation, à Drancy.

L'imprégnation de la parole discursive – il s'agit en fait d'une dénonciation, d'une forme de blâme, d'admonestation – confère à la chanson une force d'expressivité dramatique qu'une mélodicité dominante aurait pu entraver et contrarier. L'interprétation se focalise sur les procédés discursifs (anaphores, interrogatives oratoires, exclamatives, impératives, apostrophes, prosopopée), qui servent de tremplin à l'insertion des inflexions de la parole oratoire.

La proximité avec le parlé est, dans cette interprétation, engendrée tout d'abord par le débit d'articulation très rapide au sein de la strophe, avec, sur les sizains, un enchaînement des vers deux par deux sans pause, puis une courte pause inspiratoire à la fin des vers pairs. La durée très courte des syllabes au sein du vers, sans tenue, sur un débit plus rapide que dans la parole conversationnelle normale, avec une précision plutôt approximative des hauteurs de notes, génère, en affaiblissant grandement la perception mélodique, une sensation de voix parlée. Cette accélération du débit se double d'une profération assez agressive et accusatrice avec les fins de groupes de souffle souvent en intonation injonctive ou exclamative (l'interrogation oratoire est aussi très proche de la modalité exclamative). Cette coloration récriminatoire au débit précipité n'est abandonnée qu'à la fin des sizains, à l'hémistiche du troisième vers des alexandrins, et à la rime des deuxièmes et troisièmes alexandrins, par un ralentissement extrême et l'introduction de notes tenues. Elles contrastent nettement par leur aspect chanté, avec un *glissando* ascendant suivi d'une courte phase avec *vibrato*, procédé initié sur le dernier mot de la première strophe, « plaindre ». Curieusement, c'est bien le caractère de la plainte que cet effet interprétatif initie, mais une plainte qui n'est pas exempte de réprobation, avec cette accentuation hyperbolique sur les dernières syllabes traînées, qui n'est pas sans évoquer une intonation populaire liée à la forme d'insistance (dormir, toujours, gronde, tourmenter, quotidiennes, rang, prénoms...).

La contamination du parlé présente un développement supplémentaire à partir de la première occurrence de « À la cité d'la Muett' », subitement placée sur des notes plus aiguës, et dont la voix projetée, à l'intonation très mobile, évoque une déclamation haute et même légèrement criée.

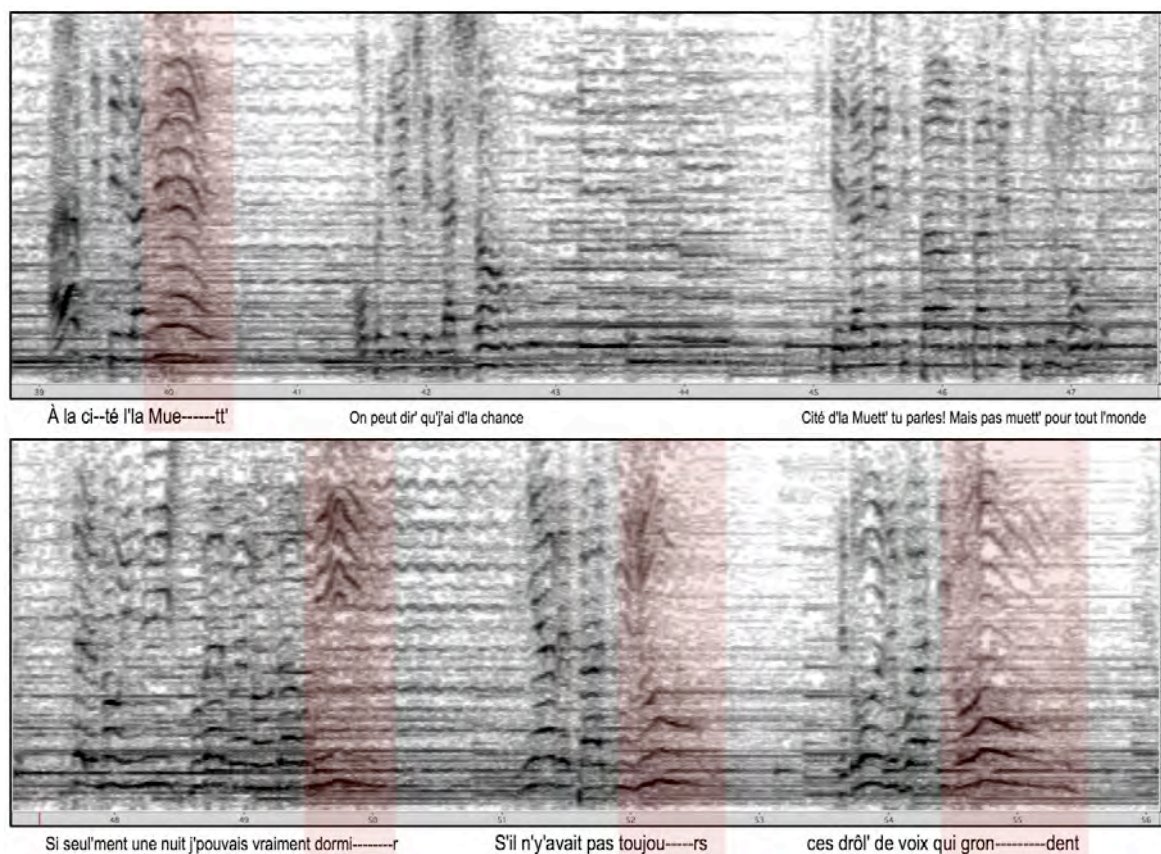


Figure 402 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *J'habite à Drancy*, chanté par Jean Guidoni. Mise en avant d'un effet d'emphase sur certains mots par une intonation « en cloche » (en rouge). [CD 266]

L'extrait de deux hexasyllabes et de trois alexandrins présente l'alternance entre les phases de débit précipité, closes par un petit allongement des dernières syllabes et une courte phase de *vibrato* avant l'extinction du son (sur « chance » et « monde »), et, par contraste, les syllabes emphatisées par un rallongement et une intonation « en cloche », en rouge sur le sonagramme. Ces tenues insistantes, récurrentes, souvent placées au même endroit dans les quatrains, contrairement ne renforcent pas l'aspect mélodique, mais donnent une tonalité à la fois geignarde et revendicative.

Certains passages sont ensuite totalement parlés et parfois associés à une altération du timbre : par exemple, le groupe « Dans mon F3 » est émis d'une voix parlée très serrée, menaçante, avec un allongement de la syllabe « trois » en *glissando* ascendant. Les prénoms appelés des dixième et onzième strophes sont ensuite criés, d'une voix projetée au timbre guttural : « Simon, Henri, Rachel / Aimé, Dora, Maurice, Lucienne, David » – « Laurent », à la rime est chanté – puis « Jean ! », dans la strophe suivante. Des mots sont mis en relief par une emphase articulatoire des consonnes : par exemple « trafic » et « arrivants » à la strophe 12 et, à la strophe 13, dans les paroles rapportées (« Grand merci / On vit d'un peu à Drancy »), teintées d'une intonation ironique. Enfin, les trois dernières strophes sont émises sur le silence, avec un arrêt de l'accompagnement et une voix multipliant les inflexions parlées, renforcées par de violentes ponctuations instrumentales percussives sur les arrêts vocaux entre les strophes.

L'ensemble de l'interprétation, énoncée avec une grande tonicité, sur-impressionne le chant d'une tonalité proche de l'invective, d'un dynamisme discursif très illustratif du dualisme du personnage énonciateur, partagé entre la révolte, l'indignation devant les faits et devant sa propre résignation. L'imprégnation de la parole opère donc par une emphase du

pathos oratoire, garante de l'authenticité, mais aussi par l'usage de procédés modalisateurs du parlé (ironie, sous-entendu), procédés essentiels dans l'interprétation chansonnière, comme nous allons le voir dans la partie suivante.

8.2.2.2 Surimpression de la modalisation des mimiques vocales et des encodages paralinguistiques

Si la contamination par les inflexions de la parole est un puissant moyen de superposition du parlé au chanté, les jeux de la modalisation sont tout aussi fondamentaux. Il s'agit des éléments paralinguistiques empruntés aux codes de la parole et dont l'existence élucide le sémantisme de la chanson. Si la langue et le choix du lexique présentent une première strate de la modalisation, les événements strictement sonores peuvent avoir une importance fondamentale et marquer tout aussi bien le degré d'adhésion de l'interprète à l'égard du contenu des paroles que le jeu de l'implicite et du sous entendu.

Il s'agit, selon la formule d'Ivan Fónagy, d'un « encodage secondaire⁸⁷¹ » suffisamment codifié pour être compris. Le signe paralinguistique est « à la fois entier, motivé (au sens de : provoqué par l'émotion, l'affectif) et continu », contrairement aux éléments d'ordre linguistique, « distinctifs, arbitraires et discrets⁸⁷² », et, à ce titre, véhicule des informations globales d'origine émotionnelle aux nuances infinies. Mais leur rattachement aux caractères souvent préconscients ou préverbaux disparaît dès qu'il y a construction esthétique et donc choix, et ils représentent un élément non négligeable de la liberté interprétative du chanteur.

Pierre Léon pose le problème de l'intégration de ces matériaux phonostylistiques dans l'écriture et de leur système de codification possible en distinguant trois grands types :

<i>Prosodiques</i>	<i>Paralinguistiques</i>		<i>Extralinguistiques</i>
accentuation intonation	sonorités	articulation vocalisation	rires, larmes soupirs, toux, <i>etc.</i>

Tableau 57 : Tableau de Pierre Léon : « Les matériaux phonostylistiques à intégrer dans le texte écrit⁸⁷³ ».

Certes, leur intégration dans la chanson est grandement facilitée par rapport aux symbolisations complexes de l'écriture, mais la distinction des trois éléments reste pertinente. Ils peuvent par leur brouillage de la mélodie créer un écart à forte valeur sémiologique.

8.2.2.2.1 *Les mimiques vocales et les procédés de distanciation empruntés au parlé*

Une première série de procédés vise à mettre à distance l'énoncé proféré, à opérer une prise de recul de l'interprète par rapport à ce qu'il chante, à introduire une forme de polyphonie qui surimpressionne le chant en critiquant implicitement les paroles. Les mimiques vocales présentent alors une sémiologie en décalage par rapport au sémantisme

⁸⁷¹ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 17.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 19.

⁸⁷³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. PARIS : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 30.

textuel ; mais elles peuvent aussi avoir valeur illustrative qui se surajoute à un texte caricatural ou satirique.

8.2.2.2.1.1 *La parodie*

L'encodage le plus fréquent de la mise à distance dans la chanson est celui de la parodie. Exploitée à un premier niveau par les paroles, elle s'illustre aussi par des procédés paralinguistiques qui se greffent sur la mélodie et présentent des indices de mise à distance qui illustrent la dissonance entre le chanteur et l'énonciation qu'il pose comme ridicule. Il s'agit par exemple de la métamorphose timbrale très nasalisée, de la diction emphatique qui perturbe le rythme, de *tremolos* hyperboliques de Jacques Brel dans *Les Bonbons*, *Ces gens-là* ou la diversité parodique de l'injonction « Au suivant ! » dans la chanson éponyme, qui provoque à la fois une distorsion du timbre et une distorsion mélodique, avec des changements de dynamique selon le personnage parodié (nasalisation timbrale et voix traînante de la troisième réitération, distorsion de l'articulation et de la vocalisation de la quatrième, impulsion et coup de glotte de la cinquième, déformation de la vocalisation à la limite de l'intelligible par surimpression d'une grimace sonore sur la sixième, se terminant sur une sorte de grognement, aplatissage mélodique et dynamique de la mimique de la moue de l'ennui et du dégoût de la femme sur la septième).

Tout autant que Jacques Brel, Léo Ferré est un exemple privilégié de ces incursions parodiques dont nous trouvons toute la palette des degrés définis par Gérard Genette, par exemple dans la première version en concert des *Temps difficiles* :

- « parodie minimale⁸⁷⁴ » tout d'abord qui consiste « à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle⁸⁷⁵ », par exemple dans la citation d'Aznavor « moi, moi, moi qui m'voyais déjà », citation décontextualisée et chantée avec une rupture mélodique, voix cassée et dévoisée ;
- le « travestissement⁸⁷⁶ » qui fait basculer l'énonciation dans le registre burlesque, d'autant plus percutant ici qu'il s'agit de la torture en Algérie : « File moi ta part mon p'tit Youssef sinon j'te branche sur l'EDF », avec labialisation, antériorisation, diction dans le souffle, feignant une tendresse hypocrite ;
- enfin les « charges⁸⁷⁷ », « c'est-à-dire les pastiches satiriques, où l'on imite un style en l'exagérant⁸⁷⁸ », par exemple, celui de l'écrivain snob qui « bouffe au Figaro », avec une emphase de la prononciation et une accentuation pointue.

Les incursions en voix parodique de Léo Ferré ponctuent son importante production de chansons engagées, que ce soit les imitations parodiques de Sanguinetti, Finalteri et autres gaullistes qui tiennent lieu de refrain à variantes dans une voix parlée avec un fort accent corse dans la chanson *La Révolution*, où le snobisme appuyé de la diction dans *Les Rupins*, marqué d'emphase et de préciosité, contrastant avec un niveau de langue parfois très familier et une réalité un peu sordide (rente, parties de débauche, avortement...), avec de nombreux sauts intonatifs du grave à l'aigu et une irrégularité des durées syllabiques et de l'intensité

⁸⁷⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1982, p. 28 et suivantes.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 41 et suivantes.

⁸⁷⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan Université, coll. « Lettres Sup », 2000, p. 89.

d'une syllabe à l'autre, jouant sur une amplification des contrastes, avec des incursions semi-parlées et antériorisées sur « Auteuil », « pendre l'assiette en Vieux Rouen », sur un ton admiratif qui impose une montée brusque vers l'aigu, voire un phrasé giscardien sur « au Bois », avec une ouverture antérieure de la bouche et un ralentissement articulatoire, donnant un ton maniéré.

Ces entraves à la mélodie par l'encodage parodique paralinguistique sont d'ailleurs très présents dans l'ensemble de notre corpus, comme nous l'avons vu aussi dans *Poulailler's song* d'Alain Souchon (dans le refrain avec variantes, avec un assombrissement progressif du timbre et des inflexions emphatiques, une surarticulation créant un effet de préciosité, un ralentissement du débit puis un timbre de plus en plus bruité et fortement contrasté qui peu à peu s'identifie au caquètement des poules), ou dans *La Parisienne* de Marie-Paule Belle (emphase articulatoire, distorsion du timbre, pour le sous-entendu et l'implicite, exprimant une feinte préciosité de la diction). *Aux armes et cætera* de Serge Gainsbourg constitue un exemple emblématique du « travestissement », selon le terme de Gérard Genette, qui décontextualise la *Marseillaise* par le rythme et l'accompagnement *Reggae* et la fait basculer dans le ridicule par une énonciation qui se présente comme un véritable oxymore par rapport au contenu sémantique du texte et l'interprétation originale caractérisée par son dynamisme, son ton injonctif et sa musicalité. Serge Gainsbourg greffe sur la mélodie une accumulation d'éléments paralinguistiques véhiculant la dépréciation et le dédain par leur seule inadéquation : prononciation très relâchée, absence de tonicité et manque de dynamisme, poussant l'interprétation aux limites du parlé. L'aspect parodique est renforcé par de rares effets emphatiques articulatoires et timbraux sur les mots les plus inappropriés et les plus choquants par rapport au travestissement opéré (par exemple : « sanglant », « dans nos bras », « égorger »...).

Mais l'expression de la parodie prend parfois une forme paradoxalement inverse, puisqu'elle va engendrer un surcroît de mélodicité, comme dans les parodies de chanteurs d'opéra (Jacques Brel et Cora Vaucaire, dont nous avons déjà parlé), ou la parodie de chanteurs désuets (Serge Gainsbourg, *L'Amour à la papa*).

8.2.2.2.1.2 *L'implicite, la dérision et l'ironie*

La distanciation exercée par les effets paralinguistiques de la parodie peut s'exprimer tout aussi bien par les procédés de la dérision et de l'implicite. Juliette Gréco, reprenant la chanson de Serge Gainsbourg dont nous venons de parler, *L'Amour à la papa*⁸⁷⁹, exploite par exemple cette distanciation avec un parasitage constant du chanté par les intonations, les changements timbraux et articulatoires caractérisant le sous-entendu dans le parlé.

Sur un accompagnement illustratif au caractère un peu suranné, souvent discordant, en ponctuation au chant, Juliette Gréco développe toute la palette des procédés paralinguistiques de la dérision à l'ironie. La comparaison des trois réitérations du refrain invariant permet un premier recensement de la diversité des procédés superposant les effets parlés de l'implicite à la mélodie qu'il perturbe :

⁸⁷⁹ Album : GRÉCO, Juliette, *Jolie môme*, 1959-1963.

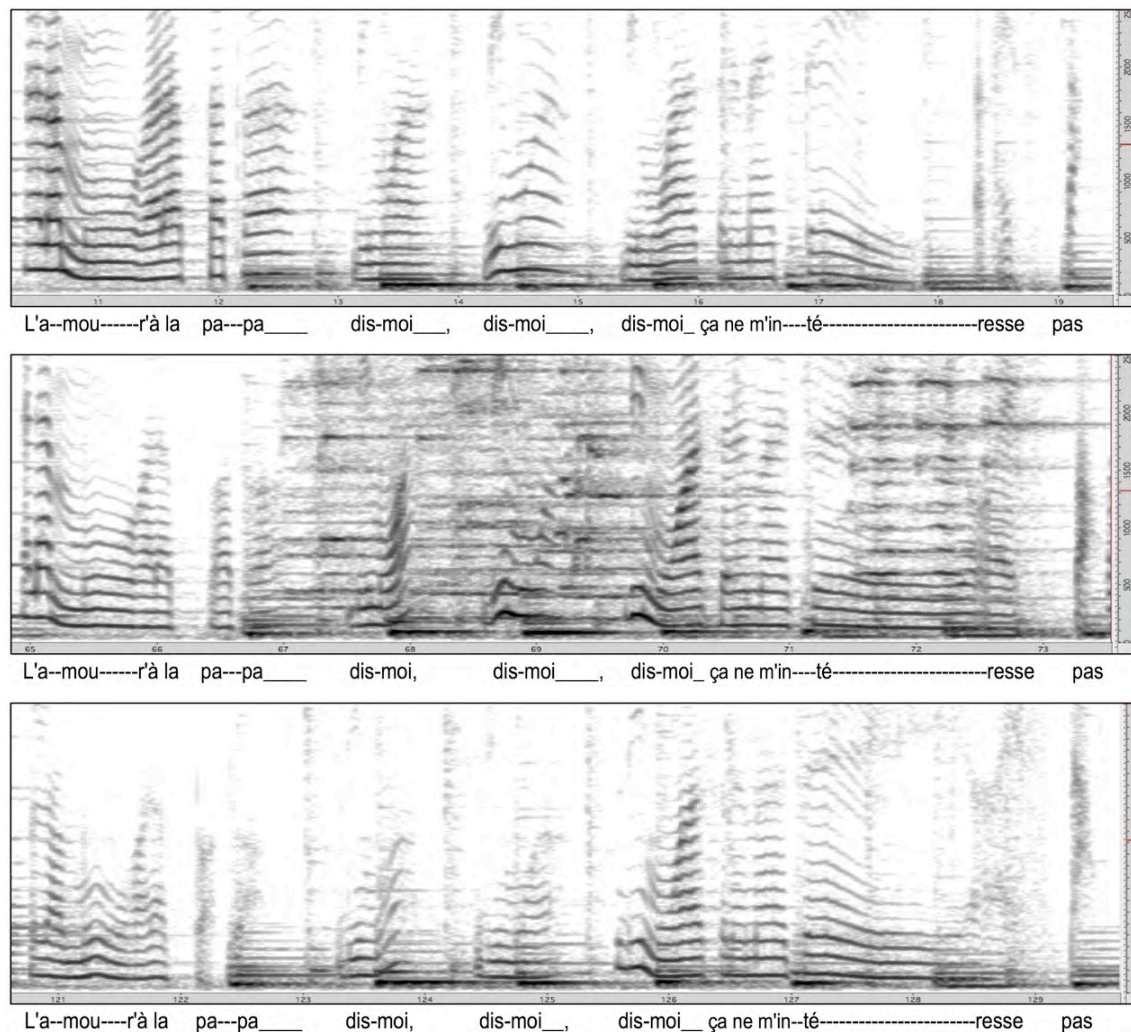


Figure 403 : Sonagramme des trois réitérations du refrain de *L'Amour à la papa*, interprété par Juliette Gréco. [CD 267]

La première insertion se caractérise par l'expression d'une langueur ironique sur le groupe « l'amour à la », avec un allongement du [u], une articulation très liée avec de longs *portamenti*, dont l'exagération laisse percevoir une moquerie sous-jacente, qui se confirme avec l'arrivée du mot chute : « papa ». La rupture introduite par ce mot est doublement mise en évidence par la courte pause silencieuse qui précède la plosive [p] et par l'adoucissement dynamique, de fausse naïveté sur la première syllabe de « papa », simulant un attendrissement un peu enfantin, mais dans lequel l'exagération et la surimpression d'un sourire ironique sont perceptibles. Le mot est labialisé et la seconde syllabe de « papa » est allongée et en glissando, avec un retour à une intensité moyenne. Les deux premières occurrences de « dis-moi » sont isolées par les silences, donnant un caractère oral et spontané à l'adresse. Elles sont quasiment parlées, en particulier la première, émise sur une même note grave, avec une petite inflexion descendante au début de « moi », d'une ampleur inférieure au demi-ton. Le deuxième « dis-moi » est plus aigu. Dans les deux, la voyelle finale de « moi » est allongée, traînante, faussement pressante et langoureuse, un peu hypocrite. Au troisième « dis-moi », le timbre de la voix est modifié, avec une articulation plus pointue et antériorisée, en timbre plus aigu, un peu coupant, avec une proximité accrue par la présence de bruit de bouche et d'articulation et la voix douce, très retenue. La voyelle [e] de « intéresse » (qui est prononcée [ɛ]) est allongée de manière emphatique et pourvue d'un long *glissando*, puis suivie d'une pause silencieuse avec l'articulation des deux dernières syllabes « -resse pas », émise sur des

attaques sèches et impulsives, d'une voix dans le souffle et sans tenue de note, avec une articulation très découpée, rompant avec ce qui précède. Le [R] est attaqué dans le *Fry*. L'impression de proximité intime associée renforce par contraste l'aspect tranchant et autoritaire de la diction.

La deuxième insertion du refrain présente d'emblée une prise de liberté par rapport à la mélodie écrite, avec une descente progressive de l'intonation sur « l'amour à la papa », en *glissando* constant, avec un passage d'un timbre clair et aigu sur les deux premières syllabes à un assombrissement et à un alourdissement, associés à un débit plus traînant, laissant sous-entendre l'avachissement par la surimpression du bâillement ou du soupir d'ennui. L'articulation des voyelles de « papa » est ainsi déformée, du grave éclatant [a], au grave sombre [ɑ], changement qui se caractérise acoustiquement par un abaissement du second formant. La dernière syllabe de « papa », présente une petite montée intonative terminale, clin d'œil ironique. Le premier « dis-moi » est court, sans tenue, avec un rapide glissement vers l'aigu sur l'attaque de « moi », doublé d'une impulsion dynamique. Les deux répétitions de « dis-moi » se distinguent par l'exagération de la lenteur articulatoire de la diphtongue [wa], suivie d'une coupure immédiate du son, au caractère sautillant et un peu narquois. Le vers « ça ne m'intéresse pas » présente une nouvelle rupture avec la mélodie, qui est abandonnée pour une descente dans un registre grave aux intonations proches du parlé et un aplatissement de la ligne mélodique. La longue tenue du [e] débute par un *glissando* descendant et se poursuit par une tenue droite, d'une voix grave un peu tassée, plus bruitée. Tout le groupe « dis-moi ça ne m'intéresse pas » est enchaîné sans pause inspiratoire, avec un aspect plus percussif des deux dernières syllabes, courtes, et une retenue du [p] dont l'explosion est accentuée. Ces caractéristiques se combinent pour donner un caractère un peu menaçant voire comminatoire, teinté de mépris, en laissant entendre une évidente connotation humoristique dont les petites ponctuations instrumentales ne permettent pas l'ambiguïté.

La troisième occurrence du refrain est la plus éloignée de la mélodicité, tout en réemployant des effets déjà observés précédemment. Le même timbre baillé s'associe, sur « l'amour à la papa », à un abandon de la mélodie pour une intonation parlée aux inflexions emphatiques, avec notamment une petite montée sur la deuxième syllabe d'« amour ». Le dernier « moi » est marqué d'un accent dynamique, tandis que le [e] d'« intéresse » est encore exagérément allongé. Les deux dernières syllabes « -resse pas », sont non voisées, émises dans le souffle. Tout le refrain exprime ainsi la lassitude, l'accablement, par une sorte de monotonie soporifique dont l'exagération laisse toujours transparaître le recul humoristique.

Ce jeu de l'implicite, détaillé sur le refrain, se déploie sur l'ensemble de la chanson, associant des effets prosodiques accentuels et intonatifs, des procédés paralinguistiques d'articulation et de vocalisation, et des superpositions de mimiques vocales. Tous ces éléments s'articulent autour d'un jeu très marqué de contrastes et d'alternances :

- contrastes de débit, entre syllabes allongées et liées d'une part, très courtes et détachées d'autre part, par exemple sur « autre chose (long) / de toi (court) », ou « ni chaud (long) / ni froid (court) » ;
- contrastes de dynamique et de timbre, avec tantôt une voix poussée et puissante avec un timbre sombre dans le grave, tantôt un timbre plus clair et vocalique, dans un registre plus aigu et avec une nuance douce, soutenant l'alternance d'un ton comminatoire et d'un ton faussement conciliant (« que pourrais-je te dire... »), mais laissant percer l'exacerbation et l'agacement, notamment par l'emphase de certaines consonnes (« ça fait », « autre chose »...).

- contraste entre chanté et parlé, entre passages lyriques très chantés, laissant surgir un *vibrato*, et brusque rupture par une chute en voix parlée, par exemple avec « et je deviens de bois ».

La voix est ponctuellement marquée par la surimpression du rire : rire caustique et dédaigneux, plein de sous-entendus, par exemple sur « à moi, à moi » (seconde 41), suggérant plusieurs niveaux de compréhension. Une très forte distorsion du timbre est également perceptible sur « écris-moi », sorte de sommet sarcastique de la chanson, avec un saut dans l'aigu, une énonciation parlée, et une voix nasillarde et stridente, dont l'intonation révèle sans ambiguïté l'ironie du texte : « et là-bas (Cythère) écris-moi, dis-moi, dis-moi, si on fait l'amour à la papa ».

La coloration ironique et le sous-entendu, dont les procédés du parlé brouillent la mélodicité du chanté, revêt chez Juliette Gréco une récurrence telle qu'elle en devient un caractère typologique fort, même si elle est souvent plus ponctuelle que dans la chanson que nous venons d'étudier.

L'ironie à proprement parler impose aussi une codification paralinguistique assez forte. Textuellement, elle peut de présenter sous deux formes : l'antiphrase – l'interprète dit le contraire de ce qu'il veut faire entendre – ou la mention – il introduit les propos qu'il considère comme fallacieux d'un locuteur. Sans marquage paralinguistique, les deux cas peuvent donner lieu au contresens, il s'agit donc de parasiter l'énonciation mélodique en intégrant de la manière aussi évidente que possible les intonations et les procédés sonores très spécifiques de l'ironie parlée qui marquent bien que l'interprète fait entendre une voix qui n'est pas la sienne. Il s'agit donc de se distancier de ce que l'on chante à la fois par la mimique et le ton, par un procédé de « mise en scène vocale » qui décrédibilise les propos au moment même où ils sont énoncés.

Jacques Brel illustre ces procédés dans de multiples chansons : l'antiphrase par exemple dans *Les Singes*, qui égraine les méfaits de notre société (censure, inquisition, prostitution, guerre, peine de mort, torture...) et se clôt par un refrain intégré – « c'est depuis lors qu'ils sont civilisés / Les singes, les singes, les singes de mon quartier » – ou *Le Caporal Casse-Pompon*, exemple typique de la *mention*, éloge du caporal (« vrai poète et doux rêveur ») par son ami (« Mon ami est une valeur sûre / Qui dit souvent sans prétention / Qu'à la minceur des épluchures / On voit la grandeur des nations »). Il s'agit du procédé très voltairien du candide, qui cite avec admiration les pires preuves de stupidité.

Dans ces deux chansons, la mélodicité est érodée par l'expressivité satirique du parlé. *Les Singes*⁸⁸⁰ mêle vers chantés (en particulier pour évoquer l'antériorité de la civilisation humaine), et vers semi-parlés ou parlés où, par procédés d'accumulations, Jacques Brel fait l'inventaire des méfaits de la civilisation. Le martèlement syllabique renforce l'effet accumulatif (« et... et... ») de la liste de malheurs. L'emphase ironique sur le mot « civilisé » va jusqu'à la distorsion articulatoire à la deuxième réitération du refrain. La mimique audible de la grimace sur la répétition du mot « singes », avec le long glissement intonatif, monte par un *crescendo* hyperbolique jusqu'au hurlement bestial sur le *mi* 3 à la fin de la chanson, renforcé par une véritable cacophonie musicale.

⁸⁸⁰ Album *Les Flamandes*, 1961.

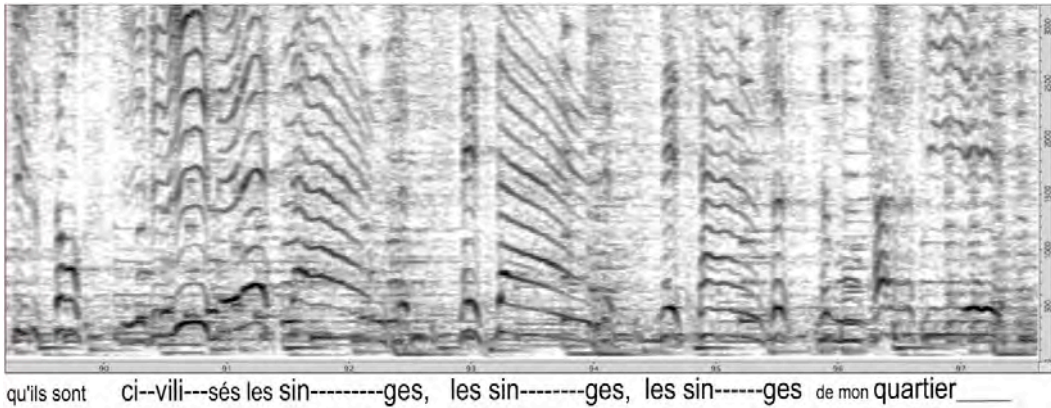


Figure 404 : Sonagramme de la deuxième occurrence du refrain des *Singes*, interprété par Jacques Brel. [CD 268]

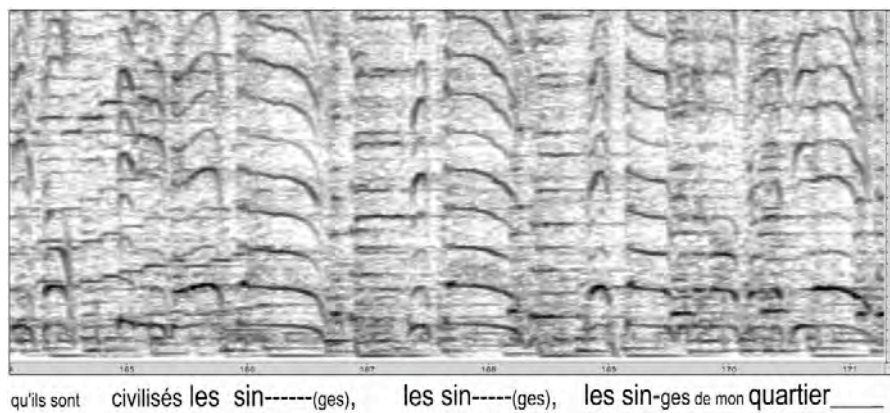


Figure 405 : Sonagramme de la dernière occurrence, criée, du refrain des *Singes*, interprété par Jacques Brel. [CD 268]

Le sonagramme révèle bien la complexité de la vocalisation sur le mot « civilisés », porteur de l'aspect parodique : intonation très mouvante, éloignée de la norme, avec une montée et une redescende sur les syllabes « li-sés » et un prolongement de l'intonation sur « les ». L'effet paralinguistique impose aussi une rupture marquée avec les mots précédents par une déformation de la bouche et une projection labiale qui transforment le timbre. L'hyperbole accentuelle se double aussi sur la première syllabe du mot « singes » d'une déformation timbrale par une hypernasalisation et une ouverture latérale de la bouche. Un *glissando* descendant brutal marque les trois occurrences de « singes », sur lesquelles le forçage de la voix introduit des sous-harmoniques, en particulier sur la deuxième réitération, et une déformation phonétique, un timbre gouailleur, provoqué par l'ouverture hyperbolique de la bouche, proche de la grimace. La deuxième figure à la fin de la chanson, présente le sommet du *crescendo* vocal, avec encore un allongement de la voyelle de « singes », sur une note plus aiguë et avec un *glissando* moins marqué, mais dans un cri.

La chanson *Le Caporal Casse-Pompon*⁸⁸¹ est une satire rédhitoire de l'armée. Œuvre polyphonique par excellence (en sens stylistique du terme), puisque se superposent la voix de l'ami du caporal et la voix critique de Jacques Brel qui multiplie les modalisateurs et les marqueurs du parlé pour insister sur l'aspect caricatural. La voix de l'ami du caporal prend des inflexions lyriques pour faire l'éloge de ce dernier, pour traduire l'admiration naïve qu'il a de son caporal, avec l'ajout de trilles, rare chez Jacques Brel, sur certains mots (« grandeur »,

⁸⁸¹ Album : BREL, Jacques, *Les Bourgeois*, Universal Barclay, 1962.

« comprends pas », « l'appelle »...). Face à cette mélodicité, le parlé satirique impose sa voix ironique, qui décrédibilise les propos : emphases sur « énorme » et « clairon », insertion de plus en plus marquée du parlé sur les fins des vers et plus longuement dans les fins des strophes. Cette progression est ponctuée par la répétition de l'adverbe « subséquemment », réitéré trois fois au début de chaque refrain (terme déjà ridicule par sa rareté et son aspect pédant), bien isolé par des pauses et un arrêt instrumental, avant de devenir susurré dans le deuxième refrain, puis agressif et crié avec un fort accent allemand caricatural dans le dernier, et un martèlement hyperbolique de chaque syllabe, ponctuée de rires, puis de la formule « Ein zwei ».

Ces occurrences du parlé, qui entravent la mélodicité dans un but satirique, émaillent l'œuvre de Jacques Brel, des *Bigotes* (avec la répétition du mot, sur une tonalité extatique et de satisfaction béate, qui parasite le mélisme), à *La Dame patronnesse* (avec une progression du timbre de plus en plus nasillard, une voix tremblée et à la limite du faux).

Mais dans tous ces exemples, l'insertion des procédés satiriques de la parole ne se présente en fait que comme redondance du texte, et souvent même de l'accompagnement instrumental. L'interprétation, la musique et les paroles forment une constellation sémantique cohérente, et l'adjonction des spécificités du parlé ne présente qu'un renforcement du contenu textuel. Rares sont les chanteurs qui utilisent ces procédés en coloration contrastive par rapport au sémantisme global de la chanson ; il s'agit à la fois d'une forme de provocation et d'une prise de risque face au public, auquel l'effet demande l'intégration du renouvellement contextuel et un degré d'attention et de perception affiné. Confronté à l'inattendu, le public accepte d'être dérouté et de remettre en question son interprétation. La finesse interprétative doit se doubler d'une intelligence de l'écoute.

Ce procédé est couramment employé par Léo Ferré dans ses variantes interprétatives, et nous avons vu ses brusques sursauts d'ironie (sourire, insertion du parlé...) dans notre étude comparative des versions de *La Vie d'artiste*. C'est tout aussi vrai et significatif dans ses multiples réinterprétations d'*Avec le temps*, où dans un contexte de nostalgie lyrique amoureuse, il réintroduit, dans la version à l'Olympia de 1972⁸⁸², des ruptures dans la dramatisation, avec le « Tutto va bene » au ton caricatural. En 1973⁸⁸³, il mêle, lors de son interprétation en concert accompagnée au piano par Paul Castanier, différents procédés d'énonciation, chanté, crié, parlé et chuchoté, en alternant l'expression de la tendresse, de l'ironie et de la violence. En 1984⁸⁸⁴, Léo Ferré produit une version choc, dans laquelle il s'autoparodie, introduisant un retour ironique sur lui-même, avec un arrêt de l'accompagnement et un déplacement sur la scène. La voix passe de l'emphase mélodique (parodie du chanteur lyrique), à la déclamation criée, interrompue par des rires sarcastiques et une interpellation du public, puis à la récitation chantée inexpressive dans un débit accéléré. La chanson se clôt par un retour au parlé et un épilogue improvisé : « Alors vraiment, avec le temps... clac ! avec le temps, c'est terminé ! [...] ». Enfin, l'interprétation de 1988⁸⁸⁵ – marquée par la colère et le dépit, avec l'insulte criée « Salope ! » – se teinte ponctuellement d'ironie, sur « tout va bien », ou d'un adoucissement hypocrite, sur « ne prends pas froid ».

Le courant de l'érosion de la mélodicité par les modalités du parlé irriguent donc de manière caractéristique tout un courant interprétatif prolifique à visées satiriques. Il s'exprime dans de multiples chansons, mais il peut aussi colorer de manière plus constante un timbre en introduisant une forme de décalage systématique, comme la mimique audible du sourire, si

⁸⁸² FERRÉ, Léo, *Seul en scène, Léo Ferré 73*, Barclay, 2002 (concert à l'Olympia, 1972).

⁸⁸³ FERRÉ, Léo, *Sur la scène*, La Mémoire et la mer, 2001 (concert au Théâtre de Lausanne et à Montreux, 1973).

⁸⁸⁴ FERRÉ, Léo, *Ferré 84*, RCA, 1996 (enregistré en public au Théâtre des Champs-Élysées, 1984).

⁸⁸⁵ FERRÉ, Léo, *En public au TLP-Déjazet*, EPM, 1988 (enregistré les 3, 4 et 5 mai).

fréquente chez Georges Brassens ou chez Pierre Perret dans un autre registre. Le phrasé, emprunté aux intonations parlées, induisant une forme d'autodérision par rapport au genre et au rôle du chanteur, marque aussi, comme nous l'avons déjà étudié, certaines interprétations, comme celles de Vincent Delerm ou de Bobby Lapointe.

8.2.2.2.2 *Les mimiques et les procédés de fusion empruntés au parlé : l'expression des affects, la montée du pathos et le basculement énonciatif*

Paradoxalement, l'adéquation totale entre le texte et l'*ethos* du chanteur, la fusion entre la chanson et son interprète, l'investissement émotionnel sans prise de recul, peuvent tout aussi bien s'illustrer par des insertions du parlé qui perturbent la musicalité. Elles s'inscrivent alors dans le premier degré, avec un décodage simplifié pour l'auditeur. Gérard Genette parlerait de « sémantisme explicite » : il n'y a pas pour ainsi dire, selon la formule d'Henri Mitterrand, de « sursignification [...], de signification seconde qui se greffe sur la dénotation⁸⁸⁶ ». Toutefois, le parlé intronise tout un jeu de nuances au sein de la signification primaire et de degrés de sensibilité dans l'affect dominant.

L'affinité et la fusion de l'interprète avec le texte, favorisant la progression de l'émotion, peuvent se présenter de deux manières : soit le chanteur s'identifie au personnage de la chanson, de telle manière qu'il est lui-même ce personnage pendant la durée de la performance, soit les paroles relatent directement un épisode autobiographique. Dans les deux cas, la quête d'authenticité passe par une montée du *pathos*. L'interférence du chanté et du parlé joue un rôle important dans cette fonction émotive (au sens jakobsonien du terme). En effet, comme le souligne Georges Banu : « l'accumulation d'une tension finit par appeler l'usage d'un autre moyen pour l'afficher clairement ». Si dans le théâtre « sous l'effet d'une émotion extrême, émotion qui rend la parole insuffisante et appelle le chant au secours [...], sous la pression d'un comble d'affect, la parole se convertit en chant⁸⁸⁷ », cet échange se fait tout aussi bien dans la chanson, mais la conversion a lieu dans les deux sens : certes, l'insertion du parlé peut déboucher par un effet d'intensification émotive sur un chanté lyrique, mais la parole chargée d'émotion peut aussi représenter une escalade par rapport à l'expressivité du chant, ce qui est plus fréquent. Ce basculement d'une profération à l'autre donne lieu à des effets de contrastes souvent marqués entre deux extrêmes (par exemple, le parlé crié est l'amplification du lyrisme mélodique), métaphore de la perturbation engendrée par un afflux d'affect en apparence incontrôlé – mais la transfiguration esthétique opérée par la performance vocale est en fait d'une spontanéité très étudiée.

8.2.2.2.2.1 *Jef de Jacques Brel : l'efficacité pragmatique du jeu des passages du parlé au chanté*

Jacques Brel, dans sa chanson *Jef*⁸⁸⁸, illustre la première occurrence : identification avec un personnage, ici un « poivrot », selon le terme employé dans les paroles, qui veut redonner espoir à son ami et le sauver du suicide. Le texte, violemment injonctif, se présente comme une longue adresse ponctuée d'impératifs (« viens » répété 18 fois, « arrête » répété 5 fois...),

⁸⁸⁶ MITTERRAND, Henri, cité dans : LÉON, Pierre, *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal : Didier, 1977, p. 17-18.

⁸⁸⁷ BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhard*. Saint-Jean-de-Vedas : Entretemps, 2002, p. 190-191.

⁸⁸⁸ BREL, Jacques, *Ces gens-là*, 1966.

dont la pragmatique (avec la multiplication des apostrophes « Jef ») montre son efficacité à l'issue de la chanson, Jef acceptant de suivre son ami. La structure comporte deux couplets et deux refrains à fortes variantes, les premiers argumentant sur la situation présente, et les seconds évoquant les projets du futur proche. L'intrusion dans l'histoire est aussi brutale qu'efficace, puisque la chanson commence pour ainsi dire *in medias res* (la situation narrative n'étant explicitée que par le discours direct dans la première strophe), réponse à une question non incluse dans le texte : « Non, Jef, t'es pas tout seul ».

Le premier couplet présente une progression d'un chanté avec dominante de *recto tono*, marqué d'inflexions parlées souvent suspensives (on distingue une micro-hiérarchie de hauteurs à l'intérieur du *recto tono*) et de retenues consonantiques, à un parlé emphatique, avec abandon de l'intonation mélodique au profit d'une exacerbation de l'intonation de la parole, soutenue par un timbre pleuré, un ton supplicatoire avec des groupes de souffle courts (liés à une versification en hexasyllabes), des prises d'air sonores, une impression de gorge nouée particulièrement accentuée sur les phases d'extinction du son, où nous percevons une fermeture évoquant le sanglot (sur « trottoir », avec un *tremolo*). La répétition des « viens » est ensuite marquée d'un fort *tremolo*.

Après cette première progression de l'énonciation hybride vers le parlé, correspondant à une gradation expressive, au moment même où le parlé devient le plus oralisé, la montée du pathos ne peut se faire que par une nouvelle rupture : elle s'opère par un saut brusque et d'un écart extrême, renforcé par l'orchestration, vers le chanté très lyrique.

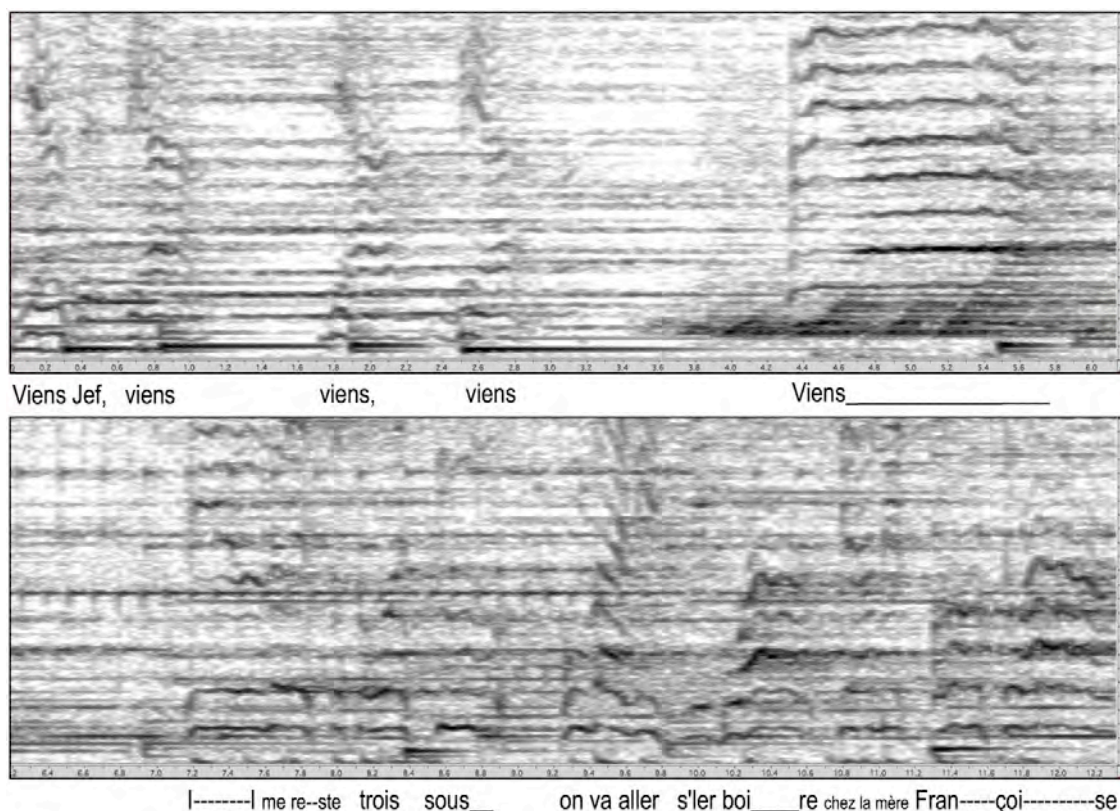


Figure 406 : Sonagramme d'un extrait de *Jef*, interprété par Jacques Brel. [CD 269]

Les derniers impératifs « viens », qui figurent à la fin du couplet, sont parlés, isolés par de courts silences et marqués par un *tremolo* émotionnel bien visible sur le sonagramme. Succède en rupture le début du refrain, très chanté, avec des tenues sur « viens », « il », « boire », « Françoise », avec un *vibrato* sur la plupart des syllabes, procédé qui se poursuit dans le

refrain, associé à un longue tenue en *glissando* descendant, sur « ardoise », « Moselle » et « nouvelle ».

Ces refrains chantés traduisent une exaltation soudaine qui se veut entraînante et cherche à susciter l'adhésion. La fougue retombe à la fin de l'avant-dernier vers, avec une pause suspensive qui crée une rupture dans l'exaltation lyrique par la retombée dans le sordide de la réalité (« comme quand c'était le temps que... j'avais d'argent », avec la pause silencieuse après « que »). Le deuxième couplet est totalement parlé, mais avec une prosodie métrique très marquée, une accélération du débit et un ton exhortatif avec des inflexions persuasives et une tonicité accentuelle, en particulier sur les fins de vers qui sont enchaînés sur un rythme précipité et qui procèdent par accumulation pour convaincre. Après la deuxième rupture chantée du refrain, figurent deux vers parlés conclusifs aux inflexions de l'encouragement et de la joie, et une surimpression du sourire exprimant le bonheur d'avoir réussi, dans une énonciation criée.

La superposition de l'oralité de la langue opère une tension générale vers le parlé (effet que nous étudierons plus en détail dans la partie suivante). Il s'agit de mots ajoutés qui créent une rupture rythmique en fin de vers – « Jef » (trois fois), « tu sais » – des multiples élisions du parlé familier, de la prononciation populaire – « ouais » –, et de la syntaxe orale familière – « paraît qu'y'en a d'nouvelles », « où c'est qu'on va aller ». La performance vocale procède comme au théâtre par double énonciation, selon l'analyse développée par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*⁸⁸⁹, puisque l'on peut considérer qu'il y a un « discours rapporté » émis par un personnage par la médiation du chanteur et qui a pour destinataire un autre personnage (Jef), et un « discours rapporteur », émis par l'auteur, et qui a pour destinataire le public. La puissance expressive s'exerce donc sur un double niveau et vise, à travers la persuasion du personnage, à persuader le public.

8.2.2.2.2 Pépée de Léo Ferré : la surimpression du parlé pleuré comme exacerbation de la fonction émotive

Pépée, chanson de 1969 (paroles et musique de Léo Ferré), est un deuxième exemple de l'identification et de la fusion totale de l'interprète avec le texte : la chanson n'est autre qu'une forme de déploration, d'éloge funèbre, du chimpanzé Pépée, élevé pendant des années par Léo Ferré comme animal domestique. Épisode autobiographique donc, qui évolue de la tendresse à la révolte devant l'inéluctabilité de la mort et à une rancune sous-jacente à l'encontre de son ex-compagne, qui a décidé l'euthanasie du chimpanzé en son absence. La chanson s'organise en quatre strophes hétérométriques ponctuées de l'apostrophe « Pépée », une fois après le premier vers de chaque strophe et deux ou trois fois en fin de strophe. Le jeu des élisions et la formule anaphorique « t'avais » (« t'avais les mains », « t'avais les oreilles »..., répétée 6 fois), instaurent dès le début, par le niveau de langue familier et l'adresse, une atmosphère de grande complicité émotive.

La chanson, presque intégralement chantée, entretient cependant une ambiguïté constante entre le parlé et le chanté, en imprégnant ce dernier de marqueurs paralinguistiques exprimant différentes nuances de sentiments combinés ou successifs : la douleur et la plainte par une voix pleurée, l'attendrissement par une forte labialisation et une modulation de l'intonation, ou la rancune par un resserrement de la gorge et une accentuation des consonnes. Un contraste est perceptible entre les parties plus lyriques – constituées des premiers vers des strophes et des apostrophes réitérées de « Pépée » qui les concluent – et les passages à

⁸⁸⁹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1978.

l'intonation plus stagnante, en intervalles conjoints – les six vers centraux de la strophe –, propices à une contamination par les codes paralinguistiques de la parole.

Le caractère dominant de la première strophe, évoquant les souvenirs de Pépée, est l'attendrissement. Le premier vers se distingue par des tenues de notes, une intonation aiguë et un *vibrato* absent des vers suivants. L'expression de la tendresse s'appuie ensuite sur l'emploi des marqueurs paralinguistiques de la voix enfantine : en particulier la forte labialisation, la surarticulation (exacerbée sur les vers « Et quand j'te f'sais les ongles / J'voyais des fleurs dans ta barbiche »), puis le ralentissement du débit articulatoire (« T'avais les oreilles de Gainsbourg ») et les bruits de salivation sur les plosives (« pas besoin »...). L'évolution est nette entre la mélodicité un peu lyrique du premier vers et l'aplatissement mélodique, renforcé par une irrégularité de la durée des syllabes inspirée du parlé, une accentuation caractéristique de la parole sur la dernière syllabe non caduque des mots (ongles, barbiches...), une accélération du débit des troisième et quatrième vers (indiquée sur la partition, qui utilise des doubles croches au lieu des croches).

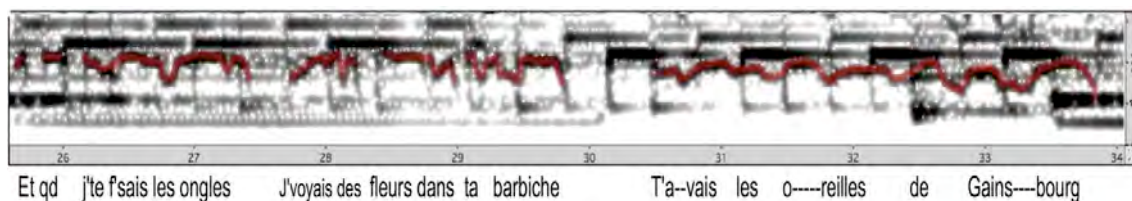


Figure 407 : Fréquence fondamentale d'un extrait de la première strophe de l'interprétation de *Pépée* par Léo Ferré. Nous remarquons l'absence de *vibrato*, le faible *ambitus* avec alternance de tons hauts et bas, l'intonation instable proche de la parole, les durées de notes irrégulières et le ralentissement du débit dans la deuxième partie de l'extrait. [CD 270]

Un resserrement de la voix est ensuite repérable sur l'extinction des syllabes « nuit » et « lui » (dont l'intonation montante est légèrement tremblée), révélant déjà un caractère pleuré et plaintif, mais encore contenu. La strophe progresse vers une portion de vers totalement parlée, « ben oui ! », sur un ton d'insouciance naïve et joyeuse (surimpression paralinguistique du sourire), introduisant en outre l'oralité et rompant la métrique. La tendresse se trouve ensuite exaltée, au long de la chanson, sur toutes les réitérations de « Pépée », par la recherche d'un ton doux et caressant qui contraste parfois avec le reste du couplet.

La deuxième strophe évolue plus radicalement vers une voix pleurée, expression de la douleur, à la charge émotive croissante, avec un *tremolo* dont la présence s'amplifie au cours de la strophe et une distorsion du timbre, de plus en plus serré, associée à des prises d'air sonores rapprochées évoquant le sanglot. Les effets de labialisation, de salivation et de ralentissement du débit précédemment observés se maintiennent. L'allongement de nombreux sons vocaliques confère un caractère plaintif à la diction et crée une succession hyperbolique d'accents de focalisation renforçant l'intensité expressive (« Pour regarder la nuit des autres »...). Ces fluctuations rythmiques ne trouvent nullement leur fondement dans la composition musicale, qui présente une succession de doubles croches puis de croches sans articulation au cours des vers et avec seulement deux syllabes à la rime marquées d'une valeur longue ; elles relèvent donc de l'interprétation et de l'adaptation de modèles prosodiques issus de la parole.

L'expression de la rancune transparait dès la deuxième partie de la troisième strophe, en particulier à partir de « trent-trois bougies », où l'accentuation dynamique et temporelle des consonnes (par exemple l'allongement des sifflantes sur « Le sept avril de soixante-huit ») et le débit ralenti par un serrement de la gorge, une surtension vocale, se teintent de ressentiment et d'amertume, avec une gutturalisation de la voix et une exagération du *tremolo*.

La quatrième strophe atteint un degré supplémentaire dans le resserrement de la voix, le tassement des graves, la retenue des consonnes, les inspirations bruitées, mêlant l'expression de la douleur à un assombrissement du timbre donnant à la voix un ton menaçant.

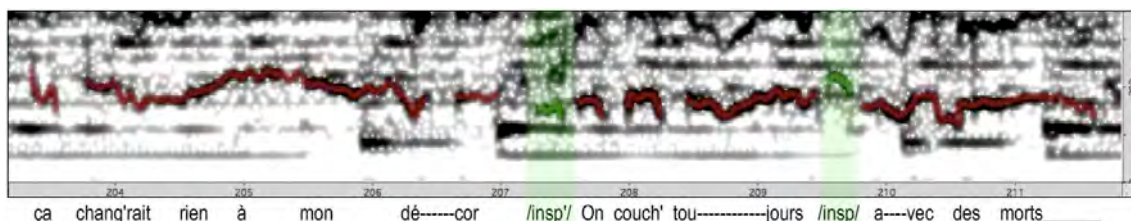


Figure 408 : Fréquence fondamentale d'un extrait de la quatrième strophe de *Pépée*, interprété par Léo Ferré. Nous observons les tremblements (*tremolo*) de la voix, le débit très ralenti et les prises d'air rapprochées et voisées (en vert). [CD 270]

La surimpression émotive de la parole trouve son paroxysme dans la répétition (quatre fois) du vers « On couche toujours avec des morts », où se mêlent l'apitoiement, la tristesse et la colère, le premier traduit par la labialisation très nette du premier hémistiche « couche toujours », très antérieur, la seconde par la diction plus cassante de la deuxième partie du vers et la troisième par l'agressivité de l'allongement raclé du R final de « mort », sur la dernière réitération, à la limite du crié. La charge émotionnelle est telle que toute progression semble impossible et que s'opère un blocage réitératif, qui ne débouche que sur la redondance. Comme le souligne Jean Cohen, « tout langage émotionnel tend à prendre la forme répétitive⁸⁹⁰ ». Les groupes de souffle sont réguliers mais extrêmement courts (4 syllabes), coupant nettement l'hémistiche, et ponctués de respirations très sonores, suivies d'attaques des groupes dans le souffle, sur « on » et « avec », stylisant une forme de hoquet caractéristique du parlé pleuré. Il y a ainsi à la fois des éléments paralinguistiques se superposant à l'émission vocale, avec une intonation et un timbre qui évoquent les pleurs, un caractère plaintif et larmoyant, et l'inclusion d'un élément extralinguistique, avec les inspirations, qui créent une ébauche de sanglot. Cette hyperbole émotive de la lamentation funèbre est suivie d'un brusque contraste mélodique final sur la répétition douce de « Pépée », reprise en écho par l'accompagnement instrumental.

Sur la mélodie chantée, se greffe donc, par les effets paralinguistiques et extralinguistiques empruntés à la parole, une palette émotionnelle extrêmement diversifiée, à partir de l'affect dominant de la tristesse devant la mort : de la tendresse à la hargne, de la compassion à la rancœur, de l'affectivité à la colère...

8.2.2.3 Le parasitage du chanté par l'intrusion de l'oralité familière

Si l'expression de l'*ethos* et du *pathos* – mise à l'écart du texte par les procédés disjonctifs de l'ironie et de la caricature ou fusion avec le texte par la surimpression des affects – est un puissant incitateur à l'insertion des caractéristiques du parlé, l'atteinte à la mélodicité n'est cependant pas univoque. Elle peut tout aussi bien être naturellement suscitée par l'oralité textuelle – au sens linguistique du terme – c'est-à-dire que le type discursif influe aussi de manière importante sur l'attraction que peut avoir la chanson vers le parlé.

⁸⁹⁰ COHEN, Jean, « Poésie et redondance », dans : *Poétique*, n°28, Paris : Seuil, 1976.

Les paroles, qui intègrent à un fort degré les caractéristiques de l'oralité familière, que ce soit par quête d'authenticité – en adoptant la langue du milieu que l'on représente – ou par recherche d'une tonalité caricaturale, induisent souvent des caractéristiques articulatoires, accentuelles et intonatives spécifiques, qui tirent l'interprétation vers le parlé. Si un registre de langue recherché, voire poétique, peut comme nous l'avons vu s'accompagner aussi bien d'une musicalisation du parlé que d'un fort degré de mélodicité (exemple : Claude Nougaro, Léo Ferré...), le registre familier, voire argotique, stimule toujours l'assomption du parlé et l'affaiblissement mélodique. Paradoxalement, même si certains interprètes privilégient, pour un texte familier, une mélodie rengaine très présente, ils ne peuvent se dispenser d'intégrer des nuances paralinguistiques, comme la surimpression du sourire (Pierre Perret), où l'instabilité intonative de la parole (le chanté faux de Bobby Lapointe).

Cette constellation – langue familière oralisée / érosion de la mélodicité / contamination du parlé – peut, par son importance, caractériser typologiquement la production d'ensemble de certains interprètes, comme Renaud, ou créer une alternative au sein d'une œuvre beaucoup plus diversifiée, qui ne se prive ni de l'expressivité mélodique, ni de son parasitage par les perturbations du parlé et de l'oralité (Robert Charlebois).

8.2.2.3.1 Renaud : le familier et le parlé comme support d'un *ethos*

La chanson *Dans mon HLM*⁸⁹¹ de Renaud, écrite et composée par l'artiste en 1980, présente une galerie de portraits des habitants du HLM, à travers le « je » de l'énoncé (locataire de l'immeuble), qui s'assimile au « je » de l'énonciation (l'interprète), assimilation rendue possible par la langue spécifique et les inflexions de la parole qui parasitent la mélodicité et participent de l'image marginale, à la fois socialement et musicalement, l'une étant métaphore illustrative de l'autre et se voulant garante d'authenticité.

Sous forme de six strophes à la versification un peu approximative, avec toutefois une majorité d'hexamètres et de vers rimés, les refrains alternent avec un couplet en distique, mettant en évidence le niveau familier du langage, mais aussi le léger décalage humoristique du jeu de mot – l'identification au « loubard » de banlieue, si souvent mise en avant dans les interprétations de Renaud, n'est jamais totale, ce qui crée toujours une forme de recul auto-dérisoire par rapport à son personnage, et un enrichissement interprétatif qui complexifie un sémantisme moins univoque qu'il n'y paraît : « Putain qu'il est blême, mon HLM / Et la même du huitième, le hasch elle aime ».

Les paroles schématisent un sociolecte populaire : lexique familier (« pinard », « peige-cul », « cogner »...), argotique, en particulier des jeunes (« barbouze », « chouravent », « cool », « hasch », « relaxe ») ou vulgaire (« putain », « con », « connasse »...), élisions multiples par suppression de voyelles (« c'qui bouge », « y s'recrée », « l'jeune », « et pi »...), suppression de consonnes (« y » pour « il »...), suppression de mots (« y'a », « z'ont fini »...), caractéristiques syntaxiques avec disparition des négations bi-tensives au profit de constructions sans discordantiel (« il aime pas », « y peut pas »...), constructions segmentées (« s'qu'il est blême mon HLM »), ou datif éthique⁸⁹² (« c'est vous dire »). Toutes ces marques d'une oralité relâchée se veulent transposition du langage populaire, mais il existe une forme de brouillage énonciatif, avec des allusions qui impliquent une prise de recul et un élément réflexif qui n'a rien à voir avec la spontanéité langagière parodiée (« Y s'recrée l'Indochine », « costard en

⁸⁹¹ RENAUD, *Ma Compil*, Universal Polydor, 1986.

⁸⁹² Caractéristique du récit familier et qui implique l'auditeur dans la diégèse (ex : « Il vous l'attrape... »).

alpage », « Y s'écrivent à Libé », « Elle l'a lu dans l'Express », « communiste / trotskyste », « nouveau romantique »).

C'est l'interprétation, par son vernis accentuel et intonatif, sa manière de malmener la musicalité pour singer le parlé, qui unifie et authentifie la chanson. L'oralité transparait dans l'instabilité et l'approximation intonatives (les hauteurs de notes ne sont pas maintenues), l'absence de *vibrato*, l'accent populaire (induisant la distorsion articulatoire de certains phonèmes) et le phrasé très saccadé, *staccato*, qui éloigne la mélodicité ; phrasé qui n'est pas sans rappeler celui de François Béranger⁸⁹³, chez qui il est toutefois moins systématique.

L'articulation des phonèmes [ε] et [a] est particulièrement imprégnée des caractéristiques de l'accent populaire avec une insistance sur la prononciation de ces voyelles, qui introduit une sorte de transformation phonétique, souvent associée à un son traînant, allongé temporellement sur une intonation glissant dans le grave. L'effet de distorsion articulatoire et d'allongement du [ε] est particulièrement présent dans les refrains sur les syllabes finales de « blême », et à l'hémistiche (« deuxième », « troisième »...) ou à la rime, par exemple à la quatrième strophe sur « cocker » et « cooper ». La distorsion des [a] est moins flagrante ; nous la rencontrons cependant à la première strophe sur « chouravent » et « pinard », accentuant la connotation vulgaire et familière de ces termes.

Nous trouvons, de manière plus généralisée, une accentuation des voyelles en fin de groupe et leur prolongement sur un *glissando* descendant (qui donne un caractère traînant), bien repérables sur les syllabes finales des deux exemples des figures suivantes (« ans », « là », « content », casser », « pas », « HLM » et « allumés »).

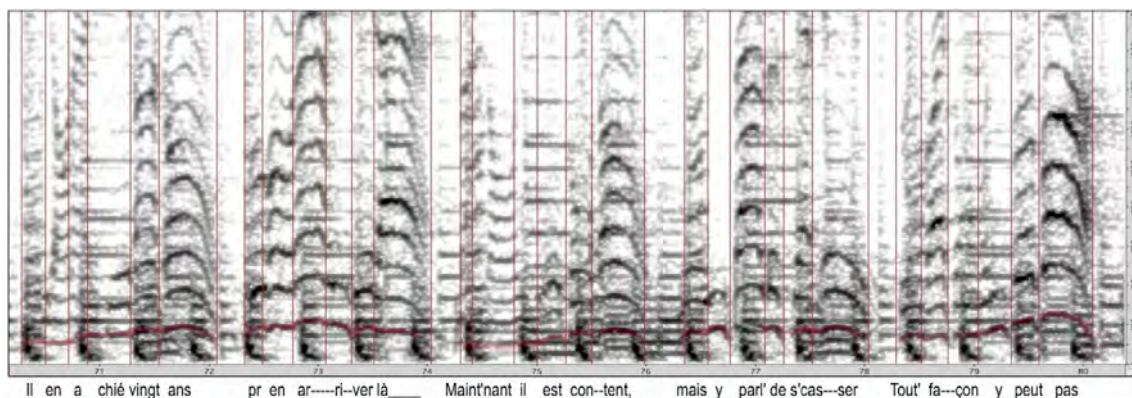


Figure 409 : Sonagramme d'un extrait du deuxième couplet de *Dans mon HLM*. Segmentation en syllabes, alignement du texte, mise en évidence de la fréquence fondamentale (en rouge). [CD 271]

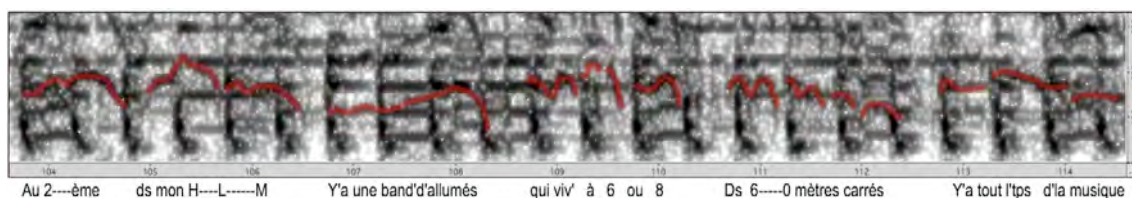


Figure 410 : Fréquence fondamentale d'un extrait du troisième couplet de *Dans mon HLM*, interprété par Renaud. [CD 271]

Ces accents créent un regain dynamique à la fin des groupes, renforcé par la pause silencieuse qui génère une coupure entre chaque vers. L'intonation est ainsi généralement

⁸⁹³ BÉRANGER, François, *Tranche de vie*, Futur acoustic, 1970 (réédition : Association Da Capo, 2012).

descendante, occasionnant une certaine monotonie dans le phrasé associée à une relative inexpressivité qui, en feignant l'indifférence et la distanciation par rapport au texte, confère à l'ensemble de l'interprétation une tonalité à la fois blasée, revenue de tout, et une dureté un peu bourrue et rogue, qui suggère à l'auditeur une double lecture, une sursignification, en laissant supposer un implicite : l'absence de fusion totale entre le personnage et le chanteur crée une possibilité de marge interprétative. Derrière le sarcasme un peu goguenard, pointe la critique sociale qui transforme « les gens » en stéréotypes caricaturaux, et une relative empathie à l'égard de ceux qui peuvent être considérés comme des victimes du système. Cette intonation immuable et légèrement distante contraste avec l'arrangement qui s'étoffe au cours de la chanson et progresse, par son aspect hétérodoxe, vers une cacophonie.

Le phrasé est saccadé et découpe chaque syllabe, créant une impulsion sur chacune, effet particulièrement audible dans l'extrait représenté ci-dessus, où cette impulsion intonative est bien visible à travers la forme en cloche qui délimite les syllabes sur la courbe de fréquence fondamentale. Ces attaques par dessous sur chaque syllabe nuisent à la mélodicité en rompant la continuité de la ligne mélodique et en s'opposant à un phrasé lié.

Est-ce à dire pour autant que la mélodicité du parlé populaire se substitue à la musicalité ? C'est loin d'être le cas puisque, contrairement à l'intonation familière, qui crée une amplification des courbes mélodiques, Renaud utilise plutôt l'aplatissement intonatif. Au lieu de déplacer l'accent, comme dans le parlé faubourien, sur l'avant-dernière syllabe, il traîne sur la dernière syllabe, et au lieu d'atténuer l'articulation et d'avaler les syllabes, la prononciation, à l'exception des syncopes, est très audible et distincte. Comme nous l'avons vu dans le texte, il y a donc une forme de décalage, et les marqueurs interprétatifs du parlé populaire sont plus symboliques que réels. On peut dire qu'il y a donc une véritable création et stylisation interprétative, qui curieusement parvient à établir une forme d'authenticité à partir d'éléments ambigus.

8.2.2.3.2 *Robert Charlebois : joul et stylisation du crié, l'oxymore d'un parlé mélodique*

Si la stylisation interprétative de Renaud imprègne totalement sa production de l'empreinte du parlé, Robert Charlebois, qui use aussi de manière récurrente de l'oralité et de la langue populaire dans ses paroles, joue au contraire sur toute la palette de la mélodicité au parlé. L'écart est parfois maximal entre une voix haute et un phrasé d'une grande musicalité, et une érosion totale de la mélodie par l'insertion d'un parlé proche de la quotidienneté. Son originalité intègre ce jeu entre les extrêmes, dicté par la thématique textuelle.

La chanson *Mon pays* (paroles de Réjean Ducharme et musique de Charlebois), de l'album *Un gars ben ordinaire* en 1970, reprend de manière parodique la formule « mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver », pour en faire une caricature humoristique des conditions de travail modernes, avec son sous-titre : « mon pays, ce n'est pas un pays, c'est un job », basculant l'inspiration du lyrisme rural de Gilles Vigneault à la satire urbaine. Robert Charlebois se considère d'ailleurs comme « caricaturiste social⁸⁹⁴ ».

Les paroles de Réjean Ducharme jouent sur l'originalité et la saveur du joul, mélange d'argot québécois, d'anglais et de français – parfois un peu archaïque – sociolecte populaire et urbain qui, par son caractère elliptique et ses constructions en parataxe, intègre l'excitation hyperbolique du patron contre son employé trop « slow ».

⁸⁹⁴ CHARLEBOIS, Robert, dans : *Chorus*, n°4, p. 24. Propos recueillis par Marc Robine.

La chanson est construite sur l'alternance contrastive entre une strophe répétée (une espèce de refrain) illustrative, par son phrasé traînant, de la paresse attribuée à l'employé, et des strophes injonctives, illustratives de l'hyperactivité exigée par le patron, alternant avec une accumulation de reproches précédant la mise au chômage finale. Le ton de familiarité méprisante du patron est initié dès le début par l'usage réitéré du pronom « ça » qui opère une réification péjorative de l'employé :

« Ca arrive à manufacture les deux yeux fermés ben dur / Les culottes pas zippées, en r'tard / Ca dit qu'ça fait un flat ou qu'le char partait pas / Ca prend toute pour entrer sa carte de punch dans slot d'la clock⁸⁹⁵ ».

Pronom repris dans les autres strophes (« ça joue », « ça passe », « ça fume », « ça mâche », « ça lâche pas yak », « ça zigonne », « ça fuck le chien⁸⁹⁶ »). En écho à ce « ça » dépréciatif, répond à la fin le pronom « on », utilisé par le chef pour conférer autorité à son acte de renvoi : « On n'endure pas les loafeux icitte⁸⁹⁷ / On les renvoie chez eux, on leur donne leur p'tit livre d'assurance chômage / Pis on leur dit ba-bye ».

L'expression est totalement libérée de la métrique régulière et de la rime (contrairement à la stylisation de langage populaire de Renaud) et emprunte les deux caractéristiques typologiques générales les plus simples de l'oralité populaire relevées par Pierre Léon, qui voyait :

« dans ce type de langue, les forces naturelles du “besoin de brièveté” opposées à celles d’“expressivité”. Les premières relèveraient de la *loi du moindre effort*, entraînant des *simplifications* : assimilations, réductions d'articulations, processus analogiques, etc. Les secondes seraient responsables des *renforcements* : redondances syntaxiques, accentuelles, intonatives ou phonématisées⁸⁹⁸ ».

Le premier aspect est illustré dans la strophe citée par la suppression des articles devant « manufacture » et « slot », la simplification de la prononciation (« ben » au lieu de « bien »), l'apposition en parataxe (« fermés ben durs »), la réduction (« ça prend toute » pour « ça prend tout son temps »), mais aussi abondamment dans l'ensemble du texte par des élisions, des aphèreses et des syncopes (« pi » pour « puis », « dans avant-midi », « dans près-midi », « qu'qu' part », « 'vec » etc.).

Les redondances expressives sont quant à elles tout aussi marquantes par une accumulation de semi-synonymes dans les impératifs (« grouille toé », « dépêche », « envoie », « fly », « patine », « pédale », « fa ça vite », « toffe », « endure... ») et dans les conseils (« être moins slow que ça, moins branleux que ça, moins lambin que ça »), ainsi que dans les énumérations de nourriture et de boissons ingurgitées pendant les « coffee breaks » et la réitération finale de « ba-bye », répétée huit fois.

Les paroles traduisent bien ce double aspect paradoxal de l'oralité, la recherche de concision pour l'efficacité rapide de la transmission du message, et la réitération induite par le fort taux d'affectivité. Le texte est donc en parfaite adéquation avec la personnalité du personnage, à la fois partagé entre la simplification et la concision engendrée par son obsession de rapidité et d'efficacité, et la véritable logorrhée suscitée par l'exaspération des pertes de temps de son employé (retard, lenteur à la pointeuse, bavardages sur le match de hockey, abus des *coffee breaks*, lecture du journal aux toilettes...).

⁸⁹⁵ *Flat* = crevaillon ; *Slot* = emplacement pour insérer la carte ; *Clock* = pointeuse.

⁸⁹⁶ *Yak* = bavardage, caquetage ; zigonner = déconner ; *fuck* le chien = faire n'importe quoi.

⁸⁹⁷ *Loaf* = musarder ; *icitte* = ici.

⁸⁹⁸ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 200.

L'interprète s'empare de ce texte parodique, à la fois humoristique et corrosif, avec l'aisance et la maîtrise que lui confèrent ses évidentes capacités vocales. L'interprétation, bien qu'entretenant une importante proximité avec la parole, se distingue des autres exemples que nous avons étudiés par l'aspect très versatile de l'intonation sur un large ambitus, de *sol* 1 à *si* 3 (*do* 4), soit plus de deux octaves, avec une dominante de voix aiguë et des descentes ponctuelles dans le grave. Robert Charlebois possède donc une spécificité – qu'il partage d'ailleurs avec Diane Dufresne : la surimpression du parlé n'exclut pas la virtuosité vocale.

La première surimpression de l'oralité, la plus évidente, porte sur l'importance de l'accent québécois, qui colore l'ensemble de l'interprétation d'une forte tonalité parlée :

- diphthongaison des voyelles allongées, particulièrement audibles sur « dé^éche », « ch^angé », « l^ache », « g^agné » ;
- prononciation spécifique des [a], qui deviennent [e], dans les mots en /oi/, dans « envoi » (répété quatre fois), « soir », ou « toé » [twe] et « moé » [mwe], et fermeture des [a] ouverts (« ça », « char », « partait »), ou substitution du [a] par [ɔ] sur les monosyllabes (« pas », « qu'ça ») ;
- La voyelle [i] a un second timbre ouvert en syllabe fermée : le [i] de « vite » (« vite », « plus vite que ça ») et de « patine » se rapproche du [e] ; le [y] se rapproche du [œ] (« ^une heure ») ;
- effacement de certaines consonnes : « l » (« que'que part »), « v » (« en'oie » [ãe]) ;
- retard de nasalisation (« change » [ʃ a ã ʒ])...

Robert Charlebois associe à la fois les traits d'ensemble de l'accent québécois et des traits plus spécifiquement populaires⁸⁹⁹.

L'érosion de la mélodicité et l'insertion du parlé se caractérisent aussi par un jeu sur le débit, avec une alternance de passages au *tempo* très lent, qui paradoxalement, tout en insistant sur le côté mélodieux des tenues, sur-impressionne le chant d'une inflexion traînante plus spécifique de la parole menaçante et des passages au débit extrêmement rapide, à la limite de l'intelligibilité, qui accentuent de manière hyperbolique l'énonciation souvent précipitée de l'oral. La transition de l'un à l'autre ne se fait pas par glissement, mais par rupture, souvent marquée par un arrêt musical et un changement dans l'accompagnement.

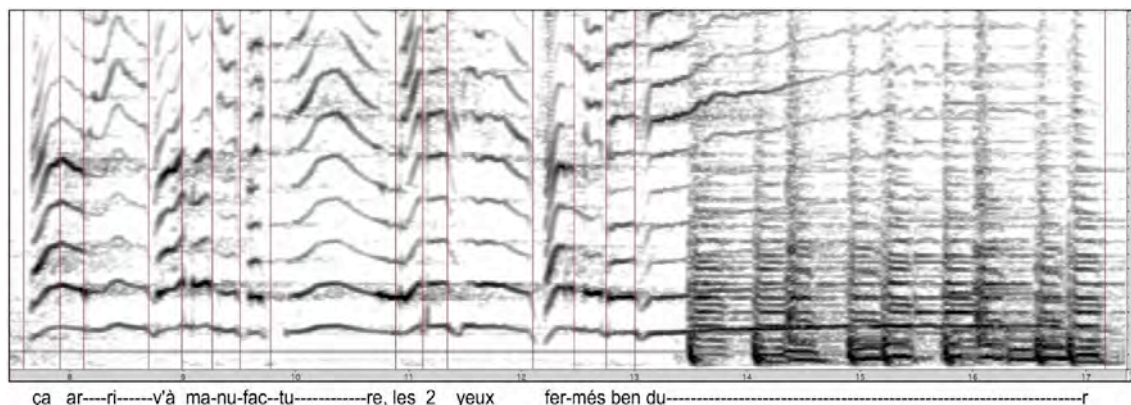


Figure 411 : Sonagramme d'un extrait du premier refrain de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. Alignement du texte et segmentation en syllabes. [CD 272]

⁸⁹⁹ Liste établie à partir de LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 102-103.

Le sonagramme du premier vers de la chanson illustre l'allongement emphatique de certaines syllabes et le long glissement ascendant ou descendant de l'intonation, particulièrement accentué sur les derniers sons vocaliques de « arrive », « manufacture », « yeux » et « dur ». L'instabilité de l'intonation nuit à la mélodicité d'une voix pourtant haute et sonore, intronisant de manière parodique et par jeu illustratif une nonchalance moqueuse qui s'oppose au débit précipité, très proche du parlé, qui caricature le souci de rentabilité et les méthodes de management du taylorisme. Ce débit précipité est particulièrement caractéristique de la parodie de jactance des ouvriers faite par le chef et de l'énumération exaspérée des abus de pauses café :

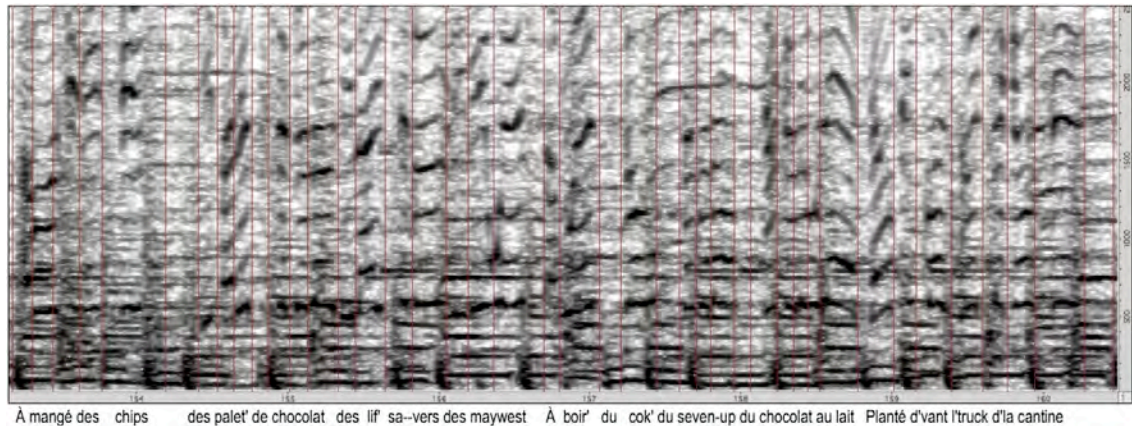


Figure 412 : Sonagramme d'un extrait au débit rapide de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. [CD 272]

La singularité de ce débit précipité est renforcée par la durée importante des groupes de souffle, la rareté des prises d'air, les nombreuses élisions (« planté d'avant l'truck d'la cantine ») et le caractère aigu de l'intonation, autour de *do* # 3. Le débit articulatoire, qui était de 1,6 syllabe par seconde dans l'extrait précédent, atteint dans cet extrait environ six syllabes par seconde. La diminution de la durée d'énonciation, l'absence de pause, la hauteur de la fréquence fondamentale, tout en jouant sur l'ambiguïté du parlé-chanté, colorent l'interprétation d'une tonalité de récrimination, et par son impétuosité contrecarre la musicalité, la perception précise de la hauteur de note étant altérée.

Dans d'autres passages, l'intonation injonctive et exclamative de la parole est particulièrement perceptible dans l'accumulation d'ordres séparés cette fois par des silences qui renforcent une tonalité autoritaire et coupante : « envoie / fly / patine / pédale / fa ça vite / plus vite que ça ». L'aspect agressif de l'injonction est accentué par le timbre aigu crié, très incisif, et l'intonation montante des fins de groupes qui s'achève sur un décrochement en voix de tête, à une hauteur moyenne de *si* 3.

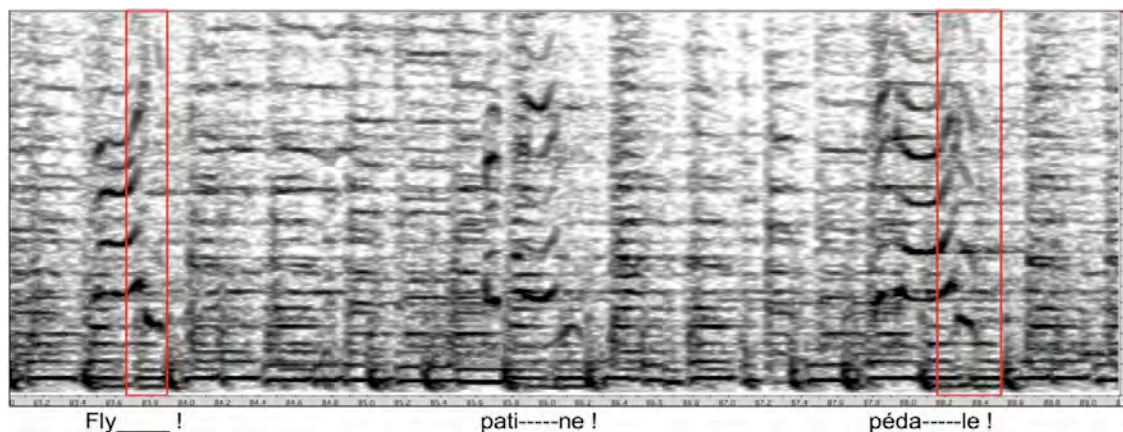


Figure 413 : Sonogramme d'un extrait de *Mon pays*, interprété par Robert Charlebois. Exemple d'injonctifs, sur une intonation montante se terminant parfois par un passage en voix de tête (cadres rouges). [CD 272]

Il s'agit plus, dans l'ensemble des impératifs, d'une stylisation de voix criée que de parlé, comme dans la réitération finale de « ba-bye », la voix restant très sonore et voisée. Ces injonctions représentent par rapport au groupe précédent une brusque montée mélodique avec une accentuation emphatique sur la dernière syllabe, et ce que Pierre Léon appelle une emphase par joncture démarcative et expressive puisque chaque unité sémantique est précédée d'une pause importante qui la met en relief. Le passage en voix de tête se répète régulièrement en final de groupe et stylise une forme de perte de contrôle du crié, qui s'inspire des techniques de chant du *Rock*.

À ces procédés de surimpression des affects qui tournent en dérision le discours du chef, s'adjoignent par une mise en abîme ceux du mépris et la moquerie parodique du chef pour son employé, par les apostrophes péjoratives qui prennent appui sur des passages en parlé rythmé, et qui introduisent une rupture, cette fois par un saut dans le grave : « maudite pâte molle », « maudit flan mou ».

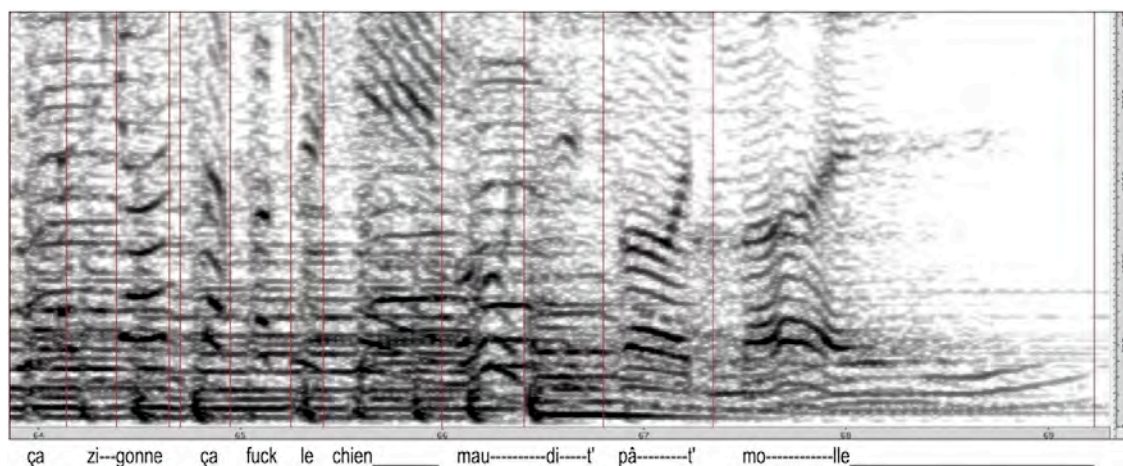


Figure 414 : Sonogramme d'un extrait de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. Exemple d'insertion du parlé. [CD 272]

Après un passage parlé sur « ça fuck le chien », la descente de l'aigu au grave s'opère sur un allongement de la syllabe, par un *glissando* qui détonne dans le grave sur « chien », bien visible sur le sonogramme. Cette descente s'accompagne d'un ralentissement du débit, avec une distorsion du timbre, qui devient nasal. L'apostrophe insultante en antithèse avec la dynamique et l'impétuosité du chef, caricature sous forme d'intonation parodique le flegme et

la torpeur de l'employé : débit traînant, hypotension articuloire avec égalisation des ouvertures, inflexions tombantes sur « maudit », « molle » (courbe en cloche) et « pâte », avec comme un petit sursaut ironique sur la remontée de l'intonation à l'extrême fin de « molle ». Les syllabes se terminent par une intonation descendante, en opposition à tout le reste de la chanson, donnant une impression de mollesse et d'apathie.

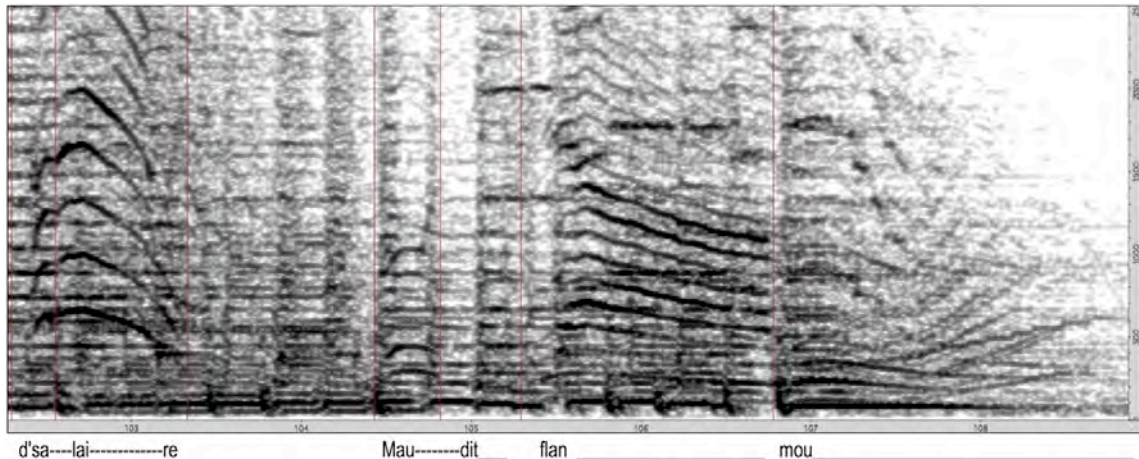


Figure 415 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. Exemple d'insertion du parlé. [CD 272]

Ce deuxième exemple reprend les mêmes procédés tout en les accentuant par le contraste marqué entre la fin criée, très sonore et très tonique, du groupe précédent, et le groupe « maudit flan mou » : baisse de tessiture, sous-articulation, débit traînant... L'intonation tombante est généralisée, et évoque une sorte de dégonflement. Ces deux incursions dans le grave contrastent avec la tonicité jubilatoire des « ba-bye » criés en fin de chanson.

Cette chanson parodique présente donc une grande diversité interprétative, une maîtrise des taux d'insertion de la parole, qui se greffe sur la musicalité sans pour autant l'abolir, conférant une complexité sémantique qui va au-delà de la simple œuvre humoristique : confrontation entre deux modes de vie et dénonciation de la rentabilité effrénée de la société de consommation ?

8.2.2.3.3 Conclusion partielle

Si l'utilisation d'une langue familière très oralisée est un vecteur privilégié de l'insertion des caractéristiques du parlé dans le chanté – primordiale pour une adéquation entre le phrasé et le sémantisme textuel – les modalités de cette intégration sont d'une extrême diversité, intégrant aussi bien une érosion importante de la musicalité, dont elle peut représenter une forme de contrepoint social, comme chez Renaud, qu'une cohabitation percutante de la mélodicité et du parlé, comme la pratique Robert Charlebois. Le taux d'utilisation de cette conjonction (texte oralisé, imprégnation du parlé) est tout aussi varié que ses modalités chez les interprètes de notre corpus, allant de la quasi-constance (Renaud, Pierre Perret...) à la simple récurrence (Charlebois, Souchon, Brel ou Ferré), ou à l'hapax.

Enfin, elle prend appui sur des textes d'une grande diversité, dont elle met en avant les particularités (l'insertion du parlé représente toujours une forme de prééminence des paroles), souligne les spécificités : des jeux de mots et d'allitérations de Bobby Lapointe aux mélanges de registres savant/populaire, poétique/vulgaire de Léo Ferré, opérant en quelque sorte une

rédemption de la langue populaire, qu'il traite avec la même légitimité que la langue poétique la plus recherchée, à laquelle il la confronte (*Les Retraités*, *Le Marché du poète*, *Épique époque*, *T'as payé* – sous-titré « chanson vulgaire »...).

Visées humoristiques ou parodiques, recherche d'effet de choc ou de surprise, réhabilitation d'une parole hétérodoxe stylisée ou quotidienne, tendance subversive, l'association oralité/parlé illustre une fois de plus la complexité et l'intrinsèque ambivalence des phénomènes interprétatifs.

8.3 Perspectives sémiologiques des différentes modalités d'insertion du parlé

La richesse et la diversité des modes d'interférence du parlé – de la présence discrète à la subversion – induisent une complexité sémiologique qui leur est proportionnelle. Elle se nourrit tout d'abord du jeu de la complémentarité et de l'antagonisme, de la fluidité ou de la rupture entre les différentes modalités.

8.3.1 *Sémiologie des passages : continuum versus parataxe*

Nous avons vu, selon les exemples étudiés, que l'insertion du parlé pouvait revêtir des formes très diversifiées, de la porosité et de la contamination sous-jacente à la confrontation et au contraste. Le passage peut s'opérer par glissement de l'un à l'autre dans une forme de continuum, ou par brusque surgissement, sans degré intermédiaire, sans lien, par simple juxtaposition, pour ainsi dire en parataxe.

La sémiologie de la fluidité du passage, de l'insertion progressive du parlé, est celle de la montée expressive ou émotive dictant une surimpression intonative ou paralinguistique, surimpression tellement tenue parfois que la syllabe ou le mot ainsi traité se partage, presque à égalité, l'appartenance aux deux modes de profération et qu'il existe une véritable simultanéité énonciative du parlé et du chanté. Dans l'écoute distraite, elle est à peine perceptible, tout en véhiculant toutefois un renforcement émotionnel ou une nuance sémantique particulière. Ce basculement énonciatif s'inscrit donc de manière très discrète dans l'élucidation du sens et l'efficacité de la fonction émotive et de l'expression du *pathos*.

Mais le passage peut se faire aussi dans la brusque confrontation des deux types énonciatifs. Comme dans la parataxe littéraire, sa sémiologie est alors davantage la recherche de l'effet de choc et du ton polémique. Très évident, il crée une rupture nette dans la mélodicité, intervenant comme un signal fort de l'*ethos* de l'interprète : révolte, provocation, agressivité...

Les interprètes usant le plus volontiers de l'insertion du parlé intègrent généralement tous le premier procédé, mais certains plus que d'autres privilégient de manière récurrente le second, comme Juliette Gréco avec ses insertions en diction cassante et grave, dans des visées de relative provocation et d'affirmation d'une forte personnalité, ou Léo Ferré, avec des brusques sursauts de violence, par des exclamations ou des cris porteurs d'un sémantisme de révolte ou de défi.

D'une manière plus générale, la complexité sémiologique et le caractère plurivoque de l'insertion du parlé sont tels qu'ils peuvent intégrer des visées totalement opposées et paradoxales, par exemple une recherche de stylisation manifeste ou au contraire une mise en avant de la banalité conversationnelle du parlé.

8.3.2 *Quotidienneté proximale versus ritualisation distancielle*

L'écart à la norme de l'oralité familière est donc un autre élément fondamental dans la sémiologie de l'insertion de la parole et dans la caractérisation typologique de l'interprétation. En effet, dans l'ensemble des exemples que nous avons analysés, se manifestent deux tendances divergentes : soit l'introduction du parlé banalise l'expression chantée, la rapproche de la quotidienneté conversationnelle dans une visée proximale qui tend à réduire la distance entre le chanteur et l'auditeur, à ancrer son expression dans le consensuel – ce qui peut être d'ailleurs un procédé pour faire accepter un propos qui ne l'est pas – soit elle adopte un phrasé à forte valeur ritualisante, imposant une marge distanciatrice à la fois avec le parlé quotidien et avec l'auditeur. Psalmodie, cantillation, parlé rythmé, au lieu d'infléchir l'expression vers la modélisation du quotidien et du profane, érigent la parole en rituel dramatique, esthétique, voire sacré ou magique, et confèrent à celle-ci solennité et transcendance.

Si les deux procédés peuvent être utilisés de manière contextuelle par un même interprète, il est évident toutefois que chacun exprime une attraction préférentielle vers l'un ou l'autre des pôles : Serge Gainsbourg, Renaud, Alain Souchon par exemple, et la « nouvelle chanson française », comme Vincent Delerm et Benjamin Biolay, visent plutôt la relation horizontale avec l'auditeur dans leur objectif d'insertion du parlé, alors que Juliette Gréco, Jacques Brel, Claude Nougaro, Charlélie Couture ou Léo Ferré, privilégient la stylisation hiérarchisante, que ce soit par la dramatisation théâtralisée ou la ritualisation de la scansion rythmique.

Mais l'attraction vers la formalisation conversationnelle du premier groupe d'interprètes n'implique pas évidemment qu'il y ait une adéquation totale avec l'usage courant. Comme nous l'avons vu, l'interprétation aussi naturelle et « brute » soit-elle, passe toujours par le filtre d'une forme de stylisation sans laquelle l'aspect créatif n'existerait pas. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une modélisation de la langue familière, mais d'une recreation de cette dernière par un choix sélectif d'insertion ou d'exclusion de ses différents éléments.

8.3.3 *La sémiologie des dynamiques de profération : intime versus collectif*

Sur la dualité quotidienneté/stylisation, se greffe évidemment le sémantisme des dynamiques de profération : voix murmurée, voix de l'intériorité, ou voix projetée, de la divulgation, de l'extériorisation, ou même voix criée de la proclamation, l'insertion du parlé revêt là encore par sa diversité un plurisémantisme extrême. Elle s'inscrit aussi bien dans la relation d'intimité, de confidentialité – certes factice dans l'absolu puisqu'elle vise à la diffusion – mais privilégiant le lien du « moi » de l'interprète au « moi » individuel de l'auditeur, que dans une relation à la collectivité visant au partage dans la sphère sociale, s'adressant plus au groupe qu'à l'auditeur singulier.

La facilité serait de subordonner la confidentialité à la quotidienneté et la collectivité à la ritualisation, mais cette dichotomie serait simplificatrice : certes par exemple le fort degré de ritualisation du semi-parlé ou du parlé que nous avons analysé chez Léo Ferré s'accompagne d'une visée performative et missionnariste, mais la relation de confidentialité et d'intimité

affleure souvent au sein même de la stylisation. Juliette Gréco par exemple opère une forme de synthèse entre un écart important à la norme conversationnelle, une ritualisation très présente et une maîtrise singulière du jeu de la confidentialité.

Les constellations sémiologiques présentent donc une diversité extrême selon les interprètes en ce qui concerne l'insertion du parlé. Nous n'hésiterons pas à dire que son intégration porte un degré de signifiante particulièrement élevé et représente l'élément le plus susceptible de mouvance et de subversion au sein d'un genre qu'il renouvelle en permanence tant ses modalités sont diversifiées. Mais cette sémiologie s'inscrit dans un méta-niveau plus général de la typologie interprétative, qui intègre les éléments déjà étudiés – singularité timbrale, procédés interprétatifs privilégiés, taux de variation et d'insertion du bruit, *etc.* –, méta-niveau sémiologique que nous nous proposons d'étudier dans le dernier chapitre.

8.4 Conclusion du chapitre

Par ses caractéristiques génériques, la chanson offre donc un champ de confrontation et de rencontre privilégié entre les proférations chantées et parlées. Elle intègre sans censure les caractéristiques timbrales, intonatives et phraséiques de la parole de ses interprètes, métamorphosant les spécificités singulières en atouts. Elle accueille avec une tolérance maximale les formes hybrides de la déclamation, de la parole rythmée, de l'entre-deux, offrant un lieu de convergence et de tension aux différentes modalités énonciatives, jusqu'à atteindre, voire transgresser, ses limites génériques. Elle est au carrefour d'un double mouvement esthétique d'amplification de la musicalité de la parole et d'érosion de la mélodicité du chant par la contamination du parlé, et à ce titre bénéficie des ferments créatifs portés par cette double perspective et irrigués par ce double flux.

Chapitre 9.

Rhétorique vocale et sémiologie :

vers une taxinomie

des styles interprétatifs

Sommaire

9.1	La rhétorique vocale : visées et stratégies interprétatives	725
9.1.1	Les réseaux « tendanciels » : emphase interprétative, euphémisation expressive et jeux antiphrasiques	725
9.1.2	Les stratégies du phrasé dans l'art de convaincre	727
9.1.3	La reprise : un exemple emblématique de singularité et de diversité des focalisations	729
9.2	La complémentarité du <i>pathos</i> et de l'<i>ethos</i> : l'interprétation comme situation interactionnelle	738
9.2.1	La différenciation des <i>ethos</i> comme caractère typologique	739
9.2.2	L'expression du <i>pathos</i> et de l'imaginaire	744
9.2.3	La performance en concert, un exemple de formalisation des rapports interactionnels	747
9.3	Vers une typologie des interprétations : taxinomie et élaboration de modèles paradigmatiques	778
9.3.1	Introduction : de la pertinence d'une typologie	778
9.3.2	Typologie par réseaux tendanciels	780
9.3.3	Typologie par visées sémiologiques et caractéristiques de l' <i>ethos</i>	782
9.3.4	Profils interprétatifs et interférences de réseaux : traits dominants et secondaires	783
9.4	Conclusion du chapitre	789

Résumé du chapitre

Après l'analyse des paramètres et méta-paramètres interprétatifs dans leur diversité, ce chapitre se propose de les aborder à un degré de hiérarchisation supérieur : celui de leur organisation en perspectives sémiologiques. Conçus comme éléments d'une véritable rhétorique vocale, ils président à l'émergence de réseaux tendanciels caractérisant les interprètes, réseaux qui trouvent leur écho dans des stratégies interprétatives distinctes. L'étude de la reprise d'une même chanson par des chanteurs de notre corpus représentant les différents réseaux tiendra lieu d'exemplification de ces jeux de focalisation.

En lien avec ces réseaux, nous étudierons les différenciations de l'*ethos* comme caractère typologique et la complémentarité du *pathos* pour concevoir l'acte interprétatif comme situation interactionnelle dont nous analyserons un exemple de formalisation privilégié : le concert (par le biais de trois interprètes pour chacun de nos trois réseaux typologiques).

Enfin, en croisant ces différentes optiques, nous proposerons une typologie et des outils d'élaboration des profils interprétatifs des chanteurs, tout en privilégiant une flexibilité taxinomique et un potentiel d'adaptabilité propices à l'ouverture à tous les interprètes et à la prise en compte de la complexité, fil directeur de notre étude.

Si nous avons abordé l'étude sémiologique des différents méta-paramètres à partir du taux de variance, du jeu sur la mélodicité et l'insertion du bruit, de l'interférence du parlé et du chanté, il est bien évident qu'il ne s'agit pas d'éléments disparates, mais qu'ils s'organisent en méta-perspectives sémiologiques et s'intègrent dans de véritables stratégies interprétatives qui les subsument. Il existe une coalescence des procédés subordonnée à l'effet recherché sur l'auditeur : susciter d'adhésion.

Tout autant que les figures de la rhétorique discursive, les éléments interprétatifs se conjuguent autour de lignes directrices (nous avons mis en évidence dans un tableau croisé les ponts qui peuvent s'établir entre les tropes linguistiques et les paramètres interprétatifs) : soit ils permettent d'en dire plus (procédés hyperboliques ou contrastifs), soit d'en dire moins (procédés d'euphémisation), soit de dire autre chose (procédés de l'antiphrase et de l'implicite), déclinant ainsi tous les degrés, de l'inflation expressive à l'économie de moyens. Une première strate typologique trouve donc son fondement dans la manière dont l'interprète s'empare de la chanson et y greffe une singularité par ses visées et ses focalisations spécifiques. Ce jeu de l'appropriation est particulièrement significatif dans l'étude des reprises, où le chanteur, sur une œuvre commune, élabore une stratégie interprétative différentielle, et donc classifiante.

Mais toute stratégie est liée à un objectif, c'est-à-dire à la production d'un effet. L'interprétation est avant tout acte communicationnel et, à ce titre, vise à convaincre à travers un ensemble de traits caractérolologiques ou typologiques qui trouvent leur homogénéité dans le dessein général du chanteur et l'angle par lequel il choisit d'imposer son *ethos* et d'éveiller le *pathos* de son auditeur. L'interprétation peut donc se concevoir comme un véritable jeu interactionnel au sens de la linguistique pragmatique, sélectionnant un *ethos* hiérarchisant ou égalitaire, à faible ou fort degré de ritualisation, confrontationnel ou consensuel ; il induit les caractéristiques de l'écoute qui figurent comme partie intégrante de la typologie interprétative. La performance en concert opère une cristallisation du rapport que le chanteur veut établir avec son public par une concomitance de la production et de la réception, et donc une simultanéité de l'expression du « personnage » de l'interprète et de la réponse émotionnelle de l'auditoire. Elle peut ainsi offrir un condensé d'une autre strate de signification à forte valeur taxinomique.

C'est donc à travers le prisme englobant des visées de l'interprète que nous aborderons l'élaboration d'une typologie, conscient qu'un phénomène aussi complexe que l'interprétation ne peut s'accommoder d'une schématisation simpliste qui ne saurait que déformer notre objet d'étude. C'est donc par le croisement de plusieurs critères classifiants que nous procéderons, comme pour notre analyse de l'interprétation, selon le principe du tissage, de l'entrecroisement des données, intégrant le surgissement de l'aléatoire et du contre-exemple prôné par Edgar Morin dans l'approche de l'objet complexe, et dans la perspective duquel nous nous sommes placé tout au long de cette étude.

9.1 La rhétorique vocale : visées et stratégies interprétatives

L'angle d'approche par lequel nous aborderons la sémiologie générale des interprètes est celui de la rhétorique vocale : la mise en évidence des ponts qui peuvent s'établir entre la linguistique et les méthodes de la sémiologie musicologique n'est plus à faire. Jean-Jacques Nattiez a montré l'importation des « modèles linguistiques dans l'analyse musicale⁹⁰⁰ », en particulier dans les études sémiologiques. Si l'évolution méthodologique s'est considérablement diversifiée depuis ses débuts, il n'en reste pas moins vrai que pour ce qui est du sémantisme musical, qui conçoit « que la musique est le véhicule d'émotions, de sentiments, d'images appartenant au vécu des compositeurs et des auditeurs », Jean-Jacques Nattiez trouve ses fondements dans la « la théorie de l'*ethos* chez Platon ».

La perspective rhétorique nous paraît une optique particulièrement pertinente pour l'étude de la signifiante du phénomène interprétatif à plusieurs titres : elle explicite et théorise à la fois l'apport des tropes par rapport à la neutralité de l'écriture – tropes que nous avons mis en parallèle avec les paramètres interprétatifs et leur constellation sémantique – ; elle met en évidence leur implication dans les grands schèmes de l'imaginaire humain et les intègre dans une stratégie en traitant des visées et des moyens de susciter la conviction par le biais de l'*ethos* et du *pathos*. Elle étudie donc à la fois les moyens mis en œuvre et le résultat sur l'auditeur en intégrant les perspectives les plus modernes du rôle interactionnel et pragmatique de l'énonciation.

9.1.1 *Les réseaux « tendanciels » : emphase interprétative, euphémisation expressive et jeux antiphrasiques*

Parmi les multiples phénomènes interprétatifs, nous avons vu qu'il existe des jeux de combinatoire, de coalescence qui ne sont pas aléatoires. Certes, il ne s'agit pas d'établir des catégories rigides et exclusives, mais de mettre en évidence de grands axes sémiologiques dans les typologies interprétatives ; plutôt que de schématiser et de viser un absolu, nous parlerons de tendance, de direction privilégiée par les interprètes, pour établir des distinctions entre trois réseaux tendanciels essentiels :

- Le premier regroupe les procédés qui peuvent s'assimiler aux hyperboles et aux contrastes et s'inscrivent dans une inflation expressive et une théâtralisation marquée de l'interprétation. Il inclut tous les phénomènes d'emphase (accentuelle, intonative, dynamique) et joue sur les ruptures (fort taux de variance et de diversité des procédés interprétatifs) aussi bien au niveau du timbre que des modes d'énonciation. Il s'agit

⁹⁰⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques, « Analyse et sémiologie musicales », dans : *Encyclopædia Universalis en ligne*, consulté le 15 août 2012.

comme dans la rhétorique linguistique d'en dire plus, d'opérer une forme de surenchère expressive qui peut s'exercer au détriment de la mélodicité et présente une forte tendance hétérogénéisante.

- Le second privilégie au contraire une forme d'euphémisation interprétative, de relative neutralité, un jeu de la répétition et l'économie de moyen qui favorise un faible taux de variation, une prédilection pour la réitération des mêmes procédés, donc une relative homogénéité, et souvent une mise en avant de la répétition mélodique dont elle opère une forme de redondance.
- Le troisième induit une polyphonie (au sens linguistique du terme⁹⁰¹) généralisée par un jeu antiphrasique récurrent laissant une large place à l'implicite, au sous-entendu, à l'ambivalence. Par le timbre, l'intonation, l'articulation, l'interprétation se colore d'une surimpression, d'une connotation⁹⁰², d'un non-dit pourtant perceptible et porteur d'ambiguïté. Il n'est pas question évidemment d'une simple incursion parodique ou ironique mais d'une tonalité dominante qui teinte de manière persistante l'interprétation, associant une homogénéité interprétative à l'hétérogénéité polyphonique engendrée par l'implicite.

Il ne s'agit pas de classes étanches, mais de pôles attractifs privilégiés qui n'excluent pas des incursions dans d'autres catégories pour des visées contextuelles ou même l'appartenance à un deuxième pôle, secondaire hiérarchiquement ; pas plus qu'il ne s'agit d'établir des équivalences interprétatives factices entre des chanteurs dont nous avons au contraire montré le fort taux de spécificité. Mais au sein de chacune des trois catégories, la marge de spécificité reste suffisamment large pour inclure l'originalité et la singularité.

L'emphase expressive que nous avons analysée, aussi bien chez Léo Ferré que Jacques Brel, Juliette Gréco, Jacques Higelin, Barbara, Diane Dufresne, Édith Piaf, *etc.*, ne sont pas des similitudes mais des démarches polarisées par les mêmes visées, sans qu'il y ait un aplatissage des spécificités, chacun des interprètes créant sa propre stratégie à partir des paramètres communs ; cette tendance générale doit être croisée avec d'autres critères typologiques, en particulier l'expression de l'*ethos*.

L'euphémisation interprétative peut aussi intégrer une importante marge de différenciation : de Charles Trenet qui, nous l'avons vu, privilégie la mélodicité et la légèreté rythmique, même pour des chansons relativement dramatiques, à l'homogénéité timbrale de Charles Aznavour, à la constance interprétative sur les textes consensuels d'Yves Duteil, Gérard Lenorman, *etc.*, ou aux chansons plus engagées de Maxime Le Forestier.

Le style antiphrasique inclut autant de sous-types qu'il existe de sources d'ambiguïté (qui peuvent d'ailleurs se combiner) : ambiguïté entre des chansons transgressives et un phrasé relativement homogène et rassurant de Georges Brassens, ambiguïté d'appartenance sociale et de jeu entre l'intégration et la répulsion de Renaud ou Vincent Delerm, ambiguïté du décalage humoristique de Pierre Perret ou de la confusion sémantique de Bobby Lapointe, ambiguïté de l'implicite érotique ou émotionnel de Serge Gainsbourg, Charles Dumont, Michel Jonasz, androgynie vocale et jeu sur le « personnage » de Michel Polnareff, Matthieu Chedid, *etc.*

⁹⁰¹ Dans ce chapitre, le mot polyphonie n'est évidemment pas utilisé dans son sens musical, mais dans son acception stylistique et linguistique, développée par Michail Bakhtine et Oswald Ducrot : il s'agit d'une forme de dédoublement de l'instance énonciative, au sein de laquelle se superpose une pluralité de voix, en particulier par les procédés de distanciation, d'allusion, d'implicite, d'ironie, de sous-entendu, et toutes les surimpressions qui favorisent au sein de l'énonciation une forme de dialogisme, et donc d'ambiguïté.

⁹⁰² Le mot « connotation » est utilisé dans son acception linguistique, développée par Catherine Kerbrat-Orecchioni. Il s'agit d'une strate sémantique apportant des informations complémentaires au contenu dénotatif des énoncés, en particulier par les jeux de l'implicite.

Cette triple tendance – un phrasé qui en dit plus, qui en dit moins ou qui dit autre chose – trouve ses racines dans les visées et les stratégies de persuasion mises en œuvre par chaque interprète.

9.1.2 *Les stratégies du phrasé dans l'art de convaincre*

Comme les procédés de la rhétorique discursive, ceux de la rhétorique vocale n'ont de sens que dans la perspective de l'effet voulu sur l'auditeur – l'adhésion – et sont donc totalement orientés vers une fin. Dans *De l'orateur*, Cicéron distingue trois ressorts de persuasion : *probare, conciliare, movere*⁹⁰³, soit « prouver la vérité de ce qu'on affirme, se concilier la bienveillance des auditeurs, éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause⁹⁰⁴ ». Sans anticiper sur l'étude du *pathos* et de l'*ethos* que nous développerons dans la partie suivante, il est cependant évident que la sélection d'une tendance interprétative est profondément liée aux ressorts de persuasion que l'interprète, de manière réflexive ou intuitive, privilégie. Si la prédominance du *movere* s'inscrit d'une manière générale comme principal catalyseur de l'adhésion dans le genre de la chanson, il n'en est pas moins vrai que les chemins pour y parvenir sont diversifiés.

9.1.2.1 Le phrasé de l'élucidation et de la persuasion : vers un « tu » différent

Les interprètes se caractérisant de manière générale par un fort degré d'expressivité et de théâtralisation interprétative, par un jeu de renforcement illustratif, de focalisation, de redondance, d'appui timbral, d'insertion du semi-parlé ou du parlé, en un mot d'expressionnisme maximal du phrasé, visent tout d'abord une élucidation – notion, nous l'avons vu, inhérente à la définition même du phrasé. La quête de l'émotion se fait par la recherche de la persuasion, de la conviction, voire de l'accord intellectuel, qui n'est pas sans rappeler le *probare* de Cicéron. Plus le texte est complexe, plus ce rôle élucidateur est prédominant, et ce n'est pas un hasard si beaucoup des interprètes du style Rive gauche figurent dans cette catégorie.

Mais le rôle d'élucidation peut aussi faire l'économie de l'intellectualisation et de la preuve de vérité : il peut tout aussi bien, sans passer par la phase intermédiaire de l'explicitation, jouer l'élucidation directe de l'émotion, ceci d'autant plus que les paroles sont facilement accessibles et sans ambiguïté. Il s'agit alors d'une simple élucidation émotionnelle : c'est le cas par exemple d'Édith Piaf ou, pour certaines chansons, de Jacques Brel, Barbara, Diane Dufresne... Mais dans tous les cas l'artiste impose sa personnalité, son identité, face à un « tu » différent qu'il essaie d'émouvoir, de « mettre en mouvement » par la force expressive de son interprétation.

⁹⁰³ CICÉRON, *De l'orateur*. Tome 2. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris : Les Belles Lettres, 1959, p. 53. Livre II, XXVII 115.

⁹⁰⁴ *Ibid.*

9.1.2.2 Le phrasé de la séduction : vers un « tu » proche

Les interprètes qui ont tendance à choisir une relative économie de moyens et une homogénéité expressive adoptent une posture sensiblement différente : l'écart entre l'interprète et le « tu » de l'auditeur est moindre : il s'agit d'un autre, mais d'un autre proche. Le refus de l'emphase interprétative comble l'espace entre locuteur et auditeur en ramenant les effets expressifs à une forme de normalité qui s'inscrirait dans une quête du juste milieu, une interprétation qui ne prendrait pas les « habits du dimanche », selon la formule de Georges Brassens pour caractériser Jacques Douai.

L'effacement relatif de l'interprète devant la mélodicité replace au premier plan la séduction musicale et donc une forme d'émotion préreflexive favorisée par le caractère « non surplombant », non hiérarchisant, de l'interprétation.

La « tension » engendrée chez l'auditeur par la dramatisation interprétative du réseau précédent se résout au profit d'une proximité bienveillante, d'une absence de mise en garde, de système de protection ou de défense par rapport à l'interprète, qui favorise l'accueil de l'émotion sans prise de recul.

9.1.2.3 Le phrasé de la complicité : vers un autre « moi »

L'atteinte des objectifs des interprètes de la troisième tendance implique une participation spécifique des auditeurs puisque le principe consiste à distinguer à travers l'interprétation un autre sens implicite greffé sur le message littéral transmis. L'objectif ne peut être atteint que par le jeu de la complicité avec l'autre. Les procédés d'identification avec l'auditeur jouent à plein, privilégiant aussi bien les effets proches de la quotidienneté énonciative que la surimpression paralinguistique de l'humour ou de la vulnérabilité.

La connivence peut aller du simple clin d'œil chez les interprètes humoristiques à la collusion implicite ou au partage de l'intimité. L'auditeur est alors moins traité par l'interprète comme un autre que comme un autre « moi », et à ce titre se défait de sa vigilance et accepte, par imprégnation, une persuasion en partie subie qui permet l'acceptation de textes souvent transgressifs. Il s'agit d'une forme de synthèse entre une part d'activité, d'effort, sollicitée chez l'auditeur et indispensable à la perception vraie de l'œuvre, et une passivité désarmée induite par le sentiment de complicité ou d'accès à l'intimité.

Il est évident qu'il existe, comme nous l'avons vu, un échange constant entre l'œuvre et les tendances interprétatives, ceci à double titre puisque la chanson influe sur l'interprétation certes, mais l'interprète sélectionne ou compose une chanson lui correspondant. En fait la spécificité interprétative va au-delà : c'est ce que nous nous proposons d'étudier dans la pratique de la reprise. À partir d'une même œuvre, par quelle focalisation singulière l'interprète impose-t-il ses tendances privilégiées et ses stratégies ?

9.1.3 *La reprise : un exemple emblématique de singularité et de diversité des focalisations*

La reprise est une pratique récurrente chez un nombre important d'interprètes de notre corpus, et à ce titre constitue un champ d'étude particulièrement adapté à l'approche des visées et de la sémiologie interprétative. La traduction anglaise « cover » marque l'ambiguïté d'une notion qui englobe des réalités divergentes : à la fois hommage à un artiste (Le Forestier chante Brassens⁹⁰⁵, Higelin chante Trenet⁹⁰⁶, Gréco chante Gainsbourg⁹⁰⁷, Barbara chante Brassens⁹⁰⁸ et Brel⁹⁰⁹, Renaud chante Brassens⁹¹⁰, Marie-Paule Belle chante Barbara⁹¹¹, Sapho chante Léo Ferré⁹¹²...) ou appropriation de la chanson que l'on fait sienne, volonté de « couvrir » les interprétations antérieures comme le suggère le terme anglais – « recouvrir son modèle d'une nouvelle couche comme on le ferait d'un tableau⁹¹³ » selon la métaphore d'Emmanuel Chirache. Si certaines chansons se prêtent mieux que d'autres à la reprise, *Les Feuilles mortes*, avec une dizaine d'interprétations par les chanteurs de notre corpus, en fait de toute évidence partie.

Outre les qualités poétiques et musicales de la chanson, plusieurs caractéristiques expliquent cette prédilection. Sa genèse particulière la rend spécialement flexible : en effet, elle n'est pas marquée originellement par une voix et un chanteur unique et peut ainsi s'adapter à des personnalités interprétatives différentes sans être associée à un interprète initial auquel l'auditeur se réfère toujours implicitement. Écrite par Jacques Prévert en 1946 pour le film *Les Portes de la nuit*, sur une musique de ballet de Joseph Kosma et prévue pour être chantée par Marlène Dietrich, elle est finalement presque inutilisée dans le film, à l'exception de quelques notes fredonnées par Yves Montand, avant d'être interprétée par Cora Vaucaire, Jacques Douai et Yves Montand, qui assure son succès. De plus, les paroles sont consensuelles (*topos* de la nostalgie du temps qui passe) et sans ambiguïté. La chanson, relativement neutre, accepte et même suscite des appropriations aussi nombreuses que diversifiées.

Elle autorise à la fois l'insertion des procédés inhérents aux réseaux tendanciels de chaque interprète et intègre les visées et les focalisations spécifiques de chacun, ce que nous étudierons à partir des choix macro-structuraux, du traitement mélodique et rythmique, des caractéristiques timbrales et des effets interprétatifs et énonciatifs du phrasé de huit interprètes de notre corpus, représentant les trois réseaux tendanciels que nous avons mis en évidence.

⁹⁰⁵ LE FORESTIER, Maxime, *Le Forestier chante Brassens : L'Intégrale*, coffret 9 cd, Polydor, 2008.

⁹⁰⁶ HIGELIN, Jacques, *Higelin enchante Trenet*, EMI, 2005.

⁹⁰⁷ GRÉCO, Juliette, *Gréco chante Gainsbourg*, 45 tours, Philips, 1959.

⁹⁰⁸ BARBARA, *Barbara chante Brassens*, 33 tours, Odéon, 1960.

⁹⁰⁹ BARBARA, *Barbara chante Jacques Brel*, 33 tours, Odéon, 1961.

⁹¹⁰ RENAUD, *Renaud chante Brassens*, Virgin, 1996.

⁹¹¹ BELLE, Marie-Paule, *Marie-Paule Belle chante Barbara*, Philips, 2001.

⁹¹² SAPHO, *Sapho chante Léo Ferré, Ferré Flamenco*, Basaata Productions, Musicast, 2006.

⁹¹³ CHIRACHE, Emmanuel, *Covers : une histoire de la reprise dans le rock*. Marseille : Le Mot et le reste, 2008, 205 p.

Interprètes relevant du premier réseau tendanciel

	Structure et mélodie	Rythme	Timbre	Phrasé
<p>Juliette Gréco (compilation : <i>Je suis comme je suis</i>, 1951-1955, Philips, réédition de 1990, enr. de 1951 avec André Grassi et son orchestre).</p>	<p>C1, R. Petits passages parlés (« tu vois »), imprégnation de l'intonation parlée. Approximation des hauteurs, impression parfois d'être entre deux notes (« et je t'aimais », « oubli »...).</p>	<p>Libre. <u>Rythme très ralenti</u>, traînant. Accompagnement orchestral contrasté, très peu rythmé, en mouvements d'élan-retombée qui créent une surenchère expressive. Atténuation de la sensation rythmique.</p>	<p>Voix grave, tassée. Tonalité sépulcrale au début, de tragédienne, avec la tenue du [o] initial, créant une coloration dramatique. Ton un peu impérieux. Timbre guttural et bruité, mais ouverture des sons (les [e] deviennent [ɛ]). Tonalité en <i>sol</i> m. <i>Vibrato</i> discret.</p>	<p><u>Interprétation très rhétorique</u>. Emphase sur l'articulation syllabique et martellement sonore qui crée une <u>proximité avec le parlé</u>. Accentuation syllabique récurrente, avec des impulsions dynamiques, pas toujours justifiées sémantiquement. Surimpression d'un décalage légèrement ironique, d'un recul face à l'émotion. Très nombreuses attaques dans le grave en <i>glissando</i> ascendant, attaques très marquées qui se poursuivent en <i>decrescendo</i> provoquant une accentuation des attaques consonantiques. Fragmentation de la diction. <u>Alternance des accentuations et atténuations</u> sur les syllabes, qui donne un mouvement ondulatoire une fluctuation illustrative (vague, feuilles, jeu du temps).</p>
<p>Mouloudji (compilation <i>Les Indispensables de Mouloudji</i>, Sony, 2002)</p>	<p>C1, R, C2, R (déroulement linéaire, qui rompt l'aspect répétitif de la chanson).</p>	<p><u>Lent et rubato</u>. Sensation très diffuse de la pulsation rythmique. Contrastes entre accélération et ralentissement du débit, avec certaines tenues très longues. Contraste entre notes coupées et tenues.</p>	<p><i>Vibrato</i> tremblé, qui touche même les notes courtes, dès l'attaque, ce qui donne une impression de justesse approximative et crée une surenchère expressive, une <u>emphase émotive</u>. <u>Contrastes de dynamiques</u> (voix douce, dans le souffle, voix projetée). Timbre un peu voilé sur les notes projetées.</p>	<p><u>Contraste entre un phrasé très legato et parfois détaché</u> (« tu étais ma plus douce amie »), s'approchant de la parole. <u>Allongement emphatique</u> de certaines syllabes. Tout est dans un <u>style plutôt récitatif</u>. Impulsions dynamiques à la fin de certaines syllabes tenues.</p>

<p>Cora Vaucaire <i>(Cora Vaucaire en public, 1997)</i></p>	<p>C1, R (puis instrumental qui reprend le A du R). Approximation mélodique parfois sur les couplets. Petites variantes mélodiques sur les refrains. Érosion de la mélodicité à la fin de la chanson (illustration du sémantisme textuel ?). <i>Portamento</i> sur certains sons.</p>	<p>Couplet : <u>rythme libre</u>, <i>rubato</i>, avec de fréquents ralentissements. <u>Contraste entre des retenues et des accélérations</u> de débit très marquées, avec ellipse de certaines syllabes et emphase sur d'autres. Le piano ponctue le chant sans lui imposer un <i>tempo</i>. Refrain plus stable, avec plus de lyrisme.</p>	<p><u>Contrastes de timbre et de dynamique</u> entre la voix qui évoque le passé, dans la mélodie, et la voix du présent, dans la dramatisation (alternance de passages durs au timbre serré, voire bruité, et de passages doux à l'aigu ou la voix est lâchée et le son plus ouvert). Utilisation ponctuelle du <i>Fry</i> (« efface »). Tonalité assez grave : <i>La m.</i></p>	<p><u>Jeux de contrastes. Éléments prosodiques du parlé</u> : mise en valeur de syllabes, isolement de mots, retenues, variabilité du débit, surimpression du sourire et autres éléments paralinguistiques (ton désabusé). Passages parlés (« tu vois »...). Quelques respirations sonores. Couplet en style récitatif, diction très <u>théâtrale et illustrative</u>.</p>
<p>Sapho <i>(Rodolphe Raffalli, Le Retour, Fremeaux & Associés, 2008)</i></p>	<p>C1, R, puis instrumental qui reprend A du refrain, avant le B du refrain à nouveau chanté. Grande liberté sur la mélodie, avec une mélodie semi-improvisée sur certains passages des refrains. Ajouts ponctuels de mélismes, parfois évoquant une inspiration orientale.</p>	<p><u>Forts contrastes rythmique</u>, diverses influences. C1 : rythme très <i>rubato</i>, chant ponctué par des arpèges au piano. Nombreux ralentissements expressifs, allongements emphatiques de syllabes. Refrain A : rythme régulier et rapide, soutenu par un ensemble de jazz avec guit., cb, batt. et percussions. Refrain B : <i>rubato</i>, avec un accompagnement à dominante de guitare et percussions.</p>	<p><u>Grande diversité de timbres. Jeu sur les contrastes</u>. Fort <i>vibrato</i>. Usage de la voix dans le souffle, du <i>Fry</i>, chuchotement, voix projetée, timbre parfois nasal. Coups de glotte et diversité d'effets dans les coupures de notes. Procédés de gutturalisation (resserrement). Sauts de tessitures. Syllabes finales à l'aigu en <i>belting</i>. Surimpression du rire et du sourire.</p>	<p><u>Grande hétérogénéité du phrasé</u> marqué par de forts <u>jeux contrastifs</u> (confrontation d'influences et de métissages, en rapport avec l'évolution de la partie instrumentale) : style Rive gauche, <i>Jazz, bossa</i>, et quelques incursions dans le chant oriental). Phrasé tantôt expressionniste et théâtralisé, avec emphase, variabilité du débit, diversité énonciative (passages parlés et chuchotés) et contrastes de dynamique ; tantôt plus dynamique et rythmé (première partie des refrains). <u>Diversité extrême des effets vocaux et grande versatilité interprétative</u>.</p>

Tableau 58 : Analyse des interprétations des *Feuilles mortes* par quatre interprètes relevant du premier réseau tendanciel. C = couplet, R = refrain. [CD 273 à 280]

Interprètes relevant du deuxième réseau tendanciel

<p>Jacques Douai <i>(Héritage, Récital n°5 et 6, 1958-1959, Universal Mercury, 2008)</i></p>	<p>C1, R, C(a) sur <i>lala</i>, C(b) chanté. Respect total de la mélodie et recherche maximale de mélodicité.</p>	<p>Guitare très discrète, en ponctuation. <u>Tempo relativement stable</u>, mais avec quelques ralentissements expressifs, posés sur des moments mélodiques importants (très marqués à la fin des refrains), et non pour accentuer un mot.</p>	<p><u>Homogénéité dans le timbre</u>, voix sonore et projetée, pas de souffle. <u>Relative unité dynamique</u>.</p>	<p><i>Vibrato</i> important sur les tenues, nombreuses syllabes tenues sur les finales renforçant la mélodicité. <u>Articulation soignée et uniforme, sans effet particulier. Aucune intonation parlée.</u> Approche classique du chant. Atténuation des consonnes et insistance vocalique.</p>
<p>Eddy Mitchell <i>(Grand écran, Universal, Polydor, 2009)</i></p>	<p>C1, R, instrumental (cuivres), R. puis « et la mer efface sur le sable / les pas des amants désunis ». Variantes mélodies (« de l'oubli »...). Nombreuses variantes mélodiques <i>Jazz</i> sur les refrains.</p>	<p><u>Tempo assez stable.</u> Orchestre <i>Jazz</i>, piano. <i>Jazzy, swing</i>, surtout sur les refrains. <u>Nombreux effets répétitifs.</u></p>	<p>Timbre voilé, avec du registre <i>Fry</i>. <u>Timbre homogène.</u></p>	<p><i>Fry</i>, mélismes, notes de passages, voix éraillée avec <i>vibrato</i> sur les tenues. Attaques par en dessous, dans les graves. Récurrence des effets à l'identique. <u>Découpage très monotone</u> des mots en groupes de trois syllabes.</p>

Tableau 59 : Analyse des interprétations des *Feuilles mortes* par deux interprètes relevant du deuxième réseau tendanciel. C = couplet, R = refrain. [CD 273 à 280]

Interprètes relevant du troisième réseau tendanciel

<p>Michel Jonasz (<i>Chanson française</i>, Warner, Wm France 2007)</p>	<p>C1, R, R. Notes non tenues. Respect mélodique, sauf une petite variante sur « les pas des amants désunis », puis reprise du R avec variantes mélodiques <i>Jažž</i>.</p>	<p><u>Très saccadé</u>. <i>Tempo</i> assez rapide, aspect très rythmique. Accompagnement orchestral plus fourni sur le refrain, qui crée une confusion sonore avec la voix.</p>	<p><u>Timbre pleuré</u> avec parfois une nasalisation marquée, des prises d'air sonores. Labialisation parfois enfantine. Faible dynamique et proximité de la prise de son au début, avec des bruits de bouche. <i>Tremolo</i>.</p>	<p>Chaque syllabe est très découpée, attaquée par dessous, <i>tremolo</i> en fin de son. Prises d'air sonores. Coup de glotte en fin de son dans la reprise du refrain. <u>Articulation négligée</u>.</p>
<p>Charles Dumont (<i>Charles Dumont chante l'amour</i>, Sony, 2010).</p>	<p>R, C1, R. Intonations parlées ponctuellement à la fin du couplet. Quelques trilles.</p>	<p><u>Rythme lent, traînant</u>.</p>	<p><u>Timbre éraillé, dans le souffle</u>. Voix grave. Emphase timbrale sur certains mots (« ensemble », « toi », « moi », « aime »...) et mise en relief entre pauses. Proximité, voix de l'intime, faible dynamique. Certains sons évoquent un rôle.</p>	<p>Caractéristiques du chanteur de charme. <u>Voix souvent semi-parlée</u>, dans le souffle, érailement. <i>Portamenti</i>. <i>Fry</i> ponctuellement. Extrême grave.</p>

Tableau 60 : Analyse des interprétations des *Feuilles mortes* par deux interprètes relevant du troisième réseau tendanciel. C = couplet, R = refrain. [CD 273 à 280]

La structure initiale des *Feuilles mortes*, chanson romantico-sentimentale, alterne couplets narratifs de style récitatif et refrains plus lyriques. Selon Rossana Dalmonte, les couplets « permettent à l'interprète d'exploiter ses qualités de timbre et son talent oratoire ; [la] partie lyrique tient lieu de commentaire émotionnel de la situation décrite dans l'introduction et permet un déploiement vocal plus éclatant, soutenu par une mélodie facile⁹¹⁴ ». Le choix de la structure chantée traduit donc une focalisation spécifique vers une tendance plus linéaire, oratoire et expressive, ou vers une répétition mélodique. Cette métamorphose de la macro-structure est déjà significative des choix interprétatifs. Cora Vaucaire et Juliette Gréco, tout en supprimant le second couplet, plus adapté à un interprète masculin, font succéder le premier couplet et un refrain, et donc suppriment toute répétitivité, tirant la chanson vers un genre plus littéraire, le refrain perdant en quelque sorte sa spécificité de refrain, qui est son statut répétitif. Sapho réitère la fin du refrain, mais neutralise l'effet répétitif par la diversité extrême du phrasé et des effets vocaux. Elle privilégie, sur la sécurité de la répétition, les effets de surprise. Mouloudji est le seul des huit chanteurs à interpréter intégralement le texte avec son second couplet. Le couplet étant assez long, il diminue ainsi nettement l'aspect répétitif de la chanson pour insister sur son caractère linéaire et narratif, développant dans le deuxième couplet un style plutôt récitatif.

Les deux chanteurs que nous avons classés dans la deuxième catégorie, se démarquent par l'accentuation du jeu répétitif. Jacques Douai tout d'abord, en transformant curieusement le premier couplet en refrain, la première partie étant chantonnée sur *lalala*, et la seconde reprenant les paroles initiales. Il imprime ainsi sur la partie plus narrative une focalisation mélodique la faisant glisser vers la musicalité au détriment de la linéarité. Eddy Mitchell utilise, quant à lui, la forme Couplet-Refrain-Refrain, structure privilégiant le refrain à forte valeur répétitive, puisque constitué d'un même motif mélodique de quatre notes, sorte de *hook* répété à des hauteurs différentes :



Figure 416 : Première partie du refrain des *Feuilles mortes*. « Hook » mélodique.

Le refrain, réitéré en fin de chanson, arrive comme la résolution d'une attente. Franco Fabbri décrit le schéma couplet-refrain comme

« captivant, additif et dirigé vers une fin : le plaisir [...]. Aboutissement d'un parcours, il arrive au terme d'une phase préliminaire, c'est une récompense [...]. Toujours à la fin, l'on peut passer à un nouveau refrain en sautant le couplet, et l'intensifier en le modulant un ton au-dessus ou en augmentant le volume ou la richesse sonore⁹¹⁵ ».

⁹¹⁴ DALMONTE, Rossana, « Voix ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2003, p. 452.

⁹¹⁵ FABBRI, Franco, « La Chanson ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2003. p. 683.

Eddy Mitchell introduit des variantes mélodiques apparentées aux pratiques du *Jazz*, tout en conservant les notes pivots. Ces variantes ne s'inscrivent pas dans la perspective d'une rhétorique vocale ni d'une élucidation du texte, mais dans un objectif purement musical, exploitant la répétitivité et l'exaltation du thème mélodique.

La structure avec un couplet et un double refrain, antérieur ou postérieur, se retrouve chez les deux chanteurs de la troisième catégorie, avec la tendance *Jazz* chez Michel Jonasz, mais dans les deux cas la répétition mélodique passe au second plan derrière une surimpression timbrale et phraséique spécifique.

Le rythme

Les traitements diversifiés du rythme sont aussi très caractéristiques des tendances et des focalisations des interprètes. Juliette Gréco, Mouloudji, Cora Vaucaire et Sapho (sur le couplet et la fin des refrains) partagent une relative lenteur du *tempo* et un usage marqué du *rubato* et des contrastes entre accélération et ralentissement de débit qui font passer au second plan la pulsation rythmique. L'accompagnement, orchestral pour Juliette Gréco et pianistique pour Mouloudji et Cora Vaucaire, soit est très peu rythmé et se présente plus comme des mouvements de flux sonores chez la première, soit opère une ponctuation du chant chez les deux autres, les trois étant soumis aux fluctuations du *rubato* rythmique de l'interprète. L'accompagnement instrumental de Sapho est tout aussi contrasté que son phrasé, initié par le piano dans la tradition Rive gauche, auquel vient s'adjoindre, après le couplet, un ensemble instrumental de Jazz avec une dominante de guitare ; il fait preuve, tout autant que l'interprète, d'un éclectisme marqué.

Jacques Douai et Eddy Mitchell, avec des modèles génériques différents (chant classique pour le premier, proximité du *Jazz* pour le second), présentent un *tempo* relativement stable, ponctué de quelques ralentissements sur les fins des strophes chez le premier, selon une technique relativement commune, et une pulsation rythmique très prononcée pour le second, initiée par un accompagnement orchestral dans le style du *Jazz* sur un *tempo* assez rapide, encadrant la liberté interprétative.

Les interprètes de la troisième catégorie utilisent soit un *tempo* assez rapide, rythmique et *jazz*, comme Michel Jonasz, soit un rythme langoureux et traînant, comme Charles Dumont. Mais, contrairement aux chanteurs de la deuxième catégorie, le choix rythmique n'est pas un aspect primordial des focalisations interprétatives, les spécificités de phrasé et de timbre donnant dans les deux cas la coloration singulière et classifiante de l'interprétation.

Le timbre

Chez les chanteurs du premier réseau tendanciel, sur une base timbrale très personnelle (voix grave, un peu gutturale et bruitée de Juliette Gréco, timbre voilé et marqué par un fort *vibrato* de Mouloudji, jeux contrastifs entre un timbre serré voire bruité et une voix très harmonique chez Cora Vaucaire ou hétérogénéité timbrale chez Sapho), les variantes créent une surenchère expressive qui ponctue la rhétorique vocale d'un phrasé aux visées nettement élucidatoires et théâtralisées : alternance de voix grave et aiguë, voisée ou dévoisée, dans le souffle ou projetée, avec insertion ponctuelle de *Fry*...

Les deux chanteurs de la tendance suivante, tout en ayant un timbre spécifique très différent (voix sonore de Jacques Douai, timbre voilé d'Eddy Mitchell), se caractérisent toutefois par une importante homogénéité tout au long de l'interprétation, ainsi qu'une relative unité dynamique.

Pour les chanteurs appartenant à la tendance antiphrasique, le timbre revêt une valeur encore plus fondamentale, car c'est essentiellement par lui que se colore l'interprétation d'une tonalité spécifique greffée sur des œuvres qui peuvent être assez diverses. Tous deux adoptent cependant une faible dynamique, puisque cette catégorie est souvent associée nous l'avons vu au jeu de la complicité et de l'intime. Le timbre de Michel Jonasz, avec sa nasalisation marquée, ses prises d'air sonores, sa fréquente labialisation, impose à la chanson la dramatisation de la voix pleurée et fait glisser le sémantisme assez simple des paroles, plus orienté sur la nostalgie, vers une tonalité souffrante et plaintive. Il confère ainsi un double sémantisme qui concerne même les chansons *jazzzy* (c'est ici le cas, mais elles sont aussi fréquentes dans son répertoire propre), d'une connotation de déploration et de lamentation poignante.

Par son timbre grave, souvent dans le souffle, marqué par un érailement qui va jusqu'au *Fry* et à l'évocation du râle, Charles Dumont imprègne la chanson d'une forte tonalité érotique et détourne le sémantisme textuel original pour lui imposer un caractère fortement sexualisé, d'une virilité un peu machiste et désabusée.

Le phrasé

Le phrasé des chanteurs de la première tendance se caractérise donc par une superposition rhétorique de multiples effets très contrastifs (intonation parlée/chantée, lié/détaché, emphase ou litote articulatoire, variabilité de débit, surimpression d'éléments paralinguistiques) au service d'une élucidation textuelle, dont les effets paraissent parfois même un peu appuyés chez Juliette Gréco par rapport à la simplicité du texte. Quant à la grande versatilité du phrasé interprétatif de Sapho par l'accumulation hyperbolique des effets, il euphémise paradoxalement un peu le sémantisme textuel derrière l'exubérance vocale.

Dans leur phrasé, les chanteurs de la deuxième catégorie sont beaucoup plus économes d'effets interprétatifs. Dans l'ensemble, ils sont davantage dictés par le courant générique auquel se rattache leur interprétation que par des visées rhétoriques. De plus, les effets sont peu diversifiés, redondants et uniformément répartis sur l'ensemble de l'interprétation. Jacques Douai renforce les éléments mélodiques et vocaliques dans une approche relativement classique du chant (*vibrato*, tenues, articulation soignée, éloignement du parlé, atténuation consonantique au profit du vocalique...). Eddy Mitchell, ayant choisi de rapprocher la chanson du *Jazz*, joue sur les ornements mélodiques et les mélismes.

Michel Jonasz et Charles Dumont privilégient quant à eux les effets qui permettent le renforcement de la lecture antiphrasique de leur interprétation : syllabes *staccato*, attaque par dessous, avec *tremolo*, coup de glotte, articulation négligée, en renforcement de la tonalité de lamentation de Michel Jonasz ; insertion du semi-parlé, attaques en *portamento*, tenues en emphases sur termes à connotation amoureuse, en soutien de la tonalité d'intimité érotique de Charles Dumont.

Conclusion partielle

Même dans l'interprétation d'une chanson aussi consensuelle que *Les Feuilles mortes*, les trois réseaux tendanciels que nous avons étudiés sont bien distincts. Ce qui ne veut pas dire qu'au sein du même réseau il n'y ait pas des marquages singuliers importants, comme nous l'avons montré. Le jeu interprétatif s'exerce en effet dans une double perspective paradoxale : il intègre à la fois le chanteur dans une typologie modélisatrice à laquelle il appartient, mais il exalte aussi des spécificités qui lui permettent de sortir de l'anonymat et de mettre en avant des éléments distinctifs. Ce processus d'assimilation/distinction est rendu plus tangible par la quête de singularisation qu'induit une production de plus en plus pléthorique.

La perspective de la rhétorique vocale et de ses visées inscrit la sémiologie interprétative dans des esthétiques diversifiées. Le premier réseau étudié s'ancre dans une esthétique de la tension au double niveau de l'expressivité et de la réception, c'est-à-dire au niveau du chanteur et de l'auditeur, induisant une démarche réflexive et émotionnelle ; le second favorise une esthétique de la synthèse, de l'unité, plus centrée sur la jouissance immédiate ; le troisième une esthétique de l'ambiguïté, et donc une démarche de décryptage de la part du public.

Après avoir approfondi l'angle esthétique dans cette première partie, nous saisissons l'interprétation par l'angle communicationnel, lié à la réception. La persuasion – but ultime de la rhétorique tant vocale que discursive – passe en effet certes par l'expression interprétative, mais, comme le souligne Michel Meyer : toute relation rhétorique est « une relation à trois termes : l'orateur, l'auditeur, le discours⁹¹⁶ », que nous pourrions paraphraser dans notre cas par : le chanteur, l'auditeur, l'œuvre chantée et son interprétation. Il nous reste donc à approfondir deux éléments fondamentaux : les méthodes stratégiques pour « se concilier la bienveillance des auditeurs et éveiller en eux toutes les émotions qui sont utiles à la cause⁹¹⁷ » selon la formule de Cicéron, c'est-à-dire la création de l'*ethos* du chanteur pour assurer sa crédibilité et la suscitation du *pathos* qui éveille la réceptivité de l'auditeur.

⁹¹⁶ MEYER, Michel, « Introduction », dans : ARISTOTE, *Rhétorique*. Trad. de "Rētorikē tehnē". Trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991, p. 22.

⁹¹⁷ CICÉRON, *De l'orateur*. Tome 2. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris : Les Belles Lettres, 1959, p. 53. Livre II, XXVII 115.

9.2 La complémentarité du *pathos* et de l'*ethos* : l'interprétation comme situation interactionnelle

L'acte interprétatif n'est pas un acte esthétique isolé, mais bien un acte « orienté vers » le public. Il ne s'agit pas de le concevoir sémiologiquement comme élément autonome sans lien contextuel. Nous avons vu que l'étude des réseaux tendanciels ne pouvait être dissociée des visées qu'impliquent ces choix, mais ces visées sont elles-mêmes incluses dans un méta-niveau qui est celui de l'*ethos* du chanteur, c'est-à-dire de ses attributs, et de ceux du public, le *pathos*. L'interprétation doit donc être étudiée aussi en tant qu'interaction entre l'artiste et l'auditeur, au carrefour entre la rhétorique traditionnelle et les courants récents de la pragmatique, c'est-à-dire, selon Dominique Maingueneau, « une certaine manière d'appréhender la communication verbale, voire la communication⁹¹⁸ ».

Dans cette perspective, l'acte de communication non seulement transmet un sémantisme, mais sert aussi à « montrer qu'on a le droit de parler comme on le fait. Accomplir tel ou tel acte de langage, c'est se conférer un certain statut, conférer le statut corrélatif au destinataire, poser son énonciation comme légitime⁹¹⁹ ». L'*ethos* joue un rôle fondamental dans l'échange dialogique avec le récepteur, dans l'acceptation de l'interprète et dans sa capacité à éveiller le *pathos*. Selon Roland Barthes, dans la rhétorique aristotélécienne :

« *Ethé* sont les attributs de l'orateur (et non ceux du public, *pathé*) : ce sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs*. Il ne s'agit donc pas d'une psychologie expressive, mais d'une psychologie imaginaire (au sens psychanalytique) : je dois signifier ce que je veux être *pour l'autre*⁹²⁰ ».

Est-ce à dire que l'*ethos* soit « une pose » et non un garant d'authenticité ? En fait, dans la perspective artistique qui nous concerne, c'est plutôt admettre qu'il existe un choix, une mise en avant d'éléments sélectionnés et une stylisation qui ont à voir avec les structures imaginaires de chaque chanteur.

Si, dans l'approche rhétorique, « l'*ethos* est au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et *en même temps* il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela⁹²¹ », cette valeur connotative, donc de surimpression, revêt dans l'interprétation chansonnrière une importance centrale, jusqu'à devenir aussi signifiante que l'énoncé lui-même, l'imbrication entre le sujet énonciateur et son énonciation étant complexe.

⁹¹⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *Aborder la linguistique*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 45.

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 212.

9.2.1 *La différenciation des ethos comme caractère typologique*

Comme le souligne Roland Barthes à propos de son analyse des *ethos*, le locuteur, pendant qu'il parle, dit sans cesse « suivez-moi (*phronésis*), estimez-moi (*arété*) et aimez-moi (*eunoia*) », en fonction des trois « airs » distingués par Aristote : *phronésis* tout d'abord, « c'est la qualité de celui qui délibère bien, qui pèse bien le *pour* et le *contre* : c'est une sagesse objective, un bon sens affiché », *arété*, « c'est l'affiche d'une franchise qui ne craint pas ses conséquences et s'exprime à l'aide de propos directs, empreints d'une loyauté théâtrale », *eunoia*, « il s'agit de ne pas choquer, de ne pas provoquer, d'être sympathique (et peut-être même : *sympa*), d'entrer dans une complicité complaisante à l'égard de l'auditoire⁹²² ». Ces trois *ethos*, que nous intégrerons, présentent toujours une pertinence dans l'image que l'interprète choisit de donner de lui-même et recourent de manière évidente nos trois réseaux tendanciels ; mais nous les aborderons dans la perspective de l'analyse linguistique interactionnelle, par couples dialectiques et antagonistes⁹²³.

9.2.1.1 *Ethos consensuel versus conflictuel*

Si la quête de la complicité peut passer par la recherche d'unanimité, de consensus autour d'une *doxa* traditionnelle du chanteur populaire, elle peut tout aussi bien emprunter la médiation de la provocation, du confrontationnel, voire une forme de confusion entre les deux.

Les interprètes qui s'inscrivent dans le réseau tendanciel de l'économie de moyens expressifs, de la dominante répétitive et de la constance interprétative, de Salvatore Adamo à Julien Clerc, Guy Béart ou Maxime Le Forestier, jouent la carte du consensus – ce qui n'a rien de péjoratif – et privilégient la connivence conciliatoire, une forme de normativité, de conformité, l'interprète se voulant le porte-parole d'une majorité qui se reconnaît en l'image humble que véhicule son *ethos*. Il existe une véritable cohésion entre le chanteur et son public, un caractère irénique, un *ethos* solidariste qui s'adresse prioritairement au groupe.

L'aspect confrontationnel concerne plus les deux autres réseaux, mais de manière différente : les interprètes, qui théâtralissent et surenchérisent dans l'expressivité, n'hésitent pas à imposer un « moi » conflictuel avec le public, avec des degrés divers toutefois : *ethos* de la femme libérée, volontiers provocatrice, de Juliette Gréco à Diane Dufresne, *ethos* de la subversion sociale d'Édith Piaf, dans la ligne des chanteuses réalistes, portant la voix des catégories les plus méprisées, *ethos* de la rébellion, de Léo Ferré à Jacques Higelin. Cet *ethos*, perceptible comme tous à travers le sémantisme des chansons et les modes d'énonciation, séduit par sa personnalisation extrême et par sa dynamique communicative. Il vise à une véritable performance performative, comme l'a bien perçu Léo Ferré : « Quand je chante, je suis un combattant et non pas un artiste de variétés⁹²⁴ », déclare-t-il dans un entretien en 1979, et nombreux sont les articles qui insistent sur son caractère interprétatif conflictuel : « Il

⁹²² BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 212.

⁹²³ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*. Tome 3 : « Variations culturelles et échanges rituels ». Armand Colin, 1998.

⁹²⁴ *Ici Paris*, 1979. Cité dans : LACOUPE, Dominique et WODRASCKA, Alain, *Léo Ferré, Je parle pour dans dix siècles*, Paris : Charpentier, 2003.

monte sur scène comme on monte sur une barricade⁹²⁵ » ; « Son tour de chant n'a jamais été si percutant, corrosif⁹²⁶ » ; « Il faut dire que son agressivité n'a jamais eu plus de tranchant⁹²⁷ »...

Ce « style de l'invective » que Léo Ferré disait chercher dès 1962 caractérise profondément son *ethos*, et il n'hésite pas même devant la provocation ou l'interpellation violente du public :

« J'avais la phrase dans les mains, comme une grenade avant l'éclatement. Et bien, je lancerai des mots, dans la foule, au hasard, et les livres ne seront plus de mise. On lancera la poésie, avec les mains, avec des caractères gutturaux, - du romain de glotte - : des cris jetés comme des paquets parleurs à la face de la commodité et du confort plastifié [...]. Je finirai bien par le trouver, ce style de l'invective⁹²⁸. »

Il présente il est vrai un extrême dans l'art d'anathématiser, de conflictualiser et d'aboutir à la séduction par le caractère agonique⁹²⁹. Mais la tendance de l'interprétation vécue comme affrontement, aussi bien de soi que du public et de la société d'une manière plus générale, imprègne fortement nombre de chanteurs de ce réseau tendanciel, qui possèdent, contrairement au réseau précédent, un *ethos* fortement individualiste.

L'aspect confrontationnel est vécu de manière totalement différente dans la troisième catégorie des interprètes, jouant là encore sur l'ambiguïté : l'*ethos* de Georges Brassens, de Serge Gainsbourg, *etc.*, n'avait rien de consensuel, même s'il l'est devenu, mais, si la subversion sociale, politique ou morale est bien présente, et donc la provocation bien réelle, elle se déguise sous l'apparence interprétative de la normativité rassurante ou de la désinvolture désabusée. Le conflit par rapport aux normes de la bienséance et de l'orthodoxie n'est pas vécu dans la violence ni l'agressivité, mais au contraire dans une apparence faussement consensuelle, qui d'une certaine manière désarme l'opposition sans l'affronter de face. Comme pour beaucoup de nos angles d'approche, cette troisième catégorie opère une forme de confusion entre les différents éléments.

9.2.1.2 *Ethos* égalitaire *versus* hiérarchisant

Le second élément, que l'on retrouve d'ailleurs dans toutes les interactions communicationnelles, est la position respective des deux participants. L'interprète affiche soit un *ethos* égalitaire (un parmi les autres), soit un *ethos* hiérarchisant (un au-dessus des autres) – ce qui n'inclut pas évidemment une nuance péjorative de prétention, mais peut revêtir selon les cas valeur d'exemplarité esthétique ou sociale, d'exaltation de la personnalité, de didactisme, voire de missionnarisme...

Il est toutefois paradoxal de constater que nous trouvons parmi les interprètes à *ethos* égalitaire ceux qui, dans notre corpus, furent les plus proches de la notion d'idole caractérisant les années 70-80 : de Salvatore Adamo à Michel Delpech, en passant par Michel Sardou ou Eddy Mitchell. Comme le souligne Christian Hermelin dans son article sur *L'Interprète modèle et Salut les Copains*⁹³⁰, il existe une fusion apparemment contradictoire entre une idéalisation du chanteur et une fraternisation : « idole et copain », paradoxe seulement

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ CHEVET, Suzy, « Léo Ferré à Bobino, plus “anar” que jamais », dans : *Le Monde Libertaire*, mai 1966.

⁹²⁷ SARRAUTE, Claude, dans *Le Monde*, décembre 1972.

⁹²⁸ FERRÉ, Léo, « Le Style », dans *Léo Ferré*, Paris, Seghers, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1962.

⁹²⁹ Dans son sens étymologique, *agon* = combat, en opposition à « irénique ».

⁹³⁰ HERMELIN, Christian, « L'Interprète modèle et Salut les Copains », dans : *Communications*, 6, 1965, p. 43-53.

apparent, puisqu'un phénomène d'identification, au lieu de créer la distance entre l'interprète et son public, promet ce dernier par une forme de « mythification collective [...] : c'est finalement une génération qui se projette dans l'Olympe⁹³¹ ». L'extrême de l'*ethos* hiérarchisant – l'idolâtrie – se double donc d'un *ethos* égalitaire. Edgar Morin explique ce mouvement antagoniste au sein de la vedettisation par le jeu de la communication sur l'interprète, qui privilégie certes « tout ce qui dans la vie réelle ressemble au roman ou au rêve⁹³² », mais il ajoute que, paradoxalement, « dans [ce] secteur imaginaire, le réalisme domine, c'est-à-dire les actions et intrigues romanesques qui ont les apparences de la réalité. La culture de masse est animée par ce double mouvement de l'imaginaire mimant le réel, et du réel prenant les couleurs de l'imaginaire⁹³³ ». La forme de mythisation n'induit donc pas un *ethos* hiérarchisant pour les chanteurs qui deviennent « des *alter ego* idéalisés⁹³⁴ », engendrant une forme de mimétisme par une dialectique de « projection/identification ». La relative simplicité interprétative de ces chanteurs favorise le déplacement de l'*ethos* vers les phénomènes contextuels envahissants – vie privée, réussite économique, image iconographique – et une superposition médiatique tellement enchevêtrée à la vie quotidienne du public qu'il ne distingue plus le « moi » du « tu » et véhicule une forme d'*ethos* égalitaire qui insiste sur les aléas de l'accès au vedettariat et l'idée que ce succès pourrait arriver à n'importe qui.

L'*ethos* hiérarchisant caractérise par contre souvent les interprètes de la première catégorie : leurs spécificités vocales et interprétatives leur confèrent tout d'abord une suprématie esthétique et artistique reconnue, qui les positionne nettement en situation dominante par rapport au public. Ils sont les dépositaires d'un talent qui n'est pas uniformément partagé. Du ton autoritaire et un peu impérieux de Juliette Gréco au dynamisme exacerbé de Jacques Brel ou au didactisme missionnariste de Léo Ferré, ils transcendent l'auditeur, se situant de manière implicite dans la catégorie de ceux qui « entraînent » les autres, de ceux qui « transmettent » idées, passions, expériences. Il ne s'agit évidemment pas de suprématie sociale, mais bien d'une richesse de vécu intellectuel et émotionnel, jusqu'à parfois devenir une icône symbolique, porte parole implicite ou revendiquée de tout un groupe : les femmes libérées pour Juliette Gréco, les anarchistes pour Léo Ferré, les femmes du peuple exploitées pour Édith Piaf.

L'*ethos* du chanteur de la troisième catégorie, au point de vue du jeu hiérarchique, est là encore ambigu. En effet, nous avons vu qu'il joue sur la complicité avec le public, et à ce titre promet un *ethos* égalitaire qui ne s'accommode ni de l'emphase ni de la virulence. Mais il ne s'agit là encore que d'une apparence qui cache en fait un fort degré de hiérarchisation puisque, par son style, ses idées, ses comportements, l'interprète antiphrasique laisse affleurer un « moi » profond assez marginal et subversif. Il s'octroie des droits à la provocation tant dans son hétérodoxie interprétative que dans ses thématiques et dans l'image complexe qu'il véhicule, et à ce titre se situe, non sans un certain humour, au dessus de la norme aussi bien sur le plan esthétique que moral.

9.2.1.3 *Ethos* normatif versus ritualisé

Intimement lié au rapport de hiérarchisation, le degré de ritualisation caractérise aussi une interprétation de manière classifiante. Il ne s'agit pas évidemment de la notion religieuse, sauf

⁹³¹ *Ibid.*, p. 52.

⁹³² MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps. 1 : Nérose*. Paris : Grasset, 1962, p. 47.

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 111.

exception, mais du degré de stylisation de l'interprétation, c'est-à-dire de son plus ou moins grand écart à la norme.

Il pourrait y avoir un paradoxe à vouloir caractériser un interprète par son degré de stylisation dans un genre où nous avons mis en avant l'utilisation de la voix « naturelle » ; en fait, là encore, les deux notions interfèrent de manière complémentaire et contradictoire : certes le timbre identitaire de chaque interprète est promu, voire exalté, avec ses failles, ses limites, mais s'intègre aussi, à des titres divers, dans un jeu de ritualisation. Il ne s'agit pas d'un formalisme stérile à seul but esthétisant, ni de l'insertion d'une codification rigide, mais bien d'une forme de sacralisation profane de l'expressivité interprétative.

Les interprètes de la première tendance présentent souvent un fort taux de stylisation vocale, c'est-à-dire un éloignement important de l'interprétation « neutre », jusqu'à donner une image iconique renforcée bien souvent par la gestuelle ou la tenue vestimentaire qui leur sont associées (Édith Piaf, Jacques Brel, Barbara...). Pour ne pas tomber dans le poncif, le stéréotypé, l'artiste doit alors gérer le rapport entre l'attendu – son caractère stylisé fortement personnalisé – et l'innovation plus ou moins spontanée, car la forte stylisation opère un éloignement, une métamorphose du réel, qui peuvent être perçus comme un manque de sincérité. Son talent sera d'opérer au contraire, par la stylisation, l'accession à une réalité supérieure différente de la quotidienneté, qui au lieu de mettre à mal son authenticité la renforcera, et d'intégrer suffisamment d'effets de contraste et de surprise pour actualiser et sublimer la stylisation, qui n'est plus vécue comme artifice.

Les chanteurs appartenant au deuxième groupe opèrent une stylisation moins personnalisée de leur interprétation. Elle reste plus proche, soit du naturel, soit des caractéristiques génériques auxquelles ils se rattachent (chant proche du classique, du *Jazz*, du *Rock*...). À l'aspect quelque peu cérémoniel du premier groupe, se substitue un caractère plus dansant et plus festif.

Les interprètes pouvant être rattachés à la troisième tendance sur le plan de la stylisation arrivent masqués. *A priori* elle est refusée au nom de son caractère factice, comme l'est pour certains la mélodicité au premier degré, pour son caractère relativement désuet. Est-ce à dire que leur *ethos* prône le naturel et que leur phrasé le met en pratique ? Nous avons vu au contraire que, par exemple, le phrasé de Serge Gainsbourg, même dans les enregistrements qui paraissent les plus proches d'une improvisation sur le mode de la quotidienneté – par exemple, *La Javanaise* en version de concert – sont en fait l'objet d'une profonde stylisation, et qu'ils ne présentent en aucun cas le naturel, mais une schématisation esthétique d'un naturel feint. Renaud tout autant nous donne l'exemple de ce jeu de stylisation de la quotidienneté, nous confrontant nous l'avons vu, non à la réalité du « loubard », mais à sa représentation stylisée et symbolique. Les jeux du parlé-chanté sont aussi éloignés de l'insertion de la quotidienneté, aussi bien chez Vincent Delerm, Benjamin Biolay, Yves Simon, et parler de l'interprétation naturelle de Georges Brassens serait un non sens, tant est loin de la norme cette énonciation dont nous avons montré les spécificités. L'*ethos* de ces chanteurs serait-il alors fondé sur un malentendu ? Leur naturel feint présenterait-il une tromperie par rapport à l'auditeur ? Sans aucun doute non. La stylisation du naturel est la condition *sine qua non* pour qu'il soit perçu ; non stylisé, il ne se remarque pas. Ritualisé, il s'affirme et, paradoxalement, c'est par une transformation ritualisée et codifiée du réel que l'interprète impose un *ethos* qui s'affiche comme émancipé des entraves de la stylisation.

9.2.1.4 Conclusion partielle : la troisième écoute de Roland Barthes

La différenciation des *ethos* revêt un caractère discriminant dans les caractéristiques interprétatives, dont elle opère une forme de classification hyperonymique. L'échange entre les éléments de rhétorique vocale spécifiques et l'image donnée par le chanteur (*persona*) est constant et réciproque, et l'analyse de l'interprétation ne peut faire abstraction de l'importance de cette image. C'est que, comme le souligne Roland Barthes, l'écoute moderne a évolué. Aux deux types originaux d'écoute – l'écoute identification et l'écoute déchiffrement sémantique – il adjoint une troisième strate :

« La troisième écoute, dont l'approche est toute moderne (ce qui ne veut pas dire qu'elle supplante les deux autres), ne vise pas – ou n'attend pas – des signes déterminés, classés : non pas ce qui est dit, ou émis, mais qui parle, qui émet : elle est censée se développer dans un espace intersubjectif, où "j'écoute" veut dire aussi "écoute-moi" ; ce dont elle s'empare pour le transformer et le relancer infiniment dans le jeu du transfert, c'est une "signifiante" générale, qui n'est plus concevable sans la détermination de l'inconscient⁹³⁵ ».

Cette écoute qui se fixe sur l'émetteur, et sur ce qui émane de sa personnalité par conséquent, confère à l'interprétation un rôle fondamental, puisque c'est en grande partie par elle que le chanteur diffuse ce qu'il affiche de son identité profonde :

« Alors que pendant des siècles, l'écoute a pu se définir comme un acte intentionnel d'audition (écouter, c'est *vouloir* entendre, en toute conscience), on lui reconnaît aujourd'hui le pouvoir (et presque la fonction) de balayer des espaces inconnus : l'écoute inclut dans son champ, non seulement l'inconscient, au sens topique du terme, mais aussi, si l'on peut dire, ses formes laïques : l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le retardé : il y a ouverture de l'écoute à toutes les formes de polysémie, de surdéterminations, de superpositions, il y a effritement de la Loi qui prescrit l'écoute droite, unique ; par définition, l'écoute était *appliquée* ; aujourd'hui, ce qu'on lui demande volontiers, c'est de *laisser surgir*⁹³⁶ ».

C'est ce « laisser surgir », qui en complexifiant l'écoute la rend plus active, plus intime, plus exigeante, forçant par là même l'interprète à un degré d'exposition plus marqué et à la création d'un personnage médiatique. Cette notion de personnage n'induit pas la facticité car il émerge de la personnalité et des choix interprétatifs du chanteur – notre corpus ne comporte pas de cas extrême de la construction d'un *ethos* préalable et d'une personnalité artificielle, conçue par avance par une équipe de communicants, pour s'adapter aux modes en vigueur. Si l'affichage de *ethos* s'inscrit évidemment dans la ligne de l'expression de la face positive de l'interprète (c'est-à-dire sa face narcissique, l'image valorisante qu'il tente de donner de lui-même, selon la théorisation de Penelope Brown et Stephen Levinson que nous avons déjà présentée), il expose aussi une partie de son territoire propre (face négative), corporel et intime. C'est dans le rapport entre la stylisation et le dévoilement, entre la création de l'image et l'affleurement de l'aveu et donc de la vulnérabilité que se construit l'*ethos* du chanteur face à l'écoute du public, « finalement comme un petit théâtre où s'affrontent ces deux déités modernes, l'une mauvaise et l'autre bonne : le pouvoir et le désir⁹³⁷ ».

⁹³⁵ BARTHES, Roland, « Écoute », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [1972]. Paris : Seuil, 1992, p. 217.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 228-229.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 230.

9.2.2 *L'expression du pathos et de l'imaginaire*

Et c'est bien à l'éveil des affects chez l'auditeur que vise en partie la stratégie interprétative et la construction de l'*ethos*. À l'*ethos* de celui qui interprète, répond en écho le *pathos* de celui qui écoute, l'un et l'autre intimement liés. La crédibilité conférée par l'*ethos* n'étant qu'un tremplin, selon Cicéron, pour que l'émetteur puisse transmettre à l'auditeur « la flamme dont [il] est [lui-même] dévoré⁹³⁸ » et pour « gagner la faveur de celui qui écoute, surtout [...] exciter en lui de telles émotions qu'au lieu de suivre le jugement et la raison, il cède à l'entraînement de la passion et au trouble de son âme⁹³⁹ ». Le jeu de la persuasion échappe donc évidemment à l'aspect rationnel en mettant au premier plan les passions dans leur diversité de transmission et d'expression, mais aussi, de manière plus implicite, par l'imagination, antonyme tout aussi puissant de la raison que le *pathos*.

Il n'est pas étonnant dans cette perspective que, de Roland Barthes à Ivan Fónagy, le rapport à la voix soit relié à une signifiante profonde qui aurait à voir avec l'inconscient, aussi bien de l'interprète que du récepteur. Sans vouloir développer une perspective psychanalytique dans la ligne des « bases pulsionnelles » de Fónagy, il nous semble intéressant d'ébaucher un rapprochement entre les choix de l'interprète, les préférences de l'auditeur et les grands mouvements de l'imaginaire qui les sous-tendent, en mettant en évidence un relatif lien hyperonymique entre les réseaux tendanciels interprétatifs, les *ethos* et les archétypes qui structurent l'imaginaire.

9.2.2.1 Transmission codifiée ou empathique de l'émotion

Nous avons vu tout au long de nos analyses des éléments interprétatifs, que la transmission du *pathos* au public se faisait prioritairement par des procédés relevant de l'art du phrasé et de la rhétorique vocale. Elle s'exprime par ce que l'on pourrait désigner, selon la terminologie de Roman Jakobson, comme les fonctions expressive, conative et phatique de l'énonciation, et donc par la polyfonctionnalité du phrasé. Ce type de communication émotionnelle est pragmatique, intentionnel et codifié, c'est-à-dire qu'il résulte d'une démarche réflexive de l'interprète qui théâtralise son interprétation, ou éventuellement d'une utilisation intuitive des codes expressifs.

Mais la transmission de l'émotion peut se faire d'une manière plus instinctuelle par un phénomène d'identification empathique avec l'interprète dont l'*ethos* est si marqué qu'il propose un modèle d'émotion. Il s'agit d'une forme de transmission au corps à corps, et la seule présence réelle ou vocale de l'interprète met l'auditeur en écho émotionnel : mise en œuvre des forces du pathétique chez Édith Piaf, du lyrisme rebelle de Léo Ferré, de la gaieté fantaisiste de Charles Trenet, du fatalisme désabusé de Serge Gainsbourg. C'est pour ainsi dire une pré-coloration affective qui s'empare de l'auditeur, une forme de « protosémantique rythmo-affective », selon l'expression de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez⁹⁴⁰, induite par

⁹³⁸ CICÉRON, *De oratore*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris : Belles Lettres. Tome II, livre 2, 1959, p. 83. XLV 190.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 78. XLII 178.

⁹⁴⁰ MOLINO, Jean et NATTIEZ, Jean-Jacques, « Typologie et universaux », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 373.

une « aura affective ». Les interprètes bénéficiant de cette aura véhiculent donc intrinsèquement par leur seul *ethos* une surenchère affective. C'est ce que met en évidence Léon-Paul Fargue dans l'interprétation d'Édith Piaf :

« Elle ne dit pas, elle ne roucoule pas, elle ne dispose pas de quelque bonne série d'effets sur les fronts recueillis des spectateurs, elle développe, elle expose. Tout son art consiste à placer ce développement dans la main de l'émotion et à devenir, elle-même, peu à peu, la plus forte et la plus sûre émotion de la mélodie⁹⁴¹ ».

D'ailleurs, comme le souligne Stéphane Hirschi :

« Piaf propose un univers de pathos pur [...]. Elle pathétise ses évocations et ses rôles à travers son corps et particulièrement par sa voix, ce que le disque suffit à transmettre⁹⁴² ».

La seule présence vocale induit une forme d'*a priori* émotionnel qui rend l'auditoire plus perméable au *pathos*, dont nous allons étudier les différentes modalités.

9.2.2.2 Les différentes expressions du *pathos*, de la schématisation rhétorique à l'herméneutique

Dès l'Antiquité, Aristote inventorie les « passions » que le locuteur peut choisir d'éveiller chez son auditeur : colère/calme, amour/haine, crainte/audace⁹⁴³, *etc.*, en insistant sur leur caractère dialectique. Il s'agit d'émotions très codifiées, ainsi que les circonstances qui les mettent en éveil. Pour Roland Barthes, cette approche « marque la profonde modernité d'Aristote et en fait le patron rêvé d'une sociologie de la culture dite de masse : toutes ces passions sont prises volontairement *dans leur banalité* : la colère, c'est ce que tout le monde pense de la colère, la passion n'est jamais que ce que l'on en dit : de l'intertextuel pur, de la "citation"⁹⁴⁴ ». Le genre sur lequel nous travaillons est souvent associé à la culture de masse, dont Edgar Morin dénonce aussi le fort pouvoir d'homogénéisation et de simplification. Qu'en est-il de cette réduction schématisante des passions à leurs poncifs ?

En fait, pour les chanteurs de la première catégorie, si l'interprétation chansonnière vise bien entendu à créer une émotion dominante, elle s'adjoint plusieurs strates sémantiques et complexifie ainsi le *pathos* ressenti par l'auditeur en créant de véritables constellations émotives. La surimpression émotionnelle permet en quelque sorte de « débanaliser » les passions, de ne pas les réduire à un stéréotype et de ne pas induire le processus d'homogénéisation associé à la culture de masse. La compassion suscitée par Édith Piaf n'a que peu à voir avec celle que fait naître Jacques Brel ou Léo Ferré, la première associée à une empathie, une forme de culpabilisation sociale face à la victime, la seconde au tragique de la condition humaine, et la troisième à la révolte et à la rébellion. De même, à l'intérieur d'une chanson peuvent se cristalliser une accumulation de variantes émotionnelles très identifiables – et par là-même banalisées – mais dont le tissage complexe confère à l'interprétation un caractère d'individualisation.

⁹⁴¹ FARGUE, Léon-Paul, dans : *Chorus*, n°5, p. 149.

⁹⁴² HIRSCHI, Stéphane, « La théâtralité face à l'enregistrement sonore : d'Yvette Guilbert à Piaf, les figures de Damia et Marie Dubas », dans : HIRSCHI, Stéphane, PILLET, Élisabeth, et VAILLANT, Alain, *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches Valenciennes », n°21, 2006, p. 324.

⁹⁴³ MEYER, Michel, « Introduction », dans : ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris : Le Livre de poche, 1991, p. 35.

⁹⁴⁴ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 212.

Les chanteurs de la deuxième catégorie sont plus proches de la simplicité des affects de la psychologie rhétorique puisque, nous l'avons vu, les effets interprétatifs sont plus répétitifs que diversifiés et donc donnent à l'interprétation une unité qui favorise le premier degré au niveau émotionnel. Michel Delpech dans la chanson *Les Divorcés*, Michel Sardou sur le paquebot France, éveillent un sentiment de compassion ou d'indignation sans ambiguïté ni sous-entendu – ce qui ne veut pas dire que cette émotion ne soit pas forte ni bien sollicitée. Leur succès médiatique atteste leur proximité avec une culture de masse qui gomme les excès et les complexités.

Les interprètes du dernier groupe sont les plus éloignés de la schématisation rhétorique, puisqu'ils éveillent chez l'auditeur des sentiments contrastés, voire paradoxaux. D'une manière générale, nous sommes loin de la sollicitation directe des affects, le message étant souvent ambigu et le décalage fréquent entre les paroles et les caractéristiques énonciatives. Selon la formule de Roland Barthes, il ne s'agirait pas d'une « psychologie rhétorique », mais d'une « psychologie réductrice, qui essaierait de voir ce qu'il y a *derrière* ce que les gens disent⁹⁴⁵ ». Elle induit une forme d'herméneutique qui cherche l'explication cachée, le double sens et le sous-entendu, et l'émotion est toujours filtrée. Le rire est toujours un peu teinté de réticence, le désir d'ambiguïté, la compassion d'identification. En déjouant les normes rationnelles, bienséantes ou interprétatives, l'interprète déstabilise le *pathos* de l'auditeur, déconcerté par la transgression.

9.2.2.3 Topique de l'imagination et archétypes de l'imaginaire

Comme le souligne Roland Barthes dans sa classification de la rhétorique, celle-ci regroupe plusieurs topiques : la topique oratoire proprement dite – qui est celle que nous avons explorée dans la rhétorique vocale et les jeux du *pathos* et de l'*ethos* – mais aussi la topique de l'imagination, qu'il trouve développée par Giambattista Vico dans ses universaux de l'imagination et par la critique thématique théorisée par Gaston Bachelard. En étudiant les grands schèmes métaphoriques qui parcourent la littérature, ce dernier a souligné leur profonde implication dans la caractérisation de l'écrivain. Dans ses études des éléments, il développe la pluralité des polarités symboliques, opposant par exemples (dans la Terre) aux rêveries de la volonté celles du repos et, d'une manière plus générale, l'imaginaire dynamique à celui de l'intimité, celui de l'extraversion et de l'introversion. Ces deux grands archétypes imaginatifs présentent une piste analytique largement exploitée dans la stylistique littéraire. Dans notre constance méthodologique à jeter des ponts entre la rhétorique discursive et vocale, il nous semble pertinent d'ébaucher un rapprochement avec notre catégorisation en réseaux tendanciels et notre typologie de l'*ethos*, illustrant aussi la dualité de la dynamique extravertie et de l'intime, les choix interprétatifs pouvant en partie relever de l'extériorisation d'une structure imaginaire spécifique.

Dans cette lignée, Gilbert Durand établit une classification isotopique des images et des symboles dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁹⁴⁶, refusant le dualisme « qui distingue le conscient rationnel des autres phénomènes psychiques⁹⁴⁷ ». Il opère une bipartition initiale entre deux grandes polarités (régime diurne et nocturne) et les structures, principes et

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, coll. « Psycho Sup », 2011.

⁹⁴⁷ DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/Grands textes », 2012, p. 88.

schèmes d'action qui s'y rattachent. Sans chercher une équivalence factice, nous voulons mettre en évidence un lien possible avec notre classification en réseaux tendanciels.

RÉGIMES OU POLARITÉS	DIURNE	NOCTURNE	
Structures	SCHIZOMORPHES (ou héroïques) 1° Idéalisation et « recul » autistique. 2° Dialéctisme (Spaltung). 3° Géométrie, symétrie, gigantisme. 4° Antithèse polémique.	SYNTHÉTIQUES (ou dramatiques) 1° <i>Coincidentia oppositorum</i> et systématisation. 2° Dialectique des antagonistes, dramatisation. 3° Historisation. 4° Progressisme partiel (cycle) ou total.	MYSTIQUES (ou antiphrasiques) 1° Redoublement et persévérance. 2° Viscosité, adhésivité antiphrasique. 3° Réalisme sensoriel. 4° Mîac en miniature (Gulliver).
Principes d'explication et de justification ou logiques	Représentation objectivement hétérogénéisante (antithèse) et subjectivement homogénéisante (autisme). Les Principes d' <i>EXCLUSION</i> , de <i>CONTRADICTION</i> , d' <i>IDENTITÉ</i> , jouent à plein.	Représentation diachronique qui relie les contradictions par le facteur temps. Le Principe de <i>CAUSALITÉ</i> , sous toutes ses formes (spéc. <i>FINALE</i> , et <i>EFFICIENTE</i>) joue à plein.	Représentation objectivement homogénéisante (persévérance) et subjectivement hétérogénéisante (effort antiphrasique). Les Principes d' <i>ANALOGIE</i> , de <i>SIMILITUDE</i> jouent à plein.
Réflexes dominants	Dominante <i>POSTURALE</i> avec ses dérivés <i>memoriel</i> et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation).	Dominante <i>COPULATIVE</i> , avec ses dérivés moteurs <i>rythmiques</i> et ses adjuvants sensoriels (kinésiques, musicaux-rythmiques, etc.).	Dominante <i>DIGESTIVE</i> avec ses adjuvants <i>construcitiques</i> , <i>thermiques</i> et ses dérivés <i>tactiles</i> , <i>olfactifs</i> , <i>gustatifs</i> .
Schémas « verbaux »	DISTINGUER Séparer + Mêler. Monter + Chuter. ←→	RELIER Mûrir, progresser. Revenir, recenser. ←→	CONFONDRE Descendre, posséder, pénétrer.

Figure 417 : Extrait du « tableau de la classification isotopique des images ». Source : DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/Grands textes », 2012, p. 94-95.

La structure de l'antithèse polémique, la tendance à l'idéalisation, les principes de contradiction, d'identité, et les schèmes d'action du régime diurne peuvent tisser des liens assez évidents avec notre premier réseau tendanciel, celui de l'emphase expressive qui se nourrit de l'antithèse et de l'hyperbole, avec un *ethos* plutôt conflictuel, et une forme de didactisme qui joue volontiers sur l'éloge et le blâme, la satire et l'utopie.

Du régime nocturne, si nous ne retiendrons pas l'aspect dramatisation du régime synthétique, demeure un lien possible avec notre deuxième réseau par l'importance des schèmes musico-rythmiques, celle de la notion cyclique et de la dominante verbale « relia » : nous avons mis en évidence dans notre réseau, caractérisé par l'euphémisme interprétatif, l'importance de la répétition, de l'unité interprétative, avec un retour régulier des mêmes paramètres et d'un *ethos* consensuel et égalitaire.

La dernière structure nous concerne évidemment essentiellement par son « adhésivité antiphrasique » et par son schème verbal représentatif (« confondre »), notre troisième réseau se caractérisant par le jeu de l'ambivalence, de l'implicite, de l'ambiguïté des *ethos*.

Notre objectif n'est évidemment pas d'affiner cette approche qui nécessiterait en plus de l'étude interprétative une analyse stylistique des paroles des chansons, ce qui n'est pas notre sujet, mais d'évoquer un méta-niveau symbolique qui pourrait entretenir des liens avec notre étude typologique, même si les coïncidences ne sont que partielles. Il n'est pas question de plaquer une caractérologie schématique sur les différents interprètes, mais plutôt d'ouvrir une perspective sur l'émergence du symbolique et de l'imaginaire qui participerait au « laisser surgir » de la troisième écoute de Roland Barthes.

9.2.3 *La performance en concert, un exemple de formalisation des rapports interactionnels*

La performance en concert présente une formalisation, une cristallisation de l'échange duel entre l'interprète et son public. Il ne s'agit pas évidemment d'en faire un aboutissement, un couronnement, puisque nous l'avons vu au moins pour une partie des interprètes de notre

corpus, il est antérieur à l'enregistrement, et que d'autre part la qualité des interventions performanciennes n'est pas toujours proportionnelle à celle des interprétations enregistrées, mais il permet la confrontation directe de l'*ethos* et du *pathos*, la mise en avant contextuelle des grands réseaux tendanciels, des visées spécifiques de l'interprète et de son efficacité communicative.

9.2.3.1 Théâtralisation et ritualisation cérémonielle

Les interprètes du premier réseau tendanciel sont en majorité de grands performeurs, ce qui n'a rien de surprenant si l'on considère que la théâtralisation interprétative a partie liée avec le spectacle vivant. Nous aborderons les spectacles emblématiques de quelques chanteurs par un décryptage des grands paramètres typologiques que nous avons sélectionnés. Les caractéristiques contextuelles de mise en scène, qui mériteraient à elles seules une étude spécifique pour leur rôle important dans la ritualisation, ne seront toutefois qu'évoquées à cause de leur marginalité par rapport à notre sujet d'étude sur l'interprétation vocale.

9.2.3.1.1 Jacques Brel, concert de 1963 au casino de Knokke Le Zoute

Nous débutons cette étude par le concert de Brel en 1963 à Knokke Le Zoute ; l'artiste y est au sommet de son art de la scène et de l'interprétation, à une période où il multiplie les concerts avant de faire en 1966 ses adieux au Music Hall : « Je suis devenu habile, trop habile, je ne veux pas tricher avec le public⁹⁴⁸ », confirmation de la problématique que nous avons abordée, des rapports entre la ritualisation-théâtralisation et la facticité, la posture.

- Enregistrement en public le 23 juillet 1963 au casino de Knokke. Production Jacques Nellens. Guitare : Jacques Brel, piano : Gérard Jouannest ; Accordéon : Jean Corti ; Basse : Ricky Garzon ; Batterie : Robert Sola.
- Référence de l'enregistrement sonore : BREL, Jacques, *À Knokke, récital et entretien*, CD, Barclay, 2003.
- Référence de la vidéo : BREL, Jacques, *Brel à Knokke*, DVD, éd. Jacques Brel, 2008.
- Liste des chansons : Bruxelles, Rosa, Les Fanettes, Les Fenêtres, Quand on n'a que l'amour, Mathilde, Les Vieux, Le Plat Pays, Le Moribond, Les Bigotes, Madeleine.

⁹⁴⁸ BREL, Jacques, cité par : SAKA, Pierre et PLOUGASTEL, Yann (éd.), *La Chanson française et francophone*. Paris : Larousse, coll. « Guide TOTEM », 1999, p. 160.

<p>Structure du concert</p>	<p>Évolution de la chanson satirique (<i>Bruxelles, Rosa</i>), voire parodique, aux chansons dramatiques ou plus lyriques, et retour à la satire à la fin (<i>Les Bigotes, Madeleine</i>).</p> <p>Rythme très soutenu, sans pauses à l'intérieur des chansons (peu ou pas de silence entre les strophes chantées), et avec un enchaînement rapide d'une chanson à l'autre. Aucun intermède instrumental. Procédé rendu possible par le nombre limité de chansons.</p> <p>Jacques Brel utilise sa guitare sur deux chansons.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Caméra centrée sur l'interprète (gros plans sur le visage, les mains, dans les chansons dramatiques).</p> <p>Costume cravate sombre et sobre.</p> <p>Interprète debout derrière un micro sur pied. Adresses visuelles constantes et changeantes avec le public (déplacement du regard).</p> <p>Gesticulation des bras qui va jusqu'au mime dans les chansons parodiques.</p> <p>Ritualisation gestuelle (par exemple, les mains). Mimiques faciales très expressives, voire grimaces dans les parodies, sueur.</p> <p>Très exhibitionniste.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Théâtralisation maximale, la chanson se présentant d'ailleurs souvent comme un micro-drame.</p> <p>Polyphonie : il prête sa voix à une galerie de personnages (par exemple : <i>Le Moribond</i>).</p> <p>Alternance de <i>pathos</i> (passion, tendresse, satire), mais surimpression générale de dépit, de détresse, de fatalité, de dramatisation du destin (deux chansons sur huit sur le thème de la mort).</p> <p>Présence d'un <i>pathos</i> marqué, même dans les chansons descriptives (<i>Le Plat Pays, Les Fenêtres</i>).</p> <p>Interprétation extrêmement modalisatrice.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Dynamisme exacerbé (sueur, cri), implication physique extrême.</p> <p>Violence profératoire, agressivité (même sur les chansons qui débutent dans le lyrisme et la tendresse, il y a une évolution en <i>crescendo</i> – par exemple : <i>Quand on n'a que l'amour</i>).</p> <p>Satire très provocatrice et <i>ethos</i> conflictuel.</p> <p>Pas de distanciation entre l'énoncé et l'énonciateur.</p> <p>Authenticité marquée.</p>
<p>Proèmes⁹⁴⁹ et interactions directes</p>	<p>Proème inexistant.</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson (<i>in medias res</i>).</p>

⁹⁴⁹ « Dans la poésie archaïque, celle des aèdes, le *proïmon* (proème) est ce qui vient avant le chant (oimé) [...]. La fonction du proème est donc, en quelque sorte, d'exorciser l'arbitraire de tout début. Pourquoi commencer par

	<p>Séquence de fermeture : chanson puis simple salutation au public. Pas de réaction du public à l'exception des applaudissements. Captation par l'énergie, la dramatisation et le rythme. Position hiérarchisante de l'interprète qui conduit l'auditoire d'un <i>pathos</i> à l'autre. Sensation de prise en otage du public par l'efficacité interprétative.</p>
--	--

Tableau 61 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Jacques Brel à Knokke, en 1963.

Certes, les paramètres contextuels influent sur la perception de l'enregistrement du concert – ici le petit nombre de chansons qui autorise le rythme effréné et la réalisation en noir et blanc totalement focalisée sur l'interprète – oriente notre vision du concert, mais est aussi dictée en partie par les visées interprétatives.

Le récital, très bref, se présente comme un véritable acmé émotionnel dont la condensation est telle qu'elle suscite une forme d'oppression. Véritable rituel cathartique, il est totalement dominé par la figure physique et interprétative du chanteur, qui avec une emphase hyperbolique capte l'écoute du public et lui impose sa vision tragique et violemment manichéenne de l'homme sans lui laisser le temps du recul. Balloté de la tendresse à l'ironie mordante, du lyrisme à la dénonciation, de la compassion au dépit, celui-ci subit avec fascination un véritable rapt émotionnel.

9.2.3.1.2 Léo Ferré, concert de 1984 au Théâtre des Champs-Élysées

Le concert d'avril 1984 de Léo Ferré au Théâtre des Champs-Élysées s'inscrit dans une tout autre temporalité : plus de trois heures de concert pour une quarantaine de chansons. La structure et l'expressivité interprétatives seront d'autant plus réfléchies pour capter et maintenir l'intérêt du public, que Léo Ferré est seul sur scène, tantôt au piano, tantôt sur bande orchestrale.

- Enregistrement des 6-7 avril 1984, pour deux soirées et une matinée, 39 chansons. Piano : Léo Ferré.
- Référence de l'enregistrement sonore : FERRÉ, Léo, *Au Théâtre des Champs-Élysées, La Mémoire et la Mer*, 3 CD, 2003. Récital intégral.
- Référence de la vidéo : FERRÉ, Léo, *Au Théâtre des Champs-Élysées*, Réalisation Guy Job, *La Mémoire et la Mer*, 2003. DVD.
- Liste des chansons : La Chemise rouge, La Vie d'artiste, Tu penses à quoi ?, T'as d' beaux yeux tu sais !, Le Jazz band, T'es rock coco, La vie moderne, Les artistes, La solitude/L'invitation au voyage, L'enfance, La Solitude, Java partout, À la Seine, Marizibill, Pauvre Rutebeuf, Un Jean's ou deux aujourd'hui, Monsieur mon passé, Monsieur Tout-Blanc, La porte, T'en as, Ta source, Je te donne, La mort des amants, Le Tango Nicaragua, Allende, Words... Words... Words..., Le Chien, Avec le temps, Le Printemps des poètes, La nostalgie, L'Adieu, La Mémoire et la Mer, Frères humains/L'amour n'a pas d'âge, Requiem, Thank You Satan, Graine d'ananas, La Folie, Il n'y a plus rien.

ceci plutôt que par cela ? » (BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 214). Nous retrouvons cette fonction dans le concert pour justifier l'arbitraire de l'ordre des chansons et se concilier le public. À défaut d'un terme spécifique, nous utiliserons donc le mot « proème » pour désigner les interventions parlées non incluses dans les chansons. Nous adoptons ce terme en vertu du rapprochement des fonctions.

<p>Structure du concert</p>	<p>Deux parties avec un long intermède discussif de 22 minutes.</p> <p>Jeu d'alternances et grande diversité : tension/détente, parlé/chanté, piano-voix/chant sur bande enregistrée/<i>a cappella</i>...</p> <p>Grande variété d'accompagnements instrumentaux et de musique (soliste, percussions, orchestre, chœurs...). Diversité des influences musicales (tango, java...), souvent avec une nuance parodique.</p> <p>Quelques groupements thématiques (exemple : chansons d'amour).</p> <p>Parfois interférence de deux chansons interprétées en même temps (<i>La Solitude</i> et <i>L'Enfance</i>, <i>La Solitude</i> et <i>L'Invitation au voyage</i>).</p> <p>Alternance d'une liberté maximale (quand Ferré est au piano) et plus limitée quand il chante sur une bande enregistrée.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Seul sur scène pendant trois heures.</p> <p>Salle à l'italienne, forte présence du chanteur, proximité avec le public.</p> <p>Première chanson avec chemise rouge, puis en noir, longue chevelure blanche.</p> <p>Occupation de la scène, du piano au micro sur pied, souvent dans la même chanson. Grande mobilité, nombreuses avancées sur le bord de la scène.</p> <p>Gestuelle importante des mains, visage très expressif, regard nettement adressé au public, clignement émotif des yeux.</p> <p>Chaque chanson bénéficie d'une mise en scène gestuelle diversifiée. Alternance d'une sobriété gestuelle et d'une grande mobilité (danse, marche rapide le long de la scène, claquettes, à genoux, mime, par exemple d'une prostituée, du Pape...)</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Emphase du phrasé marquée par la rupture, le contraste, l'hyperbole :</p> <ul style="list-style-type: none"> - de la dynamique : du chuchotement au hurlement, - de l'énonciation : parlé, chanté, scandé, déclamé, voix parodique, ruptures de rythme et de débit, jeu sur les timbres (mélodique, dévoisé, soufflé...) - articulation particulièrement soignée, même en cas de débit rapide. <p>Exacerbation du <i>pathos</i>, dont les expressions sont très nombreuses et diversifiées (amour, mépris, admiration, révolte, peur, exaspération...). Expression d'un véritable inventaire des émotions, positives ou négatives.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p><i>Ethos</i> conflictuel, par la profération et le contenu sémantique. Provocation, invective (métaphore « words » et bruits de mitraille), même parfois dans les adresses amoureuses ou dans les intermèdes volontiers « contre » (contre la musique dodécaphonique, les journalistes, les copains de merde...).</p> <p><i>Ethos</i> hiérarchisant, didactique, fonction tribunitienne et missionnariste (exemple, dernière plage : <i>Il n'y a plus rien</i> : adresse et véritable discours pragmatique).</p> <p>Volonté d'agir sur l'individu.</p> <p>Ensemble ritualisé, hors norme, et parfois même déclamation presque religieuse (utilisation des chœurs...).</p> <p>Transformation du texte final, pour une envolée utopique à la fin (« nous aurons</p>

	<p>tout demain matin » au lieu du pessimisme initial : « nous aurons tout dans dix mille ans »).</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes récurrents, parfois très longs (exemple : sur les souvenirs d'enfance et le temps), greffés d'anecdotes (Nietzsche, Raimu). Incursions de la spontanéité dans les intermèdes parlés (oubli, retour, ajout...).</p> <p>Séquence d'ouverture : Texte parlé ajouté avant la première chanson (<i>La Chemise rouge</i>), la contextualisant.</p> <p>Séquence de fermeture : très didactique (« quand tu rentres chez toi... N'oublie pas... »)</p> <p>Fonctions⁹⁵⁰ : Valeur pragmatique ou conative : « je t'apprendrai », « viens avec moi » (impératifs, interrogations...). Valeur référentielle : orientations interprétatives avant les chansons, présentation souvent à but didactique des poètes, pour les poèmes mis en musique. Fonctions émotives multiples, et de nombreux modalisateurs (exclamations, interjections...). Fonction phatique essentielle dans les proèmes.</p> <p>Modalités de l'adresse : tutoiement réitéré au public.</p> <p>Alternance de complicité avec le public, de connivence (critique de Tatcher...) et de provocation, de déstabilisation par l'interprétation totalement iconoclaste d'<i>Avec le temps</i> (parlé, bruits de pas, longs rires), par la volubilité et le débit, par la gestuelle (longue recherche sous le piano du « huitième de chef », qui dérouté le public)...</p> <p>Refus au public de l'installation dans un confort. Exigence d'un effort constant du public, aussi bien sur le plan intellectuel qu'émotionnel.</p> <p>Implication physique gage d'authenticité.</p> <p>Interventions du public : rires et applaudissements, souvent internes aux chansons. Applaudissements inter-chansons fournis, parfois aussi quelques applaudissements ou rires individuels, non suivis, qui marquent que le public est dérouté et n'a pas toujours une évaluation unanime.</p>

Tableau 62 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Léo Ferré au Théâtre des Champs-Élysées en 1984.

Ces trois heures de concert sont bien emblématiques de l'esthétique de Léo Ferré et de sa volonté de faire une œuvre globale, de tout intégrer aussi bien au point de vue musical (diversité instrumentale, diversité rythmique, *a cappella*...), au point de vue textuel (poèmes mis en musique, chansons plus traditionnelles, longs textes prosaïques...), au point de vue de l'énonciation (chanté très mélodique, déclamé, scandé, parlé...), ou de la dynamique (du cri au susurrement). Cette esthétique est aussi celle de la rupture et du contraste, alternant, par le choix structurel du concert, émotions lyriques et œuvres violemment polémiques, parodies satiriques et *pathos* exacerbé, ceci d'ailleurs parfois au sein de la même chanson. Cette fluctuation constante entre agressivité et tendresse apporte une respiration au public, mais

⁹⁵⁰ Selon la terminologie de Roman Jakobson : fonctions émotive (centrée sur l'émetteur : exclamations, interjections...), conative (centrée sur le destinataire : interrogatifs, impératifs...), référentielle (centrée sur le contexte), phatique (centrée sur le contact avec le destinataire), poétique (centrée sur le message), métalinguistique (centrée sur le code linguistique). Source : MAINGUENEAU, Dominique, « Les Fonctions du langage », CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002, p. 265.

joue aussi un rôle didactique, les passages émouvants le préparant à être plus perméable aux textes subversifs. Cette structure à la fois englobante et contrastive a été souligné par Renée Bernard dans sa critique de *L'Express* : « Le show de trois heures, moins tour de chant qu'oratorio pour voix, piano, bande magnétique et fumigène, a des cris admirables, des débordements poétiques torrentiels, mais aussi des moments de bonace et de ressassement⁹⁵¹ ». Ces moments de bonace, perçus par le critique de manière un peu dépréciative, ont en fait une fonction pragmatique évidente : la provocation, l'invective, le débit « torrentiel », dans la durée, créent l'accoutumance et se neutralisent eux-mêmes ; ils sont revivifiés par l'alternance de plages plus consensuelles et mélodiques, qui vont ensuite leur servir de tremplin contrastif.

Le concert opère une concentration et une amplification de la ritualisation expressive de Léo Ferré : la surenchère des spécificités de phrasé (hyperbole expressive, intrication des énonciations, diversité des surimpressions timbrales, du dynamisme et de l'accentuation...) permet une exploitation complexe de la polyfonctionnalité de ce phrasé. Au même titre que les fonctions de langage de Roman Jakobson, il véhicule à la fois une fonction poétique (renforcement et explicitation du message, exaltation de sa valeur esthétique), référentielle (jeu de l'implicite), phatique (signaux d'appel réitérés au public), expressive (variété extrême des affects) et conative (visées pragmatiques sur l'auditeur). Il se présente comme un véritable modalisateur extralinguistique, un élucidateur, pour ainsi dire un « passeur », entre l'interprète et ses auditeurs – rôle primordial, si l'on considère le relatif hermétisme textuel et les extrêmes du débit vocal, qui auraient pu induire l'incompréhension, voire la désaffection du public.

Si l'exigence de l'interprète est extrême par rapport à lui-même (investissement physique et affectif total dans la performance) elle est tout aussi forte par rapport au public. Le haut degré de variance comparativement à l'enregistrement en studio, et le refus de la normalisation du disque par une marge importante d'improvisation dans chaque interprétation, suscitent certes la curiosité et piquent l'intérêt face à ces véritables recreations performancielles, mais elles provoquent aussi ce public, n'hésitant pas à le malmener, par exemple avec le véritable sabotage autodérisoire d'*Avec le temps*. Ferré refuse de se laisser enfermer dans ce que l'on attend de lui, préfère la remise en cause permanente et l'impose à son public.

En cela, son *ethos* très conflictuel se double d'une représentation très hiérarchisante de l'artiste. Investi d'une mission, qui n'a rien à voir avec la consommation immédiate de la variété, il entend la mener à bien : même s'il consent à descendre parfois de son piédestal par l'insertion du clin d'œil, de l'oralité, de la recherche d'échos dans le public, de proèmes longs et teintés d'improvisation, la tonalité est souvent performative (voix haut perchée, ton ascendant, profération tonique), illocutoire (intonation impérative, ton injonctif), et vise à créer un phrasé initiatif, exhortatif, qui pousse à la dynamique et à l'action. Certes, il joue parfois sur le didactisme (« il y a du père prêcheur chez cet iconoclaste⁹⁵² »), par exemple lorsqu'il modifie la fin d'*Il n'y a plus rien* pour plaquer un espoir un peu paradoxal par rapport au sémantisme de l'œuvre (« nous aurons tout dans dix mille ans » devient « nous aurons tout demain matin »), ou lorsqu'il superpose, à la fin de *Words... Words... Words...*, le mot crié et les bruits de mitrailleuse (évoquant Vidella, le dictateur argentin), métaphore un peu appuyée de l'efficacité des mots rivalisant avec celle des armes, mais il privilégie de manière générale la complexité textuelle, misant sur l'intelligence du public, sur l'efficacité de sa maîtrise interprétative et sur l'authenticité indéfectible de son engagement.

⁹⁵¹ BERNARD, René, dans *L'Express* du 20 au 26 avril 1984, cité dans : BELLERET, Robert, *Léo Ferré, Une vie d'artiste*. Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 669.

⁹⁵² *L'Express* du 20 au 26 avril 1984, cité dans : BELLERET, Robert, *Léo Ferré, Une vie d'artiste*. Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 669.

9.2.3.1.3 *Jacques Higelin, concert de 2007 au Bataclan*

Le troisième exemple performanciel de ce réseau tendanciel que nous présenterons est celui de Jacques Higelin en concert au Bataclan. Tout au long de sa carrière, il multiplie les concerts et les tournées, traçant un chemin évoluant de l'influence de Charles Trenet à un *Rock* français très personnel. En deux heures, il alterne quelques anciens succès et les nouvelles chansons de son album *Amor doloroso*.

- Enregistrement de 2007 au Bataclan. Clavier : Christopher Board, percussions : Dominique Mahut, batterie : Romain Metra, guitares : Yann Pechin, contrebasse : Brad Scott. Piano et guitare : Jacques Higelin.
- Référence de l'enregistrement sonore : HIGELIN, Jacques, *Higelin en plein Bataclan*, EMI Music France, 2007 (CD).
- Référence de la vidéo : HIGELIN, Jacques, *Higelin en plein Bataclan*, Capitol Music, EMI Music France, 2007 (2 DVD).
- Liste des chansons : Je veux cette fille, Ice Dream, Tombé du ciel, Prise de bec, Lettre à la p'tite amie de l'ennemi public n°1, Denise, Cigarette, Crocodail, La Fille au cœur d'acier, Ici c'est l'enfer, Queue de paon, L'hiver au lit à Liverpool, J't'aime telle, Champagne, Tête en l'air, Pars.

<p>Structure du concert</p>	<p>Alternance de chansons au dynamisme exacerbé (<i>Je veux cette fille, Crocodail...</i>) et de chansons plus lyriques et douces (<i>Ice dream, Cigarette</i>). Pose plus fantaisiste et légère après le premier rappel, avant une fin très dynamique (<i>Tête en l'air et Pars</i>).</p> <p>Nombreuses interventions parlées en intermède, reliant de manière un peu surréaliste les quatre premières chansons, puis nettement tribunitienne en rappel et en clôture (discours pragmatique sur ses valeurs).</p> <p>Forte présence des musiciens, avec de nombreux soli et de nombreuses improvisations, en totale adéquation avec l'interprétation.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Réalisation et montage particulièrement travaillés et efficaces, alternant plans généraux, gros plans des musiciens et plans d'ensemble du public.</p> <p>Costume noir, puis chemise blanche pour les rappels.</p> <p>L'interprète occupe l'ensemble de la scène par des déplacements récurrents : du devant au fond de scène, au piano, en passant du micro à pied au micro à main.</p> <p>Gestuelle très diversifiée, en adéquation avec le thème des chansons (au piano, à la guitare, debout, assis...), alternant des phases très dynamiques et des phases assises où les mimiques faciales prennent le relais.</p> <p>Grande expressivité faciale (souvent marquée par une expression douloureuse et par la sueur). Gestes récurrents d'ébouriffage des cheveux, donnant un caractère juvénile.</p> <p>Association paradoxale de la ritualisation et de la spontanéité.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Voix chargée, très bruitée, rauque, souvent forcée, jusqu'à ses limites vocales, qui donne une tonalité dramatique.</p> <p>Phrasé marqué par l'emphase et le contraste (dynamique, rythme, énonciation).</p> <p>Importance du parlé, de l'intime (<i>Cigarette</i>) à la vocifération (<i>Crocodail</i>).</p>

	<i>Pathos</i> exacerbé, souvent agonique (amour = combat, dans <i>Prise de bec, La Fille au cœur d'acier</i>).
Expression de l'<i>ethos</i>	<p>Forte présence corporelle, investissement maximal, aucune économie, parfois à la limite de la transe (<i>Crocodail...</i>).</p> <p>Authenticité qui naît de l'association de la maîtrise et de l'improvisation.</p> <p><i>Ethos</i> conflictuel, avec un jeu sur la provocation. Forte tonalité érotique sur <i>Cigarette</i>. Violence expressive dans <i>Lettre à la p'tite amie de l'ennemi public n°1</i>. Profération souvent teintée d'invective.</p> <p>Nette hiérarchisation de l'<i>ethos</i>. Les présentations des chansons orientent et dirigent l'émotion. Final nettement missionnariste. Position surplombante de l'homme d'expérience, autorité du vécu. Aspect un peu didactique.</p>
Proèmes et interactions directes	<p>Proèmes : Échanges nombreux et diversifiés avec le public (des liens un peu surréalistes entre les chansons du début aux passages nettement didactiques), mais presque toujours suscités par l'interprète.</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson très dynamique (<i>in medias res</i>).</p> <p>Séquence de fermeture : longue improvisation parlée didactique.</p> <p>Fonctions : importance de la fonction conative et nette volonté pragmatique : dans l'immédiat, provocation à la réaction du public, et dans le futur, incitation à la résistance. Fonction émotive : vie privée, enfants, expériences vécues...</p> <p>Modalités de l'adresse : « vous » et plus souvent « nous ».</p> <p>Jeux de l'actualisation (anniversaire, plusieurs allusions aux élections 2007, la grève, et fin très marquée par la situation politique).</p> <p>Higelin sollicite le public pour qu'il prenne parfois le relais sur des vers ou portions de vers. À la fin, par un jeu responsorial, le public répète ses improvisations.</p> <p>Le concert est ponctué de remerciements réitérés au public et d'adresses entre les chansons.</p>

Tableau 63 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Jacques Higelin au Bataclan en 2007.

Concentré d'énergie et de dynamisme, le concert d'Higelin illustre de manière presque iconique l'expressivité hyperbolique de notre premier réseau tendanciel : voix au timbre identitaire, rauque et bruité, propice aussi bien au jeu du *pathos* qu'à celui de l'invective lorsqu'elle est poussée à ses limites, exacerbation des affects – même l'amour est vécu comme agonique – jeu sur le parlé, de l'intime à la vocifération, emphase de la dynamique, poussée parfois jusqu'à la transe.

Le fort taux de variation par rapport aux enregistrements en studio (exemple : *Crocodail, Pars...*), atteste une totale liberté créative, une adaptation instinctive aux situations contextuelles et une cohabitation de la maîtrise et de la déstabilisation engendrée par l'improvisation et la simultanéité. Avec un *ethos* nettement hiérarchisant, le « maître du jeu » conduit son public de la fantaisie surréaliste des proèmes initiaux au « paternalisme » militant et à l'incitation tribunitienne à la résistance, mais le didactisme est tempéré par une forme de prise de risque, toujours sur la ligne de démarcation entre le très et le trop, entre l'extrême et

le basculement dans l'excès, qui détruirait aussi sûrement l'émotion que l'hyperbole la fait naître. Cette interprétation, vécue comme une marche funambulesque sur la crête, confère à l'*ethos* pourtant surplombant une fragilité très propice à la diffusion de l'affect.

Autre fusion paradoxale, l'expressivité est à la fois ritualisée et pulsionnelle, associant les contraires dans un oxymore interprétatif qui maintient toujours le public entre le rite cathartique et la jouissance physique à l'image de l'interprète.

Les interprètes de ces trois concerts, au-delà de leur originalité spécifique, se rattachent donc à notre premier réseau tendanciel, à la fois par les caractéristiques d'expressivité emphatiques, contrastives et théâtralisées, et une communauté d'*ethos* très marquée par une personnalisation exacerbée qui ne recherche en rien le consensuel. Ils privilégient un fort degré de stylisation – l'écart à la norme est maximal – tout en affichant une authenticité incontestable, aussi bien par leur investissement physique que par la corrélation étroite qui existe entre eux et leurs propos ; l'absence de recul distancié favorise l'efficacité de leurs visées pragmatiques sur un public qu'ils veulent toucher en tant qu'individus et convaincre. Ils misent sur les capacités émotives et réflexives de l'auditoire qui se laisse emporter par une force de conviction très dynamique.

9.2.3.2 Stabilité expressive et dominance réitérative

Les performances en concert des chanteurs de la deuxième tendance sont elles aussi relativement nombreuses, mais – sauf évidemment pour les chanteurs les plus anciens – surtout induites par le succès commercial des enregistrements, alors que, dans le groupe précédent, elles ne sont pas aussi étroitement subordonnées à la vente et à la programmation médiatique des disques.

L'interprète a certes des choses à dire à son public, mais sans rôle de mentor ; ses visées sont plus modestes et son expressivité contenue. Les thématiques sont celles de la quotidienneté et les personnages dont ils endossent le rôle et le sentiment sont ordinaires, majoritaires. Nous sommes loin de la parole donnée aux marginaux, aux subversifs, de la légitimation d'une voix hétérodoxe. L'orthodoxie est de mise à tous les niveaux : sémantique (image du français moyen aux prises avec les problèmes quotidiens de Michel Delpech, *Rock* aseptisé d'Eddy Mitchell, dérision consensuelle d'un « moi » ordinaire d'Alain Souchon), interprétatif (refus de l'excès, *pathos* existant mais discret, effets interprétatifs à fort taux réitératif, sur une mélodie souvent simple à mémoriser et répétitive). L'échange complice et le partage d'un moment privilégié se substituent à la ritualisation symbolique et à la tendance cathartique. Ce qui ne présume en rien une déperdition de la charge émotionnelle du public ; elle se porte seulement sur d'autres objets et emprunte d'autres voies.

9.2.3.2.1 *Michel Delpech, concert de 2005 au Bataclan*

Michel Delpech commence sa carrière dès l'année 1965, puis fait la première partie des concerts d'adieu de Jacques Brel à l'Olympia avant de bénéficier d'un important succès, couronné par une série de tubes. À la suite de l'album *Comme vous*, sorti en 2004, en concert en 2005 au Bataclan de Paris, après une période de retrait assez longue, il renoue avec le succès. Michel Delpech parle à la quotidienneté de son public, comme le symbolise le titre de son disque, avec un *pathos* discret, d'une nostalgie un peu souffrante. Mais modestie ne veut pas dire insignifiance : cette voix douce qui refuse toute emphase expressive s'insinue peu à

peu dans l'auditeur, portée par des mélodies simples mais efficaces, et instille dans le public un attendrissement bienveillant qui n'est pas sans charme.

- Enregistrement des 7 et 8 février 2005 au Bataclan. Piano : Gérard Bikialo, batterie : David Maurin, guitare et chœur : Éric Sauviat et Bertrand Commère, basse : Alain Kohn.
- Référence de l'enregistrement sonore : DELPECH, Michel, *Ce lundi-là au Bataclan*, AZ, Universal Music, 2005 (2 CD).
- Référence de la vidéo : DELPECH, Michel, *Ce lundi-là au Bataclan*, AZ, Universal Music, 2005 (DVD).
- Liste des chansons : Elle ne passera pas un hiver de plus ici, Le Chasseur, Home sweet home, Photographe, Sortie de couple, Jaloux, 30 manières de quitter une fille, Loin d'ici, Fuir au soleil, Ces mots-là, La course du voyageur, Ce lundi-là, Que Marianne était jolie, Chez Laurette, Les Divorcés, Pour un Flirt, Comme vous, Wight is Wight, Solidaire de mes frères, Ce soir au cirque, Le Loir et Cher, Quand j'étais chanteur, Dans Chatou qui dort.

<p>Structure du concert</p>	<p>Alternance de chansons anciennes et récentes. Sommet expressif du spectacle dans la partie centrale (<i>Chez Laurette, Les Divorcés</i>), sur les anciennes chansons, avec un accompagnement plus dépouillé que dans le reste du concert.</p> <p>Les musiciens guident l'interprétation, imposant leur rythme.</p> <p>Chœur ponctuel réalisé par les guitaristes.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Costume sombre, décontracté, avec veste noire.</p> <p>Micro sur pied pendant tout le concert.</p> <p>Position assez statique, bras souvent ballants ou mains dans les poches.</p> <p>Peu de gestuelle, mais un marquage du rythme fréquent par la tête, la jambe ou l'ensemble du corps.</p> <p>Sourire très fréquent, même dans des situations contextuelles inappropriées.</p> <p>Yeux souvent fermés ou semi-fermés. Regard souvent vague, non adressé et non impliquant pour le public.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Sobriété des effets, unité interprétative et timbrale, expression discrète des sentiments, léger <i>vibrato</i> constant.</p> <p>Légère montée du <i>pathos</i> sur deux chansons anciennes, respiration rendue perceptible par l'accompagnement minimaliste.</p> <p>Unité énonciative et du phrasé : énonciation qui reste feutrée même sur un thème tragique (ex : <i>Photographe</i> de guerre). Fort taux de répétition (nombreuses chansons avec reprise en boucle du dernier vers, puis du dernier mot dans la <i>coda</i>).</p> <p>Refus du <i>pathos</i>, même dans les titres inductifs (exemple : <i>Jaloux, Les Divorcés</i>).</p> <p>Tonalité dominante : nostalgie, tendresse. Forme de litote émotive aussi bien dans la joie que dans la tristesse.</p>

<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Modestie et pondération. Authenticité qui naît de la simplicité, de la sobriété, du naturel. Refus de la ritualisation.</p> <p>Thématique de la quotidienneté, de l'homme ordinaire (titre <i>Comme vous</i>), références constantes à des expériences autobiographiques mais vécues par tous (Les <i>Divorcés</i>, repas entre amis dans <i>Sortie de couple...</i>).</p> <p><i>Ethos</i> égalitaire.</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes : Peu de paroles entre les chansons (sauf une présentation des musiciens répartie sur tout le spectacle). Commentaires rares, qui jouent sur le consensuel du quotidien vécu par tous (exemple : dîner entre amis...).</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson (<i>in medias res</i>), puis salut au public de la main.</p> <p>Séquence de fermeture : longues salutations gestuelles.</p> <p>Modalités de l'adresse : non caractérisées.</p> <p>Participation du public, qui chante ou tape dans les mains.</p> <p>Sourires au public et salutations récurrentes, signes de la main.</p> <p>Complicité, communautarisme qui porte sur des éléments extra-interprétatifs (nostalgie et vécu commun).</p>

Tableau 64 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Michel Delpech en 2005 au Bataclan.

Ce qui caractérise les titres des chansons interprétées, ce sont ces multiples déictiques qui font de l'univers de Michel Delpech celui de l'éternel présent, puisque les référents ne sont explicités que par la situation de l'interprète au moment où il chante – « elle ne passera pas un hiver de plus ici », « loin d'ici », « ces mots là », « ce lundi-là » (également titre du concert), « ce soir au cirque », *etc.*, en plus des premières personnes, peu signifiantes car récurrentes chez tous les chanteurs. Les paroles ne demandent qu'à être actualisées par la communication immédiate. La *deixis* s'exprime donc sur un double niveau, personnel, spatial et temporel (« ici », « je », « ce soir »...), et l'interprétation d'anciennes chansons fait naître ainsi une forme d'intemporalité et ce que T. Fraser et A. Joly nomment la « *deixis* mémorielle⁹⁵³ », avec « les expressions nominales démonstratives dont le référent n'est présent ni dans le cotexte, ni dans la situation de communication⁹⁵⁴ » (« ces mots-là », « ce soir », « ce lundi-là ») ; « ce procédé crée un effet d'empathie avec l'énonciateur⁹⁵⁵ », on parle d'ailleurs aussi dans ce cas de *deixis* « émotive » ou « empathique ». Ce jeu référentiel, à la fois nostalgique et donc ancré dans l'histoire, mais aussi intemporel par les actualisations de l'énonciation, colore d'une tonalité spécifique le concert.

La participation du public, qui chante ou tape dans les mains, s'inscrit aussi dans ce rapport au temps. Comme l'analyse Stéphane Hirschi pour les concerts les plus récents de Maxime Le Forestier, il s'agit d'une « complicité nostalgique », qui vise d'une certaine manière à « annihiler le passé » :

« Le phénomène de *divertissement face au temps compté* est amplifié sur scène : un événement unique, et pourtant relayé par une communion unissant public et chanteur, complices, et en

⁹⁵³ MAINGUENEAU, Dominique, « Déixis », dans : CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002, p. 160.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

⁹⁵⁵ *Ibid.*

outré abolissant les frontières d'un passé révolu pour en retrouver l'esprit, et même le propager, le propulser vers un avenir revivifié par la communion du spectacle⁹⁵⁶ ».

La sobriété des effets interprétatifs euphémisés, même dans les chansons qui pourraient être inductrices d'un *pathos* plus extraverti (par exemple : *Photographe* de guerre, *Jaloux*), crée une unité d'autant plus marquée que les chansons comportent un fort taux de répétition (chansons à refrain, mélodies répétitives, réitérations multiples du même passage en final).

Les proèmes rares mettent toutefois l'accent sur un *ethos* nettement égalitaire, développant la thématique du disque, *Comme vous*, et s'harmonisent avec l'interprétation que l'on pourrait qualifier de normative, naturelle, sans aucune recherche de ritualisation, et pratiquant une forme de litote émotive aussi bien dans les enthousiasmes (*White is White*) que les drames (*Divorcés*). Comme nous l'avons vu dans notre deuxième réseau tendanciel, l'interprétation, la rhétorique vocale, en disent moins que les paroles, mais c'est justement ce moins, cette modestie expressive qui suscite l'empathie ; le refus du pathétique qui dans le premier réseau tendait à ériger l'interprète en exemple, éveille la complicité communautariste avec « un homme comme les autres ». Ce qui n'est pas contradictoire, nous l'avons vu, avec la période où Michel Delpech fut à sa manière une idole, puisque ce statut jouait à fond sur un phénomène d'identification totale avec l'interprète, et donc sur un processus égalitaire.

9.2.3.2.2 *Eddy Mitchell, concert de 1997 à Bercy*

Voir figurer dans cette catégorie tendancielle un chanteur associé au genre du *Rock* peut *a priori* surprendre. À l'origine en effet, ce genre naît dans la marginalité. Selon Edgar Morin, « il y a dans cette musique intensément et frénétiquement rythmée un ferment dionysiaque, panique, une force explosive... il y a peut-être une stimulation forte au ferment de rébellion qui est dans toute adolescence⁹⁵⁷ ». Mais il explique aussi le rôle du système de culture de masse qui cherche à « bénéficier de son dynamisme tout en désamorçant l'explosif social⁹⁵⁸ » par une « opération de déminage sociologique » qui préside à l'acclimatation du genre en France dans la variété. Entre cliché nostalgique sur l'Amérique, *Rock* assagi et métissage *blues* et *country*, Eddy Mitchell construit un style « propre » dans les deux sens du terme, loin de la subversion initiale du genre, certes consensuel, mais servi par un timbre et une interprétation spécifiques.

- Enregistrement de juin 1997 à Bercy.
- Référence de l'enregistrement sonore : MITCHELL, Eddy, *Mr. Eddy à Bercy 97*, Polydor, 1997 (2 CD). Avec cinq chansons supplémentaires par rapport au DVD.
- Référence de la vidéo : MITCHELL, Eddy, *Mr. Eddy est à Bercy*, TF1 video, 1999 (DVD).
- Liste des chansons : Lèche botte blues, Il ne rentre pas ce soir, Rio grande, Les tuniques bleues et les indiens, Ca fait désordre, C'est bon d'être seul, Soixante / Soixante deux, Un portrait de Norman Rockwell, Mister JB, Sleep warm, Nashville ou Belleville, Be bop a lula, La dernière séance, Dix-huit ans demain, Le cimetière des éléphants, Couleur menthe à l'eau, Pas de Boogie Woogie, (Bercy beaucoup / Instrumental).

⁹⁵⁶ HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Paris : Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, p. 51.

⁹⁵⁷ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*. n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 7.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

<p>Structure du concert</p>	<p>Structure homogène, grande unité autour du métissage américain (<i>Rock, Blues, Bebop, Boogie-woogie...</i>).</p> <p>Nombreuses plages musicales dans les chansons (solos instrumentaux : trompette, saxophone, guitare, flûte...).</p> <p>Fil directeur de la référence américaine.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Mise en scène rétro.</p> <p>Costume sombre avec chemise blanche et cravate, puis chemise blanche dans les dernières chansons.</p> <p>Micro sur pied avec fils, rarement pris à la main. Gestuelle avec le micro et le pied du micro.</p> <p>Gestuelle saccadée qui ponctue le chant sur un marquage rythmique, avec des gestes bloqués. Quelques insertions mimées (jeu de la guitare...).</p> <p>Visage expressif assez crispé, sourcils froncés, souvent yeux fermés.</p> <p>Gestuelle stéréotypée, volontairement artificielle. Pas de sourire. Forme de dégaine un peu désinvolte et calée.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Grande stabilité du phrasé, avec une succession constante d'attaques glissées impulsives et de retombées. Phrasé souvent saccadé, avec une régularité des pauses vocales assez marquées entre les vers.</p> <p>Distorsion de la prononciation, sous-articulation des consonnes (en particulier les R), imitant une prononciation américaine, dont il explique lui-même le jeu en auto-parodie au milieu du concert. Paroles très souvent inintelligibles.</p> <p>La tonalité un peu plaintive prend le pas sur l'importance textuelle (groupes sémantiques qui émergent d'un ensemble inintelligible). Constance d'un timbre un peu <i>crooner</i>, sans adéquation sémantique particulière.</p> <p>Affadissement de l'aspect subversif et souffrant du <i>blues</i> vers une tonalité de nostalgie.</p> <p>Dynamique presque constante et refus de l'emphase pathétique.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p><i>Ethos</i> consensuel, fondé sur un partage des références à la culture américaine (mise en scène avec un décor symbolisant le cinéma : arche en étoiles évoquant Paramount, écrans...). Superposition de diaporamas et de films illustratifs : danse de James Brown, indiens... Éloges de Norman Rockwell, de James Brown (J.B.), évocation nettement valorisée des films américains (<i>Rio grande...</i>) ou de références culturelles (<i>Sleep warm, Nashville</i>), avec un désamorçage de l'aspect revendicatif.</p> <p><i>Ethos</i> égalitaire, marqué par une légère autodérision (dans la gestuelle et les commentaires entre les chansons).</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes : éléments autobiographiques, souvenirs... avec une connotation légèrement autodérisoire. Plaisanteries et jeux de mots.</p> <p>Séquence d'ouverture : petit geste de la main au public, déplacement sur scène</p>

	<p>et signes aux musiciens sur l'introduction instrumentale de la première chanson, puis début du chant.</p> <p>Séquences de fermeture : longues salutations gestuelles répétées : « merci à vous », « au revoir »...</p> <p>Fonctions : référentielle dans l'ensemble (dédicace à un ami décédé, présentation des chansons, des thèmes, des instruments, souvenirs autobiographiques), fonction émotive (modalisation).</p> <p>Modalités d'adresse : « vous ».</p> <p>Applaudissements et cris du public, en particulier dans la première partie du concert.</p> <p>Le public marque parfois le rythme en tapant dans les mains ou en chantant (<i>Be bop a Lula</i>).</p>
--	--

Tableau 65 : Description de l'interaction duelle dans le concert d'Eddy Mitchell à Bercy en 1997.

Le concert atteste l'esthétique très synthétique d'Eddy Mitchell. Avec une constance timbrale et une unité interprétative marquée, il chante aussi bien *Be bop a Lula*, qu'il avait adapté en 1961 pour le premier 45 tours des Chaussettes noires, des adaptations plus récentes de standards américains (exemple : *Pas de Boogie-Woogie*), et les ballades qui furent ses grands succès (exemples : *Couleur menthe à l'eau* ou *La Dernière Séance*). Il pose une grande homogénéité d'interprétation sur une importante hétérogénéité générique. Hétérogénéité sélective toutefois, puisqu'il refusa les facilités médiatiques du yé-yé, contrairement à certains chanteurs de sa génération. Son timbre et ses processus expressifs synthétisent aussi des caractéristiques du chanteur de *Rock* (*fry* et sauts de tessitures), du *crooner* (attaques glissées, voix grave et pleine), et une distorsion un peu parodique de la prononciation, teintée par la langue américaine, qu'il conjugue avec une relative uniformité dynamique et une réitération des mêmes procédés sur l'ensemble de ses chansons, surtout diversifiées par leur rythme.

Ce n'est pas dénigrer les paroles que de dire que la mélodie et le rythme musical jouent un rôle fondamental chez Eddy Mitchell, d'autant plus que dans ce concert l'intelligibilité textuelle n'est pas toujours évidente. Nous avons parlé initialement de l'importance de la genèse des chansons : elle prend ici tout son sens. Son compositeur privilégié, Pierre Papadiamandis, explique la méthode créative du chanteur : « D'habitude, c'est toujours moi qui commence, avec une mélodie sur laquelle il va adapter des paroles⁹⁵⁹ ». Et Eddy Mitchell confirme : « Comme j'écris toujours le texte sur la musique, il faut d'abord que Pierre Papadiamandis m'ait montré une musique qui me plaise, sur laquelle je vais pouvoir coller mes mots⁹⁶⁰ ». Genèse fidèle à ses débuts, puisque ses premières écritures furent des adaptations de chansons américaines. Cette antériorité de la mélodie marque bien son statut prédominant.

Synthèse, homogénéité et importance mélodique caractérisent notre deuxième réseau tendanciel, mais aussi un rapport spécifique au public : aucune prétention hiérarchisante ni visée pragmatique chez cet auteur-interprète pour qui la chanson est « faite pour faire passer un bon moment⁹⁶¹ ». Ce qui n'exclut pas une transmission de l'émotion – très consensuelle – sur les thèmes de la nostalgie ou de la solitude. Certes, il existe une forme de ritualisation, ou plutôt de fausse ritualisation : aussi bien dans la gestuelle que dans l'interprétation, la

⁹⁵⁹ PAPADIAMANDIS, Pierre, « De la musique avant toute chose... », dans : *Chorus*, n°18, hiver 1996-1997, p. 93. Propos recueillis par Marc Robine.

⁹⁶⁰ MITCHELL, Eddy, « Tout est dit », dans : *Chorus*, n°18, hiver 1996-1997, p. 100. Propos recueillis par Marc Robine.

⁹⁶¹ *Ibid.*

stylisation existe, mais pour être aussitôt contredite par une mise en scène un peu parodique, par des commentaires qui frisent l'autodérision, par une décontraction interprétative qui nie la tension rituelle. Mais ceci sans ambiguïté, sans implicite, en totale simplicité, au premier degré, ce qui éloigne cet interprète de ceux de notre troisième réseau tendanciel.

9.2.3.2.3 *Alain Souchon, concert de 2002 au Casino de Paris*

L'*ethos* consensuel n'implique pas un immobilisme et s'inscrit dans l'évolution de la société dont il reflète les composantes essentielles : appel à la liberté des débuts des années soixante-dix avec Maxime Le Forestier, ouverture aux minorités avec Daniel Balavoine, mal de vivre, mélancolie et euphémisation de la virilité par la fragilité sentimentale avec Alain Souchon. Les chanteurs de ce réseau sont « dans l'air du temps », émanation des tendances sociologiques du moment de leur émergence médiatique, dont ils deviennent la cristallisation. Le répertoire d'Alain Souchon, intègre certes dénonciation du racisme et des injustices sociales, mais dans une tonalité légèrement humoristique et feutrée, qui fait plus appel au bon sens commun qu'au rebelle.

Le concert de 2002 au Casino de Paris opère une synthèse des grands succès et des chansons nouvelles du disque *Au ras des pâquerettes*, traduisant l'homogénéité de la production de Souchon et une grande constance interprétative.

- Enregistrement de 2002 au Casino de Paris.
- Référence de l'enregistrement sonore : SOUCHON, Alain, *J'veux du Live*, Virgin, 2002.
- Référence de la vidéo : SOUCHON, Alain, *J'veux du Live*, Virgin, 2002 (2 DVD).
- Liste des chansons : La p'tite Bill elle est malade, S'asseoir par terre, Casablanca, Tout m'fait peur, Petit tas tombé, Ultra moderne solitude, L'amour à la machine, J'étais pas là, J'veux du cuir, Au ras des pâquerettes, Somerset Maugham, C'est menti, Sous les jupes des filles, Quand je serai K.O., Portbail, Foule sentimentale, La vie ne vaut rien, Rive gauche, Jamais content, C'est comme vous voulez, J'ai perdu tout ce que j'aimais, Le Baiser, Le Bagad de Lannbihoué, Les Filles électriques, J'ai dix ans (avec L. Voulzy), Frenchy bébé blues.

Structure du concert	Alternance de chansons guitare-voix et accompagnées par des musiciens-choristes. Répartition régulière sur l'ensemble du spectacle des chansons tubes anciennes, avec une fréquence plus importante sur la fin qui marque une petite montée dynamique.
Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)	Chemise grise manches relevées et <i>Jean's</i> , tenue d'une quotidienneté négligée. Micro à fil, parfois sur pied, jeux avec le micro (parfois suspendu par la main à l'envers...) Attitudes récurrentes de repliement sur soi (parfois assis, tête rentrée dans les épaules, position corporelle recroquevillée), peu de déplacements, surtout dans la première partie. Joue sur l'autodérision gestuelle (parle de ses cours d'expression corporelle). Sobriété gestuelle générale, sauf sur deux ou trois tubes.
Expression du <i>pathos</i>	Expressivité très euphémisée (uniformité dynamique, à l'exception d'un cri à la fin du <i>Bagad de Lannbihoué</i>). Ambitus limité, voix peu voisée, détimbrée, tonalité

	<p>monocorde avec peu de tonicité.</p> <p>Jeux répétitifs nombreux, sur des mélodies simples. Importance des ellipses, de la parataxe et de la juxtaposition dans les textes, qui engendrent un premier degré de compréhension, sans intellectualisation.</p> <p>Refus de <i>pathos</i>, émotion un peu anesthésiée au profit d'une espèce de désenchantement, d'apitoiement.</p>
Expression de l'<i>ethos</i>	<p>Importance de l'<i>ethos</i> égalitaire, beaucoup de « on » dans les chansons et dans les commentaires. « On est tous pareils, moyens moyens » (<i>Le Bagad de Lannibouë</i>).</p> <p>Chansons qui jouent sur l'ambiguïté entre autoportrait et portrait de société.</p> <p><i>Ethos</i> consensuel : énonciation douce et feutrée, forme de victimisation.</p> <p>La critique de la société est plutôt sur des notions consensuelles, bien-pensantes (sujets humanitaires, Droits de l'Homme).</p> <p>Absence de ritualisation, quotidienneté et simplicité garantes d'authenticité.</p> <p>Modération et sobriété.</p> <p>Forme d'auto-parodie sur son image (<i>J'veux du cuir</i>) et sur la compromission (<i>C'est comme vous voulez</i>).</p>
Proèmes et interactions directes	<p>Proème : quelques intermèdes parlés, très bas, voire un peu marmonnés. Allusion à l'actualité (élections de 2001).</p> <p>Séquence d'ouverture : chanson, interprète seul sur scène, guitare/voix.</p> <p>Séquence de fermeture : salutations gestuelles.</p> <p>Modalités de l'adresse : « on », « nous » et plus rarement « vous ».</p> <p>Public réceptif, détendu, grande proximité : applaudissements fournis, participation aux tubes, rires faciles.</p>

Tableau 66 : Description de l'interaction duelle dans le concert d'Alain Souchon au Casino de Paris.

Costume négligé, gestuelle un peu maladroite (il s'en amuse d'ailleurs en parlant de cours d'expression corporelle), procédés interprétatifs discrets, Alain Souchon incarne l'exemple emblématique du chanteur qui renvoie une image spéculaire à chaque auditeur. Il évoque l'apparition du double à celui qui le regarde, reflet de chacun, médiateur de tous.

Sa présence physique relativement banalisée, sans recherche d'aura spectaculaire, son phrasé d'une grande uniformité et aux procédés expressifs euphémisés, son refus du *pathos* au profit d'un désenchantement un peu désabusé, véhiculent un *ethos* égalitaire déjà fortement inclus dans le sémantisme textuel de ses chansons. Jouant souvent sur l'ambiguïté entre l'autoportrait et la représentation d'un personnage, il multiplie les emplois de pronoms inclusifs (« on », « nous »), aussi bien dans les chansons que dans les proèmes, ceci dans une démarche très consciente. Il confie dans un entretien : « des personnes très intelligentes disent "les gens pensent que" d'un air de dire "moi je suis complètement à part des gens" et bien moi je fais partie des gens⁹⁶² ». La visée est évidente : aucun *ethos* hiérarchisé, aucune ritualisation, aucun objectif pragmatique ni conflictuel. Mais une force d'authenticité et de conviction évidente dans le partage confraternel de la médiocrité humaine, avec aussi bien ses déceptions et ses compromissions que ses aspirations idéalistes et humanitaires.

⁹⁶² SOUCHON, Alain, « Et si en plus, y'a personne... » dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°52, été 2005. Propos recueillis par Jacques Vassal. Dossier : Alain Souchon, p. 130.

Le refus d'excès de toute nature facilite le phénomène d'identification : même les allusions à l'actualité politique (élections de 2001) sont nettement majoritaires, autant que la condamnation du racisme qu'il associe aux classes aisées minoritaires, la lutte contre la pollution, *etc.* Si le public s'assimile au chanteur, c'est parce qu'initialement le chanteur puise son inspiration dans l'image que la majorité donne d'elle et, par certains côtés, dans le « bien pensant », selon la propre formule du chanteur. Il est un extraordinaire capteur de l'évolution de la société.

Le public est particulièrement réceptif – peut-être d'autant plus à l'aise que l'interprète le semble moins – porté par des mélodies efficaces et des textes intéressants mais à la compréhension immédiate, qui procèdent souvent par parataxe ou par ellipse, favorisant donc l'émotif sur le réflexif. Non dominé par un interprète surplombant, il peut laisser libre cours à son propre épanouissement, l'art d'Alain Souchon l'amenant à se rassurer à la fois sur ses limites et ses fragilités, puisqu'elles semblent partagées par tous, et à se sentir valorisé, puisque partageant les faiblesses, il ne peut aussi que partager les qualités de tolérance, de sensibilité, d'ouverture aux autres. Par un principe de vase communicant, si l'interprète donne l'impression de ne jamais se satisfaire de ce qu'il est, d'avoir une image un peu dépréciée de lui-même, il donne à son public par contre une forme de confort moral et lui permet d'être satisfait de lui-même, ce qui est peut-être une forme extrême de générosité.

9.2.3.3 Ambiguïté de l'énonciation et de l'*ethos*

Si les interprètes que nous venons d'étudier se veulent le reflet de leur époque et visent une intégration qui échappe toutefois à la standardisation d'un certain type de variété par une personnalité interprétative normalisée mais marquée, les chanteurs de la troisième catégorie misent sur leur marginalité. Ils affichent une hétérodoxie interprétative assumée qui les distingue, non sans une certaine tendance provocatrice. Ils affirment leur spécificité énonciative à laquelle ils doivent en partie leur reconnaissance médiatique tout en jouant sur l'ambiguïté : mise en scène d'un « moi » ambivalent, d'un *ethos* teinté de dualité, qui intègre le double jeu et l'équivoque, refus apparent de ritualisation au profit d'une décontraction très codifiée, qui n'est finalement qu'un avatar de la stylisation.

9.2.3.3.1 *Serge Gainsbourg, concert de 1988 au Zénith de Paris.*

Serge Gainsbourg est un des représentants emblématiques de ce troisième réseau et le concert de 1988 au Zénith pousse à l'extrême – l'aspect autodérisoire est très important – les jeux de l'ambiguïté de l'interprétation et de l'*ethos*, renforcés par une mise en scène revendiquée par le chanteur lui-même.

- Enregistrement de mars 1988 au Zénith de Paris.
- Référence de l'enregistrement sonore : GAINSBORG, Serge, *Le Zénith de Gainsbourg*, Philips, 1989 (CD).
- Référence de la vidéo : GAINSBORG, Serge, *Le Zénith, Live 1989*, Mercury France, 1989 (DVD).
- Liste des chansons : You're under arrest, Qui est In qui est Out, Five Easy Pisseuses, Sorry Angel, Hey man Amen, L'Homme à la tête de chou, Manon, Valse de Melody, Dispatch box, Harley David son of a bitch, You you you but not you, Seigneur et

Saigneur, La Javanaise, Bonnie and Clyde, Gloomy Sunday, Couleur café, Aux armes et caetera, Aux enfants de la chance, Les dessous chics, Mon légionnaire.

<p>Structure du concert</p>	<p>Vingt chansons alternant quelques tubes anciens, des extraits de l'album concept <i>You're under arrest</i> (1987) et de <i>Love on the beat</i> (1984), et trois chansons inédites.</p> <p>Relative unité autour d'une thématique dominante : érotisme et sexualité, avec au milieu du spectacle une parodie d'acmé orgasmique.</p> <p>Musiciens très présents, avec longues plages musicales, et deux choristes répétant généralement le vers-titre de la chanson pendant toute l'interprétation.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle)</p>	<p>Chemise et pantalon gris, lunettes noires au début, bijoux et pseudo-décoration, briquet et cigarette à la main pendant tout le spectacle.</p> <p>Parti pris un peu sulfureux de la mise en scène : jets de feu en prologue, allumage récurrent (une dizaine de fois) d'une cigarette.</p> <p>Gestuelle limitée, un peu saccadée et crispée, qui marque le rythme. Quelques pas de danse. L'interprète s'appuie sur les musiciens solistes pendant les solos (guitare, saxophone...).</p> <p>Gestuelle très sexualisée.</p> <p>Regard et tête souvent tournés vers le bas.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Contrastes entre un jeu répétitif très rythmé du chœur et de l'accompagnement, qui tourne un peu à la banalité (superposition de la répétition du titre ou d'un vers de la chanson en boucle par le chœur sur un rythme très régulier) et un phrasé parlé-chanté de l'interprète qui alterne articulation négligée et emphase, profération un peu crachée de quelques mots qui émergent.</p> <p>Effets expressifs peu propices au surgissement du <i>pathos</i>. Jouent plus sur la sensualité que sur les sentiments, avec toutefois de brusques incursions du pathétique (évocation de sa mort dans <i>Hey man amen</i> et passion/haine).</p> <p><i>Pathos</i> plus lié à l'<i>ethos</i> qu'à l'expression interprétative : fascination et pitié devant une forme de comportement autodestructeur du personnage. <i>Pathos</i> ambigu.</p> <p>Impression d'une espèce de danse macabre, de bravade et de jeu avec la mort, qui crée une forme d'authenticité et de pathétique.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Présence physique assez ambiguë, à la fois forte et sexualisée, fragile et malade.</p> <p>Au-delà d'une apparence complice, <i>ethos</i> très hiérarchisé : se situe au-dessus des convenances, des bienséances et de la morale.</p> <p><i>Ethos</i> en apparence consensuel, en fait très conflictuel et subversif (provocation).</p> <p>Etonnante incursion didactique contre la drogue dans <i>Aux enfants de la chance</i>.</p> <p><i>Ethos</i> qui joue sur le refus apparent des normes du spectacle (costume, tenue, interprétation), mais qui pourtant impose une forme de ritualisation bien calculée (Gainsbourg est également metteur en scène du spectacle).</p> <p>Importance de la synthèse, de la confusion et de l'ambiguïté : jeu sur l'anglais et le français, jeux de mots (dis-leurs/dealer, amen/Hey man, pieces/pisseuses, seigneur/saigneur...). Intertextualité : par exemple <i>You're under arrest</i>, référence à</p>

	<p>l'album de Miles Davis, <i>Five easy pisseuses</i>, référence au film <i>Five easy pieces</i> (Cinq pièces faciles) de Bob Rafelson, reprise du standard de jazz <i>Gloomy Sunday</i>... Détournements : parodie de ses propres chansons (<i>Harley Davidson</i> devient <i>Harley David son of a bitch</i>), détournement de <i>Mon légionnaire</i>.</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes : jeux récurrents de provocation : apostrophe le public de manière très hiérarchisée, jeu sur la misogynie (les règles des filles). Séquence d'ouverture : marque la rythmique sur un prologue instrumental et allume plusieurs cigarettes. Séquence de fermeture : quitte la scène discrètement à la fin de la dernière chanson, avant un solo de saxophone. Fonctions : connotative, de provocation, et parfois phatique (« ça va ? »). Modalités d'adresse : « petits gars et pisseuses » (répété plusieurs fois, en lien avec une chanson). Public très tonique et réceptif (cris, acclamations bras levés, briquets, chante longuement <i>Couleur café</i>...). Sorte de transe orgasmique plébiscitée par le public amusé. Présentation de son fils Lulu sur scène (médiatisation de la vie privée et là encore jeu de provocation : « fous le camp », pour le renvoyer en coulisses).</p>

Tableau 67 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Serge Gainsbourg au Zénith de Paris.

Spectacle assez curieux que ce concert de 1988, où Serge Gainsbourg pousse à l'extrême la caricature de son propre personnage jusqu'à l'enfermement, où la provocation est tellement délibérée qu'elle tue la subversion, et où pourtant affleure une forme de pathétique derrière le travestissement.

Le phrasé joue très peu sur la mélodicité – qui est confiée aux choristes réitérant en boucle, avec une rythmicité un peu lancinante et banale, le titre ou la formule marquante de la chanson –, oscillant généralement entre le parlé et le chanté, une forme de *talk over* rythmé, assez ritualisé comme nous l'avons vu dans l'étude détaillée de *La Javanaise*, malgré une apparente désinvolture et une négligence articulatoire qui feint la quotidienneté et la spontanéité. L'expressivité interprétative passe d'un euphémisme qui vire à l'inintelligibilité, à une emphase qui fait émerger des mots avec une profération cassante et agressive. Elle se greffe sur une confusion sémantique initiée par l'interférence de l'anglais et du français, les jeux de mots multiples, les détournements parodiques et les citations intertextuelles.

L'ambiguïté entre la quotidienneté et la ritualisation se double de celle sur l'origine du *pathos* : en fait, il est rarement véhiculé par l'interprétation, à quelques exceptions près, par exemple dans l'évocation de sa mort dédiée à son fils, attiré sur scène malgré ses réticences et congédié d'un désinvolte « fous le camp » ; cet intermède est le symbole bien évident du glissement du *pathos* vers l'*ethos*. C'est par l'image que Serge Gainsbourg donne de lui – avec une hypermédiatisation de la sphère privée –, qu'il cherche à émouvoir ; *ethos* qui là encore joue sur l'ambiguïté, avec une provocation si systématique qu'elle en devient une pose, une forme d'exhibitionnisme autour du thème de la sexualité qui, certes, a une efficacité médiatique, mais nuit à la richesse créatrice dont il avait fait preuve.

Mais si la visée provocatrice, qui vire au systématisme, est évidente, il y a quelque chose de puéril – et donc d'émouvant – dans cette propension à voir jusqu'où il peut aller, à repousser les limites, à chercher la surenchère.

« Mon plan [déclare-t-il dans un entretien] : une recherche de la vérité par injection de perversité. Je ne cherche qu'une chose, la pureté de mon enfance. Je suis resté intact⁹⁶³ ».

Et c'est de cette confrontation que naît le pathétique, de cette impression de voir un homme pris au piège de la médiatisation – piège qu'il a activement contribué à tendre –, qui s'enlise dans le puits sans fond de la recherche de scandale, dans une société où il n'y a plus désormais d'interdit à faire sauter dans le créneau qu'il a choisi (à l'époque, du moins, de ce concert, contrairement à l'ensemble de sa carrière). L'*ethos*, originellement conflictuel, se résorbe plus ou moins en consensus.

Reste une forme de panache qui sourd derrière la mascarade symbolisée par cet allumage compulsif de cigarettes, une bravade face à la maladie et à la mort qui fait glisser le spectateur de l'amusement, voire de l'exaspération, à la fascination devant ce qui devient une espèce de danse macabre. L'*ethos* – qui feint l'égalitaire par la décontraction et l'apparente improvisation – est en fait nettement hiérarchisant, et pas seulement par l'incursion didactique des *Enfants de la chance* et les apostrophes récurrentes (« petit gars et petites pisseuses »), mais par l'exposition d'un moi qui défie en quelque sorte le destin (on songe évidemment à la parodie d'*Ecce homo*).

Face à ses ambiguïtés multiples, le public, très complice et réceptif, participe avec enthousiasme au jeu de la provocation, mais n'est sans doute pas exempt d'une forme de voyeurisme.

9.2.3.3.2 *Renaud, concert de 1986 au Zénith de Paris.*

Renaud en 1986 est au summum de sa popularité : ses deux derniers albums, *Morgane de toi* et *Mistral Gagnant*, se sont vendus à plus d'un million d'exemplaires. Il a imposé son style, ce qui rend son apparente timidité en scène assez paradoxale, tout autant que son titre de spectacle, *La Chetron sauvage*, par rapport à une mise en scène très encadrée. Ce ne sont que les marques extérieures d'une polyphonie et d'une ambiguïté profonde, véritables caractères typologiques.

- Enregistrement de 1986 au Zénith de Paris.
- Référence de l'enregistrement sonore : RENAUD, *Zénith 86, Le retour de la chetron sauvage*, Virgin Music, EMI France, 1995 (CD).
- Référence de la vidéo : RENAUD, *La chetron sauvage*, Virgin, EMI France, 1986 (DVD).
- Liste des chansons : Trois matelots, Si t'es mon pote, En cloque, Tu vas au bal, Deuxième génération, Miss Maggie, Baston !, P'tite conne, Medley (Dans mon HLM, Hexagone, Je suis une bande de jeunes, Les Charognards, Ma chanson leur a pas plu, Ma gonzesse, Laisse béton, Les Aventures de Gérard Lambert, It is not because you are, Marche à l'ombre, C'est mon dernier bal), La Pêche à la ligne, Mistral gagnant, Dès que le vent soufflera, Morts les enfants, Baby Sitting Blues, Fatigué.

Structure du concert	Concert en deux parties avec un long <i>medley</i> des succès antérieurs au milieu du spectacle (11 extraits).
-----------------------------	--

⁹⁶³ GAINSBORG, Serge, « Les sept vies de Serge Gainsbourg », dans : *Chorus*, n°14, hiver 1995-96, p. 101. Propos recueillis par Marc Legras.

	<p>Présence réitérée de l'accordéon en référence à la chanson populaire française.</p> <p>Alternance de chansons subversives et tendres, essentiellement tirées des albums <i>Morgane de toi</i> (1983) et <i>Mistral gagnant</i> (1985).</p> <p>Curieusement, le final est nettement pessimiste, avec la chanson <i>Fatigué</i> (impuissance devant les injustices, la violence, la bêtise... réitération du mot « fatigué »).</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle...)</p>	<p>Mise en scène très illustrative, avec un décor de bas-fonds d'un entrepôt portuaire (bateau amarré, pavés au sol, réverbère, fanions, vieux bidons, façades de maison).</p> <p>Choristes et musiciens mimant certaines scènes des chansons (bagarre sur <i>Baston</i>, choristes-matelots qui montent sur le bateau et hèlent un crocodile...), semi-déguisés en mauvais garçons ou pirates.</p> <p>Une forme d'infantilisme illustratif.</p> <p>Costume de Renaud : pantalon en cuir, gilet court (quitté ensuite sur un marcel), bijoux, bagues, bracelet de cuir, tatouages, bandana rouge. Tenue assez soignée, donnant une impression de recherche vestimentaire.</p> <p>Gestuelle très simple : s'accompagne souvent à la guitare, interprétation devant un micro sur pied tenu dans les mains, déplacement sur scène avec micro à main. Quelques passages mimés : se déplace sur scène avec une lanterne de marin à la main sur la première chanson (<i>Trois matelots</i>), feint d'uriner sur le réverbère dans <i>Miss Maggie</i>.</p> <p>Tête souvent inclinée et mouvements de main et de tête pour remonter sa mèche de cheveux.</p> <p>Regard direct, vers l'avant, mais assez triste, de même que les quelques sourires.</p> <p>Dégaine un peu stylisée.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Relative unité interprétative : voix bruitée, timbre rauque. Phrasé sobre, cassant. Dynamique constante à quelques exceptions près. Économie des procédés expressifs du <i>pathos</i>.</p> <p>Profération un peu agressive, en contraste avec la douceur expressive du visage et la timidité du regard.</p> <p>Paradoxalement, la relative euphémisation expressive opère un renforcement du <i>pathos</i>, accréditant l'image de l'émotion contenue par un refus d'extériorisation et de l'étalage des sentiments.</p> <p>La pudeur expressive favorise l'émergence d'un second degré : vulnérabilité et pathétique.</p> <p>Amplitude de la palette des émotions sous-jacentes : tendresse implicite sous le phrasé rogue, révolte sous l'expression toujours teintée d'humour, amour et hargne sous la feinte insensibilité.</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p><i>Ethos</i> ambigu, à la fois représentation d'un personnage auquel il s'associe par empathie, consensuel et égalitaire par rapport à la tranche d'âge de son public, et l'émergence d'un « moi » plus hiérarchisé (recul des références culturelles : presse, Kant...), plus pragmatique et subversif (<i>Miss Maggie</i> et <i>Morts les enfants</i>), voire didactique (<i>P'tite conne</i>).</p> <p>Une authenticité paradoxale : phrasé très ritualité, schématisation stylisée de la</p>

	<p>langue de banlieue, présentation iconique et symbolique d'une synthèse du mauvais garçon parisien et du banlieusard, personnage mis en scène parfois de manière factice, et pourtant porteur d'une véritable authenticité par l'implicite des failles, des fragilités.</p> <p>Un <i>ethos</i> qui paradoxalement opère en simultanéité une synthèse de l'enfance et de l'âge adulte, associant naïveté et désespérance.</p> <p>Une forme d'autodérision et de démystification de son personnage, qui facilite la connivence avec le public (<i>It is not because you are</i>).</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes brefs, très naturels, complices (« vous êtes mes potes »...), souvent tournés vers l'autodérision (« celle-là je la chante pas... », ou remarques de dérision après avoir uriné sur le réverbère...). Questionne de manière récurrente le public et obtient une large participation responsoriale.</p> <p>Séquence d'ouverture : marche sur scène avec une lanterne, avant la première chanson pour la création d'un contexte qui veut symboliser une forme de marginalité, mais semble en fait très codifié.</p> <p>Séquence de fermeture : départ mis en scène, sur un bateau.</p> <p>Fonctions : beaucoup de fonction phatique (questions au public, « ça va ? », récurrentes...). Fonction émotive : « je suis épuisé »... et annonce à l'avance plusieurs fois la fin du concert (pas seulement par dérision, crainte sous-jacente de ne pas satisfaire le public).</p> <p>Modalités de l'adresse : « vous », « mes potes »...</p> <p>Public chaleureux et actif : debout, mains levées, marquant le rythme pour toutes les chansons, briquets pour les chansons tendres, cris et applaudissements après les passages les plus subversifs (critique des lecteurs du Figaro, de l'armée, de Thatcher...).</p> <p>Le public participe au chant : par exemple sur <i>En cloque</i>.</p>

Tableau 68 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Renaud au Zénith.

Le spectacle de Renaud est assez déroutant : à une mise en scène que l'on pourrait qualifier de théâtrale, planifiée, souvent illustrative de manière un peu puérile, avec un chanteur « costumé », un décor un peu daté de bas-fond portuaire surchargé d'accessoires, à une interprétation qui laisse peu de place à l'improvisation et à la variance performancielle, s'adjoignent un *ethos* assez conflictuel et une expressivité hétérodoxe.

Ce paradoxe entre un concert somme toute assez « sage » et une prise de parole qui se veut représentative des marginalités sociales pourrait vite virer à la facticité, à la pose. Pourtant il n'en est rien : la sobriété même de l'interprétation (unité timbrale un peu bruitée et rauque, phrasé et dynamique assez constants, euphémisation des procédés expressifs) induit l'émergence du sous-entendu, la non extériorisation du *pathos* étant contradictoirement la garante de son existence et de son authenticité. Le refus de l'étalage des sentiments est conforme au personnage qui affiche une forme d'insensibilité, de dureté, pour masquer sa vulnérabilité et sa tendresse dans un groupe social où elles peuvent sembler une faiblesse.

L'*ethos* est particulièrement ambigu : porte parole d'une catégorie sociale à laquelle il s'identifie par empathie, le « je » des chansons semble toutefois hésiter souvent entre le discours direct (du chanteur) et le discours rapporté (du personnage qu'il incarne). De plus, il présente un décalage assez symbolique par la ritualisation expressive qu'il pratique,

représentation plus iconique que réaliste du parlé populaire dont il intègre certes certaines typicités, mais avec une stylisation surplombante et en ménageant des incursions satiriques par des références culturelles extérieures au groupe qu'il veut représenter. Deux voix se superposent donc, à la fois dans le sémantisme textuel et dans la stylisation interprétative.

De même que porte-parole d'une tranche d'âge – qu'il est convenu d'appeler les jeunes – dans laquelle il s'inclut par un processus nettement égalitaire et un jeu sur l'enfance et l'adolescence dont il a conservé lui-même certaines caractéristiques physiques et un *ethos* conflictuel de révolte contre l'autorité (« vous êtes mes potes », souligne-t-il en proème), il la transcende toutefois par un recul désabusé, une position hiérarchisante de l'adulte au jugement désenchanté et pessimiste : le concert se termine de manière emblématique sur la chanson *Fatigué*, très curieusement puisque la tendance générale des spectacles est de choisir en clôture une chanson dynamique qui induit naturellement les applaudissements et le rappel.

Le jeu entre le consensuel et le conflictuel est tout aussi complexe : consensuel, il l'est par son personnage physique de « gentil voyou », de faux dur au regard attendri et attendrissant, par sa dégainé interprétative un peu stylisée, conflictuel il l'est par la violence subversive de certains de ses textes (prises de positions politiques courageuses : *Miss Maggie*, *Morts les enfants...*), par le désespoir qui affleure devant la conviction de l'impuissance face à l'injustice. Ce n'est pas parce que l'écriture et le phrasé infusent toujours une dose d'humour que la violence de la condamnation est anesthésiée.

Cette ambiguïté, à l'origine de nombreuses critiques suspectant une forme de duperie, peut être au contraire considérée comme une richesse qui donne profondeur à une œuvre plus complexe qu'il n'y paraît. La complicité évidente du public – et sa présence en force avec une affluence record de dix-huit mille spectateurs – ses cris et ses applaudissements aux passages les plus subversifs, sa participation vocale aux chansons plus tendres, ses rires, attestent une perception des différents niveaux.

Renaud présente donc l'exemple d'une véritable polyphonie. Il fait parler de manière concomitante plusieurs voix, ce qui permet une lecture à plusieurs niveaux et confère à son interprétation une réelle ambiguïté antiphrasique, masquant derrière l'affichage d'une stylisation humoristique les contradictions d'un moi partagé entre révolte et désespérance.

9.2.3.3.3 *Matthieu Chedid, concert de 2000 à L'Olympia.*

L'année 2000 est une année de consécration pour M, qui obtient deux Victoires de la musique : meilleur interprète masculin et meilleur spectacle de l'année – celui que nous allons étudier. S'y conjuguent la dualité du masque et du dévoilement, du dynamisme du *Rock* et des spécificités du phrasé, de l'ambiguïté de l'*ethos* et du jeu de l'identité.

- Enregistrement du 24 novembre 2000 à l'Olympia de Paris. Chant, guitare, grosse caisse, calebasse, kazoo : M. Batterie, percussions, ambianneur : Cyril Atef. Violoncelle électrique, basse, keuss-keuss : Vincent Segal. Platines et basse : Shalom. Flûte : Malik.
- Référence de l'enregistrement sonore : M, *Le tour de M*, Delabel, 2001 (2 CD).
- Référence de la vidéo : M, *Le tour de M*, Delabel, 2002 (DVD).
- Liste des chansons : Prélude, Je dis aime, Monde virtuel, Faut oublier, Souvenir du futur, L'Amour ma thématique, Le Mec hamac, La Fleur, Émilie 1000 volts, Onde sensuelle, Le Festival de connes, Au suivant, Le Complexe du Corn Flakes, Cardiac Danse, A celle qui dure, Close to me, La Pluie, Mama Sam, Bonoboo, Machistador, Nostalgic du cool, Je dis aime.

<p>Structure du concert</p>	<p>Alternance de chansons du premier album, <i>Le Baptême</i>, et du second, <i>Je dis aime</i>. Métissages entre style Rock, influences électro, musiques expérimentales et touches ethniques.</p> <p>Enclavement du concert, avec en initial et en final la chanson <i>Je dis aime</i>, mise en avant symbolique de la création du personnage médiatique (saut dans l'autre « moi », celui du personnage). L'image de la boucle se retrouve dans la polysémie du titre donné au DVD et à l'album <i>Live : Le tour de M</i>.</p> <p>Long prélude instrumental initial, qui installe l'atmosphère décalée, la déconnection de la réalité. Aspect expérimental, entre technologie et musique ethnique (ses trois musiciens sont issus du collectif de musique expérimentale Olympic Gramofon : Cyril Atef, Vincent Segal et DJ Shalom).</p> <p>Montée en dynamisme jusqu'à <i>Cardiac Danse</i>, jeu sur la transe, puis silence vocal, brusque adoucissement et intermède instrumental avec participation du public. Bruits feutrés (pluie), puis duo entre le public et une percussion. Enfin, reprise très tonique avec <i>Machistador</i>.</p> <p>Importance des <i>solis</i> instrumentaux, des préludes, des traitements du son : traitement de la voix et du son de guitare, par exemple utilisation d'une pédale Jam man et d'un micro avec <i>vocoder</i>.</p>
<p>Caractéristiques contextuelles (costume, gestuelle...)</p>	<p>Mise en scène assez kitch autour de la couleur rouge et du thème de la fleur (tapis rouge, pieds de micro avec épines, fleurs géantes, plantes grimpantes...).</p> <p>Symbole -M- qui surplombe la scène.</p> <p>Déguisement : coiffure gominée en M, redingote rouge, pantalon sombre rayé, kazoo autour du cou.</p> <p>Interférence de deux gestuelles :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Organisée autour du jeu de la guitare, une gestuelle très dynamique (sauts, danses ponctuelles, transe Rock – se roule sur le dos, joue de la guitare avec les dents...). L'ensemble avec un excès parodique. - Une gestuelle un peu satanique : profil avec dos rond, silhouette repliée, tire la langue, aspect un peu contrefait de Quasimodo. <p>Regard direct, assuré.</p>
<p>Expression du <i>pathos</i></p>	<p>Effets expressifs vocaux : voix haute en <i>falsetto</i>, avec sauts de tessiture, passages en voix de tête, jeu sur l'androgynie. Contrastes entre une voix aiguë harmonique et ponctuellement des syllabes en voix gutturale. Nombreux cris, souvent à l'extrême aigu, puis se terminant par un glissement vers le grave en voix gutturale.</p> <p>Timbre très détendu, avec une forte consommation d'air : présence plus ou moins importante de souffle sur l'émission vocalique, expulsion d'air après les groupes vocaliques. Mais le registre aigu donne une large dominante harmonique au timbre, très clair. Les consonnes sont fortement euphémisées.</p> <p>La précision des positions rythmiques, la netteté des attaques (normales ou en coup de glotte), l'absence globale de tenue des notes, confèrent un aspect très tonique au phrasé. Les hauteurs de notes ne sont pas maintenues mais se terminent par un glissement intonatif descendant.</p> <p>Le <i>vibrato</i> est totalement absent à l'exception de quelques passages ponctuels : par exemple sur la dernière syllabe de « je dis aime », à l'aigu (Sol # 3) en voix de tête</p>

	<p>et nuance <i>pianissimo</i>, exprimant une fragilité.</p> <p>Le <i>pathos</i> est rendu ambigu par l'oxymore entre la musique au dynamisme Rock et la voix et le phrasé ; entre le jeu de la transe et le décalage parodique, superposant énergie, rythmicité musicale et fragilité.</p> <p>Déconnection du réel par la bizarrerie, création d'une émotion duelle qui tient du comique et du sentimental, de l'ambivalence de l'équivoque et du second degré.</p> <p>Le jeu de l'ambiguïté est soutenu aussi par la réitération des jeux de mots, des formules allitératives, qui « déguisent le texte » comme le chanteur se déguise lui-même (M/aime, ma thématique/mathématique, sang pour sang/cent pour cent, mec hamac, festival des connes...), et par le gout de la reprise décalée (<i>Au suivant</i> de Jacques Brel, ou <i>Close to me</i> de The Cure, en style <i>hardcore</i>).</p>
<p>Expression de l'<i>ethos</i></p>	<p>Jeu sur l'équivoque de la double identité : M, personnage aux facéties volontiers puérides, et dévoilement masquée du <i>moi</i> réel de Matthieu Chedid, souvent par la parodie et en creux (parodie du macho dans <i>Machistador</i>).</p> <p>Importance du déguisement, qui paradoxalement cache et dévoile, protection et tremplin à l'expression du <i>moi</i>.</p> <p><i>Ethos</i> à la fois totalement ritualisé, hiérarchisé dans la conduite du rôle qu'il veut faire jouer au public et conflictuel (non pas par l'agressivité mais par la recherche de bizarrerie), mais totalement antiphrasique par sa surimpression parodique qui le détruit au moment même où il s'élabore et donc laisse affleurer son contraire.</p>
<p>Proèmes et interactions directes</p>	<p>Proèmes peu nombreux.</p> <p>Séquence d'ouverture : long prélude instrumental, puis arrivée sur scène du chanteur et interprétation de la chanson enchâssante.</p> <p>Séquence de fermeture : remerciements, félicitations au public, dynamisation du public (avant la réitération de la chanson enchâssante).</p> <p>Fonctions : conative : incitations à la participation, apostrophes (« on bouge », « tous ensemble », « on va montrer qu'à Paris on est les meilleurs », « faites péter l'Olympia »...).</p> <p>Modalités de l'adresse : « on », « vous », « les jeunes » (forme de hiérarchisation).</p> <p>Public très actif, participatif (vient danser sur scène, danse dans la salle, chante, crie, participe au jeu sonore – pluie, <i>Mama Sam</i>...).</p> <p>Complicité avec le public sur le jeu de l'implicite et du décalage.</p>

Tableau 69 : Description de l'interaction duelle dans le concert de Matthieu Chedid à L'Olympia.

Le concert intègre une part d'improvisation instrumentale et vocale et de nombreuses variantes par rapport aux enregistrements en studio, propices à une mise en éveil de la curiosité et de la complicité du public qui, par certains aspects, participe de la création. Il s'agit d'une forme de jeu responsorial qui se double, selon l'interprète, d'une prise de recul implicite, d'un partage consensuel du second degré : « On joue toujours un jeu très complice. Je joue la *Rock star* et eux le public hystérique. C'est un peu comme un jeu de rôle⁹⁶⁴ ». Jeu de

⁹⁶⁴ CHEDID, Matthieu, « Souvenir du futur », dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°48, été 2004. Propos recueillis par Philippe Richard. Dossier -M-, p. 107.

rôle qui contradictoirement n'exclut pas l'authenticité, malgré une expression vocale initiée sans doute par une recherche un peu factice de bizarrerie et donc un déguisement supplémentaire. Ce phrasé spécifique s'avère en fait, avec l'acquisition de sa maîtrise et l'appropriation de ses capacités, une voie pour lever le masque, non pas en oblitérant sa stylisation, mais en intégrant le travestissement de manière antiphrasique comme exposition paradoxale du « moi » : « Plus je suis déguisé, plus je suis moi⁹⁶⁵ ». Il s'agit de ne pas chercher ce qui est caché derrière le déguisement, mais d'intégrer le déguisement comme étant lui-même une forme de dévoilement et un aveu.

9.2.3.3.4 *La dualité identitaire et les jeux de l'inversion antiphrasique dans les performances du troisième réseau*

Les concerts illustrant notre troisième réseau tendanciel mettent donc en évidence le dualisme, la double identité, le jeu entre le personnage et l'individu, entre l'affiché et le sous-entendu. Dualité d'ailleurs revendiquée par les interprètes : Gainsbourg (ou Gainsbarre) l'évoque avec une souffrance évidente dans la chanson *Docteur Jekyll et Monsieur Hyde* : « Dr Jekyll avait compris / Que c'était Hyde qu'on aimait en lui ». Le double tuant Jekyll pour devenir, non sans autodérision, le Hyde objet médiatique et sulfureux. Thème repris par Renaud dans sa chanson *Docteur Renaud Mister Renard* :

« Renaud souffre de tous les maux / Qui accablent ce monde barbare / Il porte les croix sur son dos / Des injustices les plus notoires // Renard, désabusé, se marre / Se contrefout de ce bazar / Le monde peut crever bientôt / Renard s'en réjouirait plutôt ».

Dans une autre tonalité, nous avons vu que M (et Matthieu Chedid) joue de cette double identité : « M mon fantasque, colle à mes basques » (chanson *Je me démasque*). Mais derrière sa guitare « bouclier », selon sa formule (on songe évidemment à Georges Brassens), comme la pathétique et provocatrice mise en scène des cigarettes et du briquet de Gainsbourg, l'authenticité existe – aussi bien qu'à travers le jeu du déguisement, que l'on retrouve par exemple chez Michel Polnareff. Cet *ethos* ambivalent, bien loin de se cantonner dans la mystification, l'imposture ou le faux semblant, éveille le *pathos* et suscite la complicité, car il se vit comme symbole de vulnérabilité et comme suprême dévoilement.

Les interactions du public dans les trois concerts attestent de l'efficacité de cette dualité. Comme le souligne M, on peut dire que le public, malgré la mise en scène d'un personnage tout de même un peu factice, « entre dans le jeu » sans toutefois « être dupe ». Il assure sa part du spectacle et, en répondant à la demande, il permet d'établir une complicité au second degré : public « mauvais garçon » de Renaud, public de rockeurs de M, public très affranchi de Gainsbourg ? Non évidemment, mais public qui participe de la mise en scène du chanteur qu'il vient écouter, tout en partageant d'individu à interprète une forme de *pathos* induite par les failles, les fragilités.

Ce sont donc bien les valeurs de l'inversion antiphrasique qui président à l'interprétation de ces chanteurs. Il s'agit pour ainsi dire de « lire à travers les lignes », de percevoir à travers le conflictuel le consensuel (ou l'inverse), à travers la quotidienneté l'extrême ritualisation (ou l'inverse), à travers la mise en scène directive, hiérarchisante et collective, l'adresse individuelle et émouvante.

L'humour est un des éléments forts de ce renversement – humour au sens premier du terme, c'est-à-dire rupture de l'équilibre dans les « humeurs » – à ne pas confondre

⁹⁶⁵ *Ibid.*

évidemment avec une fantaisie superficielle. Toujours teinté de spleen, il tend à « masquer un rapport qu'il laisse volontiers en filigrane : celui de l'impuissance humaine face à un univers sinon hostile, du moins incompréhensible⁹⁶⁶ ». Associé, selon Jean Paul, à une « dérision infinie », il « transformerait la mélancolie en plaisanterie par l'effet supérieur d'un moi parodique⁹⁶⁷ » – humour, autodérision, parodie, autant de voies d'accès au dédoublement du moi. Marc Robine constate que « Renaud est l'un des rares à avoir réussi – à l'instar d'un Brassens et d'un Perret – à faire passer les choses les plus graves sans jamais se départir de son humour⁹⁶⁸ » (notons au passage que ces trois interprètes appartiennent à notre troisième réseau tendanciel). Mais si, comme le souligne Marc Robine, l'humour n'exclut par l'expression de « choses graves », il n'induit pas une pragmatique, contrairement à la satire et à la critique du premier réseau tendanciel. Il préside plutôt à une forme de non engagement dans la société, puisqu'il s'accompagne d'une vision un peu absurde du monde. Protection contre les émotions et les souffrances, il est selon Sigmund Freud une forme de défense contre les contradictions du monde extérieur. À travers tous les jeux de l'apparence, la tonalité profonde des chanteurs de ce troisième réseau serait bien celle d'un pessimisme désabusé dont l'humour n'est pas le seul moyen d'expression, mais qui se retrouve aussi bien dans la ritualisation pathétique du phrasé de Michel Jonasz, triste Mister Swing (« la musique a toujours été pour moi une question de déchirure. Peut-être dans ma tête, *musique* égale-t-elle *on pleure*⁹⁶⁹ »), dans la tonalité de *crooner* désenchanté de Charles Dumont, dans le jeu paradoxal de l'intime exposé de Benjamin Biolay. La contradiction et l'ambiguïté première ne réside-t-elle pas d'ailleurs dans le choix même du métier d'interprète, pour ces chanteurs pour lesquels il ne relevait sûrement pas de l'évidence, contrairement à ceux de notre premier réseau ? Que n'a-t-on pas dit sur les débuts difficiles et timides de nombre d'entre eux sur scène (Georges Brassens, Michel Jonasz, Serge Gainsbourg, Vincent Delerm...), de leurs personnalités plutôt introverties qui, par une inversion antiphrasique, choisissent finalement un des rôles les plus exposés médiatiquement, même s'ils le jouent en partie masqués.

9.2.3.4 Conclusion : de l'écoute directe aux paradoxes de l'écoute acousmatique

Loin de nous l'ambition d'avoir fait une étude exhaustive des performances que nous avons analysées par le biais de la typologie interprétative et de l'*ethos* qui lui est associé. Nous avons écarté les aspects proprement médiatiques, sociologiques et même économiques non négligeables puisque, comme le souligne Edgar Morin, le spectacle « est aussi un phénomène d'industrie culturelle », ce qui ne veut pas dire un phénomène à discréditer, puisque s'y joue « la mise en œuvre concurrente de processus de standardisation et d'individualisation [...], la contradiction fondamentale et stimulante entre production et création⁹⁷⁰ ».

Les interprètes de notre corpus et notre perspective d'étude nous incitent à analyser davantage l'aspect d'individualisation et de création, tout en les inscrivant toutefois dans un

⁹⁶⁶ LAMBOTTE, Marie-Claude, « Humour », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 380.

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ ROBINE, Marc, « Rebelle, vivant et debout », dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°13, Automne 1995. Dossier : Renaud, p. 93.

⁹⁶⁹ JONASZ, Michel, « La patiente conquête de la liberté », dans : *Chorus, les cahiers de la chanson*, n°52. Propos recueillis par Marc Legras. Dossier : Michel Jonasz, p. 106.

⁹⁷⁰ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques, 1965, p. 3.

réseau tendanciel qui met en évidence des focalisations et des choix communs. Il ne s'agit pas d'une standardisation, mais tout de même d'une orientation sélective vers un public spécifique, d'une forme de « contrat de communication⁹⁷¹ » adressé à une communauté relativement homogène et cohérente.

Si nous avons étudié l'interprétation enregistrée comme objet complexe, carrefour de paramètres à la fois complémentaires et contradictoires, combien l'est aussi le concert :

« Le tour de chant est une exhibition totale, où l'artiste fait valoir, non seulement sa voix, mais son être physique et ses dons mimétiques [...]. Ceci nous montre la plasticité protoplasmique de la chanson, elle peut se faire accompagnatrice de la danse ou médiation pour une exhibition mimico-théâtrale. Sa musique l'entraîne vers la danse, ses paroles l'entraînent vers le théâtre, et l'ensemble musique-parole est plus que danse-théâtre, quelque chose qui a réalité moléculaire⁹⁷² ».

Évidemment, des éléments de cette réalité moléculaire nous échappent dans l'étude des concerts enregistrés, fussent-ils filmés : sélection, montage, ils ne nous arrivent pas bruts mais déjà orientés par des choix – ce qui n'implique pas l'illégitimité de leur étude, pas plus que la stylisation technologique de l'enregistrement discographique celle de l'analyse de la voix.

Pour le public ou l'auditeur, l'écoute en concert et l'écoute du disque diffèrent sensiblement, avec des perspectives très diverses selon les interprètes : certains, nous l'avons vu, s'éloignent systématiquement de l'enregistrement en studio pour insuffler dans chaque interprétation une recréation, d'autres se rapprochent au plus près de l'interprétation du disque qui devient référence : la stratégie de captation du public est alors foncièrement différente, l'une s'inscrivant dans l'effet de surprise et l'éveil de la curiosité, voire la provocation, l'autre dans la séduction de la répétition à l'identique. Mais dans tous les cas, le spectacle infuse une notion de risque qui transcende la perfection du studio en véhiculant une émotion différente. Nous avons vu que l'enregistrement en studio est aussi un puissant vecteur d'émotion ; contrairement à l'idée reçue, la technique participe de l'exaltation de l'émotion plutôt qu'elle ne l'anesthésie, mais elle n'est pas liée alors au hasard, à l'imprévu, au surgissement de l'inattendu.

Les autres rapports entre les deux types d'écoute sont moins distendus qu'il n'y paraît. L'écoute acousmatique serait-elle une simple démarche individuelle, opposée au rite de socialisation du concert ? Paul Zumthor la définit plutôt comme « une identification solitaire avec le modèle proposé⁹⁷³ ». Ainsi, ne pourrait-elle pas être, paradoxalement, un acte de socialisation, d'intégration à une communauté virtuelle à laquelle l'auditeur se relie implicitement ? Elle relève de la même démarche fondamentale (l'auditeur du disque est souvent le même que celui du concert) que l'assistance à un concert, démarche toutefois transmutée dans le monde du réel.

L'autre paradoxe est celui de la présence charnelle d'un corps virtuel dans l'écoute individuelle⁹⁷⁴ : si la présence corporelle de l'interprète est fondamentale dans la performance, l'écoute acousmatique, dissociant les perceptions visuelles et auditives, annihile-t-elle pour autant cette présence ? Pierre Schaeffer, à qui nous avons emprunté le terme « acousmatique »,

⁹⁷¹ CHARAUDEAU, Patrick, « Contrat de communication », dans : CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002, p. 138.

⁹⁷² MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 3.

⁹⁷³ ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », dans : *Études Françaises*. Vol. 22, n° 3, 1986, p. 19.

⁹⁷⁴ CHABOT-CANET, Céline, « La voix enregistrée dans la chanson française contemporaine : présence charnelle d'un corps virtuel », dans : LEBRUN, Barbara (éd.), *Chanson et Performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2013, p. 21-33.

souligne le pouvoir physique déjà utilisé par Pythagore de la voix « inoriginée », en citant Jacques Copeau, qui souligne les spécificités de la voix radiophonique :

« Ce ton modéré, ce ton discret et tout intime où s'insèrent les moindres inflexions de voix, les moindres nuances d'une sensibilité et jusqu'aux moindres tics d'une personne, si bien que l'auditeur croira, au bout d'un peu de temps, connaître le personnage qui lui parle mieux que s'il avait vu son visage [...]. Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle n'est pas désincarnée. Au contraire. Elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscretion⁹⁷⁵ ».

Et Pierre Schaeffer conclut : « Est-il nécessaire d'ajouter que de tels propos s'appliquent et plus subtilement encore aux musiciens et à la musique ? ».

Sans présence physique ni support visuel associé, le son libéré de sa corporalité n'est paradoxalement pas désincarné, bien au contraire. L'écoute « de bouche à oreille », pour reprendre la formule de la citation précédente, l'effet de cadrage et de grossissement mis en évidence par Pierre Schaeffer – « On a gagné [...] : le grossissement, d'une part, qui consiste à entendre le son "plus grand que nature", et le cadrage, d'autre part, qui consiste à "découper" dans le champ auditif un secteur privilégié » – favorisent une véritable proximité. « Le micro n'ajoute rien au son, mais il le capte comme le ferait une écoute insolite⁹⁷⁶ ».

Écoute insolite, mais aussi indiscreète et intime, qui focalise l'attention de l'auditeur sur le timbre et les processus interprétatifs, mettant en avant des paramètres jusqu'alors périphériques, liés à la spécificité corporelle du chanteur, spécificité dont nous avons approfondi l'analyse. La virtualité de la présence corporelle ne se borne pas d'ailleurs à cet aspect. Catherine Sauvage citée par Boris Vian affirme : « Au micro, les gestes doivent en quelque sorte passer dans la voix⁹⁷⁷ ». Les jeux de la spatialisation s'ajoutent aux gestes vocaux pour intégrer d'une certaine manière la gestuelle du chanteur au cœur de la voix enregistrée. Grâce au micro, « à l'artiste s'offre [...] le moyen d'une manipulation de l'espace, d'une dramatisation de la proximité et de l'éloignement ; d'une danse du corps avec sa voix⁹⁷⁸ », affirme Paul Zumthor. Ce jeu de la spatialisation, caractéristique de la performance scénique, peut se trouver ainsi intégré sur ce que William Moylan appelle la « scène virtuelle⁹⁷⁹ » de l'enregistrement vocal, où la technique mime le déplacement physique du chanteur jusqu'à opérer une véritable mise en scène du son.

L'écoute acousmatique initie donc aussi une forme de « corps à corps » entre l'interprète et l'auditeur, que l'absence de support visuel ne neutralise pas. Dans cette perspective, l'audition peut être assimilée (comme le concert) à une interaction duelle dans laquelle chanteur et auditeur confrontent les deux faces de leur individualité : la face négative du territoire intime et corporel et la phase positive et narcissique. L'interprète, à travers l'enregistrement, exalte sa face narcissique, mais laisse aussi, consciemment ou inconsciemment, sourdre sa face intime au travers de la voix ; l'auditeur du disque, isolé, contrairement à ce qu'il se passe lors des performances grégaires et collectives du concert, n'a plus à ménager son moi narcissique et public, l'image valorisante qu'il doit élaborer et imposer aux autres. L'environnement social

⁹⁷⁵ COPEAU, Jacques, *Dix ans d'essais radiophoniques*. Cité par : SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1^{re} édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998, p. 89.

⁹⁷⁶ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1^{ère} édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998. Chap. 3 : « Capter les sons », p. 80-81.

⁹⁷⁷ SAUVAGE, Catherine, *Regards neufs sur la chanson*. Cité par : VIAN, Boris, *En avant la zézique*. Paris : Le Livre de poche, 1997, p. 107.

⁹⁷⁸ ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », dans : *Études Françaises*. Vol. 22, n° 3. 1986. p. 16.

⁹⁷⁹ MOYLAN, W., *The Art of Recording*, 1992. Cité par : HAINS, Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact », dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle, op. cit.*, p. 923.

n'impose plus une ritualisation collective comme pendant le spectacle. La voix touche directement au cœur le corps de l'auditeur :

« Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières. Le son s'engouffre, il est le violeur [...]. Il n'y a pas d'étanchéité de soi à l'égard du sonore, le son touche illico le corps comme si le corps se présentait devant le son plus que nu⁹⁸⁰ ».

Et, contrairement au concert, l'oreille dans l'écoute acousmatique est le seul vecteur de perception. La face négative se trouve donc livrée à l'émotion de l'écoute, sans méfiance, sans protection, en toute vulnérabilité, ceci d'autant plus que, comme le fait remarquer Roland Barthes, la voix n'est jamais neutre :

« Il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir – ou de répulsion : il n'y a pas de voix neutre [...]. Tout rapport à une voix est forcément amoureux⁹⁸¹ ».

« Je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou celle qui chante ou qui joue et [...] ce rapport est érotique, mais nullement "subjective" (ce n'est pas en moi le "sujet" psychologique qui écoute ; la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer – l'exprimer –, mais au contraire le perdre)⁹⁸² ».

N'est-ce pas cette perte du moi, cette dilution de l'identité que l'auditeur de la voix enregistrée recherche, cette rencontre fusionnelle avec le corps du chanteur auquel il s'identifie au point de ne plus le percevoir comme un corps distinct du sien propre ?

⁹⁸⁰ QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy, 1996.

⁹⁸¹ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », *op. cit.*, p. 247.

⁹⁸² BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *op. cit.*, p. 244.

9.3 Vers une typologie des interprétations : taxinomie et élaboration de modèles paradigmatiques

9.3.1 Introduction : de la pertinence d'une typologie

L'orientation vers une typologie comporte évidemment une part de risque – la notion de classification absolue ne pouvant exister pour les sciences humaines – mais au cours de notre étude, il nous est paru évident, comme le souligne A.-P. Merriam, cité par Jean-Jacques Nattiez, que « toute description est fondée sur une comparaison implicite⁹⁸³ », et qui dit comparaison, c'est-à-dire mise en évidence des caractéristiques communes et des variations, implique catégorisation.

Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino posent le problème spécifique à la classification musicale dans l'article *Typologie et universaux* :

« On peut se demander si l'art et la musique en particulier, art de l'ineffable, ne restent pas le dernier réduit où se maintient la conception d'une humanité considérée comme "un empire dans un empire" et qu'il serait sacrilège de soumettre aux procédures scientifiques de classification⁹⁸⁴ ».

Les deux musicologues établissent une comparaison avec la linguistique qui, depuis des années, travaille dans l'optique de la typologie et des universaux. La problématique des universaux ne concerne évidemment pas notre approche, au corpus générique restreint, mais celle de la typologie reste posée.

Certes, nous avons essentiellement travaillé sur les singularités expressives de chaque interprète, mettant au cœur de notre approche la spécificité intimement liée à l'irréductible originalité vocale de chacun, mais cela ne doit pas exclure l'émergence de tendances communes.

« On en reste à la conception selon laquelle toute généralisation est impossible parce qu'on pourrait toujours trouver un contre-exemple à lui opposer, alors que le contre-exemple doit seulement conduire à une typologie⁹⁸⁵ ».

Typologie donc, mais à partir de quels paramètres ? Nous avons choisi ceux des techniques expressives, des visées, de l'*ethos* et du rapport au public, choix évidemment subjectif et qui peut donc être remis en cause, mais même dans les disciplines scientifiques, les classements

⁹⁸³ MERRIAM, A.-P., « On Objections to Comparison in Ethnomusicology », dans : *Cross-Cultural Perspectives on Music*, R. FALCK et T. RICE (éd.), Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1982, p. 174-187. Cité dans : MOLINO, Jean et NATTIEZ, Jean-Jacques, « Typologie et universaux ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud – Cité de la musique, 2007, p. 354.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 353-354.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 353.

ne sont ni uniques, ni absolus. Comme le souligne Roland Barthes, « l'option taxinomique implique une option idéologique : il y a toujours un enjeu à la place des choses : *dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es*⁹⁸⁶ ». Pour le classement rhétorique, il insiste sur les « flottements taxinomiques » inévitables. Tout classement comporte donc une part de subjectivité et notre orientation dans notre ligne méthodologique se situera à nouveau à la confluence de l'objectif et du subjectif. Il nous faut ainsi en préliminaire souligner que notre approche taxinomique n'a rien d'un absolu.

Roland Barthes distingue la double approche que la rhétorique a du « plan » :

« Deux options sont possibles : ou bien l'on considère le "plan" comme une "mise en ordre" (et non comme un ordre tout fait), comme un acte créatif de distribution des matières, en un mot un travail, une structuration [...] ; ou bien l'on prend le plan dans son état de produit, de structure fixe [...] ; ou bien c'est un *dispatching* de matériaux, une distribution, ou bien c'est une grille, une forme stéréotypée. En un mot, l'ordre est-il actif, créateur, ou passif, créé ?⁹⁸⁷ ».

En élargissant le propos, entre création et réification, toute « mise en ordre » peut aussi osciller de la fixité à la fluidité. Nous ne rechercherons pas l'enfermement de chaque interprète dans une catégorie, mais nous privilégierons les réseaux tendanciels, une forme de classement qui n'exclut pas une certaine porosité, une mouvance dans les lignes, qui intègre à la fois des parentés significatives et des marges de singularité. Nous établirons un système processuel plutôt qu'une classification figée, intégrant les possibilités d'évolution des interprètes.

⁹⁸⁶ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 195.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 196.

9.3.2 Typologie par réseaux tendanciels

	Réseau tendanciel 1 : EMPHASE INTERPRÉTATIVE	Réseau tendanciel 2 : EUPHÉMISME INTERPRÉTATIF	Réseau tendanciel 3 : ANTIPHRASE INTERPRÉTATIVE
Pôles attractifs	DIRE PLUS Emphase, hyperbole, contraste.	DIRE MOINS Euphémisme, anaphore, homogénéité.	DIRE AUTRE CHOSE Ambiguïté, paradoxe, dédoublement.
Caractéristiques interprétatives dominantes	<ul style="list-style-type: none"> - Emphase articulatoire et intonative (renforcement intonatif, attaques...) - Focalisation et mise en relief sémantique. - Hétérogénéité, amplification des contrastes et conjonction des extrêmes (dynamique, <i>staccato/legato</i>...). - Variabilité rythmique (<i>rubato</i>, débit, tenues, irrégularité des pauses). - Surimpression paralinguistique ponctuelle et diversifiée. - <i>Vibrato</i> et <i>tremolo</i> émotifs liés au <i>pathos</i>. - Variabilité et distorsion du timbre. 	<ul style="list-style-type: none"> - Euphémisme articulatoire et intonatif (relative économie de moyens). - Homogénéité et constance interprétatives et timbrales. - Régularité du rythme, périodicité isochrone. - Expressivité paraphrasique, redondante par rapport à l'œuvre abstraite. - Prédominance mélodique : renforcement vocalique, <i>legato</i>, <i>vibrato</i> lié à la mélodicité. 	<ul style="list-style-type: none"> - Surimpression paralinguistique constante et identique : humour, dérision, plainte... - Expressivité antiphrasique - Cohabitation entre isochronie un peu parodique et irrégularité rythmique. - Forte spécificité phraséique (constante pour chaque interprète). - Utilisation courante du <i>staccato</i>. - Absence de <i>vibrato</i> et de <i>tremolo</i>.
Taux de variation	Important taux de variance interprétative : <ul style="list-style-type: none"> - interne à la chanson - généralement dans la réinterprétation. Liberté par rapport à la partition et à l'enregistrement studio.	Faible taux de variation interprétative au sein de la chanson et dans la réinterprétation. Variations agogiques et respect de la partition.	Faible taux de variance interprétative dans la chanson. Cohabitation, selon les interprètes, de la variation ou de la non-variation dans la réinterprétation.

Degré d'insertion du bruit	<ul style="list-style-type: none"> - Timbre-qualité : insertion récurrente des effets expressifs bruités (souffle, timbre bruité, respirations sonores, <i>Fry</i>, voix gutturale, érailement...). - Le bruit est parfois constitutif du timbre identité du chanteur. 	<ul style="list-style-type: none"> - Timbre constitutif mélodique ou bruité selon le chanteur. - Ajout d'effets expressifs bruités limité. Refus du bruit au profit de la mélodicité. 	Très variable selon le chanteur.
Insertion du parlé	Porosité entre parlé et chanté, goût pour l'hybridation, insertion du parlé ritualisé. Utilisation de toutes les modalités d'énonciation. Contrastes entre parlé et chanté.	Pratique d'insertions du parlé limitée et secondaire.	Insertion du parlé proche du conversationnel. Fréquente surimpression de la prosodie de la parole.
Esthétique	Esthétique de la tension et du contraste. Dominance : théâtralisation.	Cohésion, synthèse, réitération et redondance. Dominance : mélodico-rythmique.	Surimpression, ambiguïté, second degré. Dominance : polyphonique* ou connotative.
Exemples d'interprètes	Jacques Brel, Léo Ferré, Juliette Gréco, Jacques Higelin, Diane Dufresne, Leny Escudero.	Charles Trenet, Charles Aznavour, Maxime Le Forestier, Alain Souchon, Serge Lama, Yves Duteil.	Georges Brassens, Serge Gainsbourg, Boby Lapointe, Renaud, Michel Jonasz, Vincent Delerm.

Tableau 70 : Tableau de typologie par réseaux tendanciels.

* Le terme « polyphonique » est employé dans son sens linguistique défini précédemment.

Nous rappelons que la notion de réseau tendanciel dominant n'est pas exclusive et que chaque interprète peut intégrer en trait secondaire des éléments d'un autre réseau. Il ne s'agit pas de classes étanches, mais de pôles attractifs privilégiés.

D'autre part, le choix des exemples tient compte de la diversité individuelle au sein des mêmes réseaux tendanciels : toute catégorisation opère une tension entre la recherche de points communs et la conscience d'une spécificité individuelle. Notre typologie par réseaux tendanciels se veut à la fois susceptible de poser des paramètres communs et d'intégrer la marge de singularité de chaque interprète. Enfin, le tableau reste ouvert (tout interprète extra-corpus peut y être intégré) et a vocation inclusive, notre corpus étant suffisamment diversifié pour autoriser une taxinomie à portée générale pour l'ensemble générique.

9.3.3 Typologie par visées sémiologiques et caractéristiques de l'ethos

	Réseau tendanciel 1	Réseau tendanciel 2	Réseau tendanciel 3
<i>Ethos</i>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ethos</i> à tendance conflictuelle, parfois polémique, y compris dans l'interaction. - Stylisation marquée, voire ritualisée. - <i>Ethos</i> à tendance hiérarchisante par affirmation d'une personnalité, par autorité artistique ou charismatique. <p>Equivalence/assimilation entre le propos et l'interprète.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ethos</i> à dominante consensuelle et interaction coopérative. - <i>Ethos</i> normatif à stylisation discrète. - <i>Ethos</i> à tendance égalitaire, malgré une forme d'autorité artistique et charismatique. <p>Accord entre le propos et l'interprète.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ethos</i> paradoxal - <i>Ethos</i> volontiers transgressif, qui joue sur le conflictuel et le consensuel. - <i>Ethos</i> à ritualisation masquée. - Synthèse ambiguë du hiérarchisant et de l'égalitaire. <p>Décalage ou légère distanciation entre le propos et l'interprète.</p>
<i>Pathos</i>	Exacerbation d'un <i>pathos</i> explicite.	Discrétion du <i>pathos</i> interprétatif.	<i>Pathos</i> implicite, non contextuel et uniforme (malgré un refus apparent).
Visées et stratégies de captation	<p>Élucider, transmettre, émouvoir.</p> <p>Visées pragmatiques : faire évoluer le public.</p> <p>S'adresse à un « tu » différent, individuel.</p> <p>Persuader (<i>probare</i>), convaincre.</p>	<p>Pas de volonté pragmatique. Jouissance immédiate.</p> <p>Représenter le public.</p> <p>S'adresse à un « tu » proche, collectif.</p> <p>Concilier (<i>conciliare</i>), faire plaisir (<i>delectare</i>).</p>	<p>Portée critique, mais qui ne débouche pas sur une volonté pragmatique : assimiler le public.</p> <p>S'adresse à un autre « moi ».</p> <p>Éveiller la complicité et la connivence.</p>

Tableau 71 : Tableau de typologie par visées sémiologiques et caractéristiques de l'ethos.

9.3.4 Profils interprétatifs et interférences de réseaux : traits dominants et secondaires

La notion de réseau tendanciel permet d'inclure dans la typologie une forme de porosité entre les trois catégories : il ne s'agit pas de remettre en cause une classification, mais bien de lui conférer une flexibilité qui respecte la complexité de son objet et refuse une rigidité schématisante. Pour mettre en évidence ces incursions ponctuelles dans un réseau secondaire, nous utiliserons un schéma reprenant les caractéristiques essentielles de chaque réseau tendanciel, en opérant des regroupements sur le phrasé et la rhétorique vocale, les esthétiques, l'*ethos*, le *pathos* et les visées interprétatives :

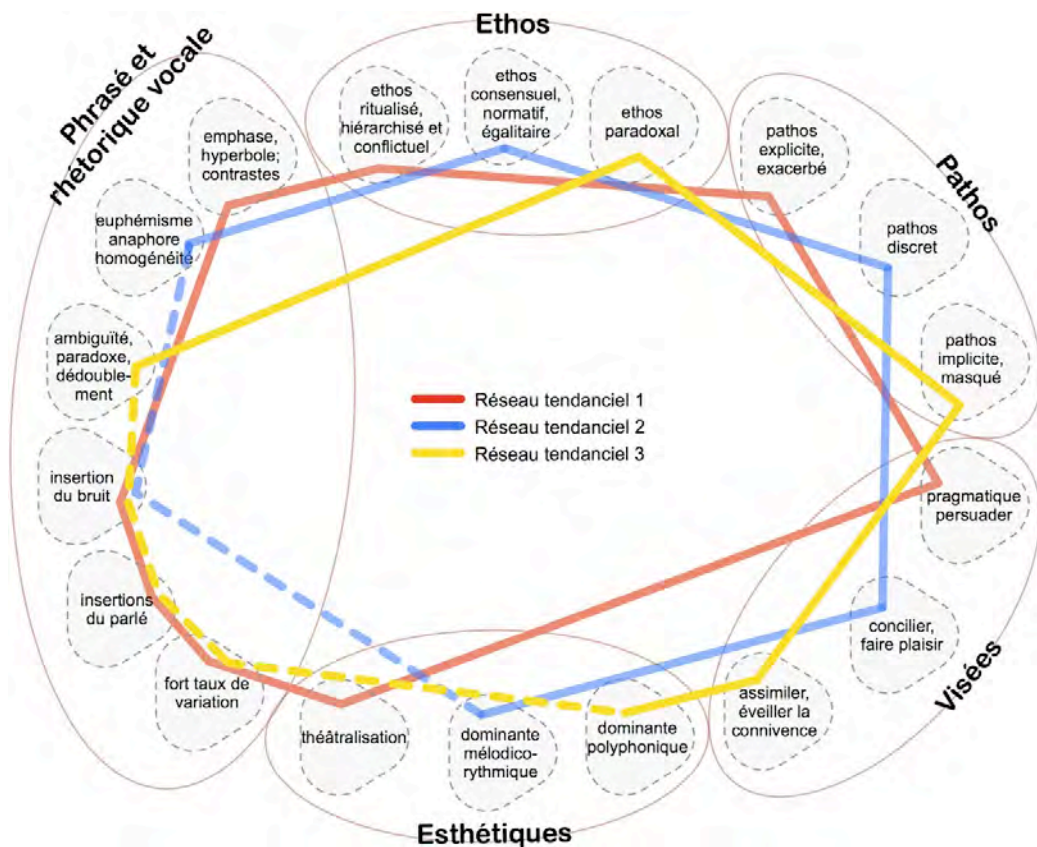


Figure 418 : Schéma reprenant les principales caractéristiques des trois réseaux tendanciels, regroupées selon cinq catégories (phrasé et rhétorique vocale, *ethos*, *pathos*, visées, esthétiques). Les trois lignes de couleurs réunissent les traits caractéristiques d'un même réseau, même s'ils ne sont pas systématiquement tous rassemblés chez chaque chanteur du réseau (rouge : réseau tendanciel 1 ; bleu : réseau tendanciel 2 ; jaune : réseau tendanciel 3).

Certes, chaque chanteur s'inscrit de manière prioritaire dans un réseau spécifique, mais il peut aussi emprunter en caractère secondaire l'un des paramètres d'une autre catégorie. Il n'existe pas alors à proprement parler une zone d'intersection entre l'ensemble de deux réseaux, mais de l'annexion en élément accessoire d'une caractéristique d'un autre groupe, sans que cela n'entraîne une adoption des autres caractéristiques du réseau. En fait, les traits

secondaires trouvent souvent paradoxalement leur origine dans un renforcement des caractéristiques initiales du réseau originel et ne présentent qu'une modification marginale de la sémiologie.

Ainsi, dans les exemples de notre tableau, si Juliette Gréco intègre tous les éléments typologiques du premier réseau, nous devons noter toutefois une récurrence du sous-entendu qui évoque une inflexion vers le troisième réseau. En fait, ce jeu de l'implicite est induit par une théâtralisation exacerbée et une recherche du renforcement de l'*ethos* hiérarchisant en incluant une notion d'intellectualisation et de mystère.

De même, Diane Dufresne, exemple emblématique de l'exacerbation du *pathos* par la cohabitation des extrêmes, est amenée à intégrer en antithèse, avec les effets bruités, le parlé et le crié, un haut degré mélodico-rythmique qui constitue un élément de porosité avec le deuxième réseau sans pour autant en adopter aucune des caractéristiques sémiologiques ou de l'*ethos*.

Quelques chanteurs du deuxième réseau glissent aussi dans certaines de leurs chansons vers une dramatisation du phrasé qui, certes limitée et non aussi exacerbée que dans le premier réseau, induit un jeu expressif plus théâtralisé comme Serge Lama ou Charles Aznavour.

L'exemple de Charles Trenet est particulièrement intéressant : réunissant les caractéristiques du deuxième réseau, il n'est pas sans évoquer en creux une forme d'ambiguïté qui ne le rend pas tout à fait étranger au troisième réseau. La thématique récurrente de la mort, détournée il est vrai de son caractère tragique et « inconvenant » par une interprétation volontairement euphémisante, ainsi que la composition d'un personnage médiatique avec un costume, une gestuelle, voire une tonalité interprétative résolument fantaisiste, frise le jeu du dédoublement et atteste bien la fourchette de diversité au sein du même réseau. Certes, les choix de Charles Trenet orientent son interprétation vers la dédramatisation, la prédominance mélodico-rythmique et l'ensemble des caractéristiques interprétatives dominantes du deuxième réseau, mais tout en laissant filtrer une légère ambivalence de l'*ethos*, propice à l'enrichissement interprétatif.

Le troisième réseau, plaçant au cœur de l'interprétation l'ambiguïté, qu'elle soit textuelle ou interprétative, et la connotation (intertextualité, allusion, implicite), présente en son sein un fort taux de diversité initié par la multiplicité des origines de la polyphonie. Ce qui n'exclut pas des incursions secondaires, certes plus rares, dans un autre réseau.

Michel Jonasz par exemple, au phrasé caractérisé par la surimpression de la plainte et de la souffrance, insufflant à toutes ses interprétations un *pathos* implicite et une connotation dramatique, pour jouer à fond le paradoxe, associe volontiers ses caractéristiques interprétatives très spécifiques à une importance mélodico-rythmique. Le jeu du contraste entre le *swing* et la déploration est rendu plus marquant par cette incursion dans le deuxième réseau, opérant une confrontation inédite entre le plaisir immédiat de la légèreté rythmique et le pathétique de la pesanteur inéluctable du temps et du destin. Une fois de plus, nous constatons que l'adoption d'un caractère d'un autre réseau opère une accentuation de l'appartenance typologique au réseau initial : le schème mélodico-rythmique insistant permet une mise en relief contrastive plus marquée avec le phrasé, et donc un renforcement de la polyphonie.

Les schémas des pages suivantes présentent trois séries de profils interprétatifs liés aux trois réseaux, avec chaque fois un exemple type et un exemple avec traits secondaires. Les couleurs indiquent les éléments des réseaux activés.

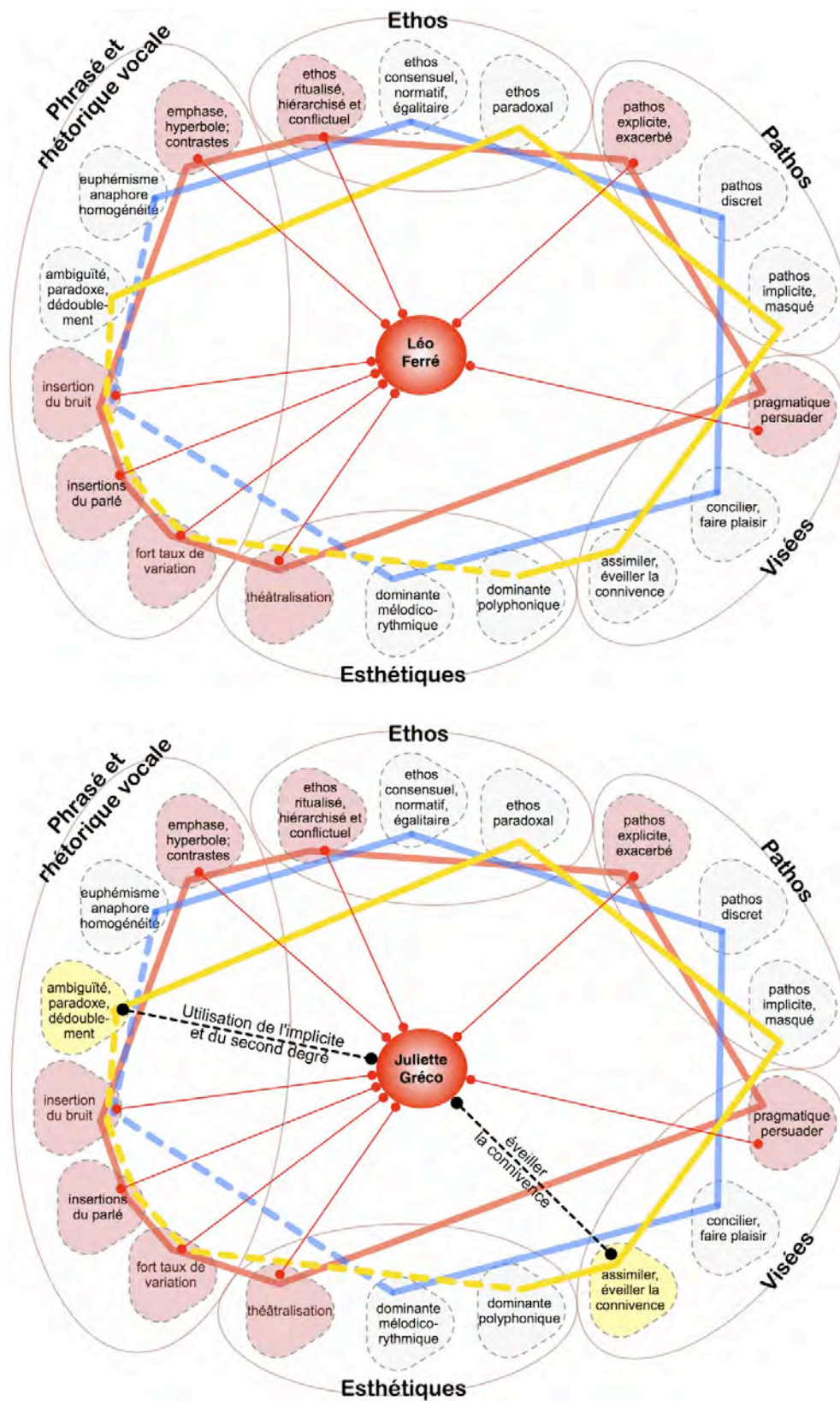


Figure 419 : Profils interprétatifs du premier réseau tendanciel. En haut, exemple « type » du réseau 1 : Léo Ferré. En bas : Juliette Gréco, exemple d'artiste du premier réseau tendanciel avec incursions dans le troisième réseau par des traits secondaires. Les lignes rouges relient l'artiste aux traits caractéristiques du réseau auquel elle se rattache, tandis que les lignes noires en pointillés indiquent les incursions dans le troisième réseau tendanciel.

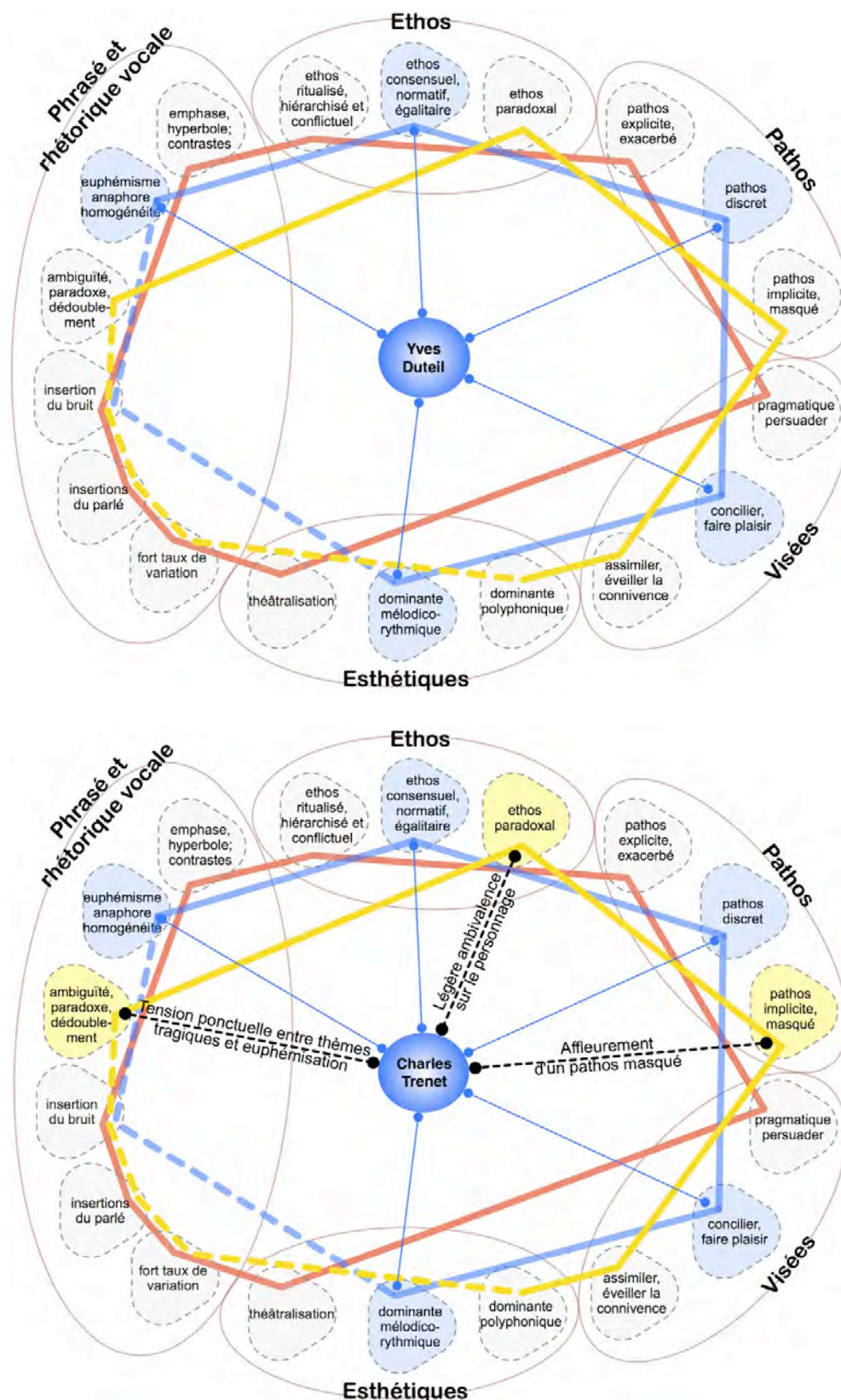


Figure 420 : Profils interprétatifs du deuxième réseau tendanciel. En haut, exemple « type » du réseau 2 : Yves Duteil. En bas : Charles Trenet, exemple d'artiste du deuxième réseau tendanciel avec incursions dans le troisième réseau par des traits secondaires. Les lignes bleues relient l'artiste aux traits caractéristiques du réseau auquel il se rattache, tandis que les lignes noires en pointillés indiquent les incursions dans le troisième réseau tendanciel.

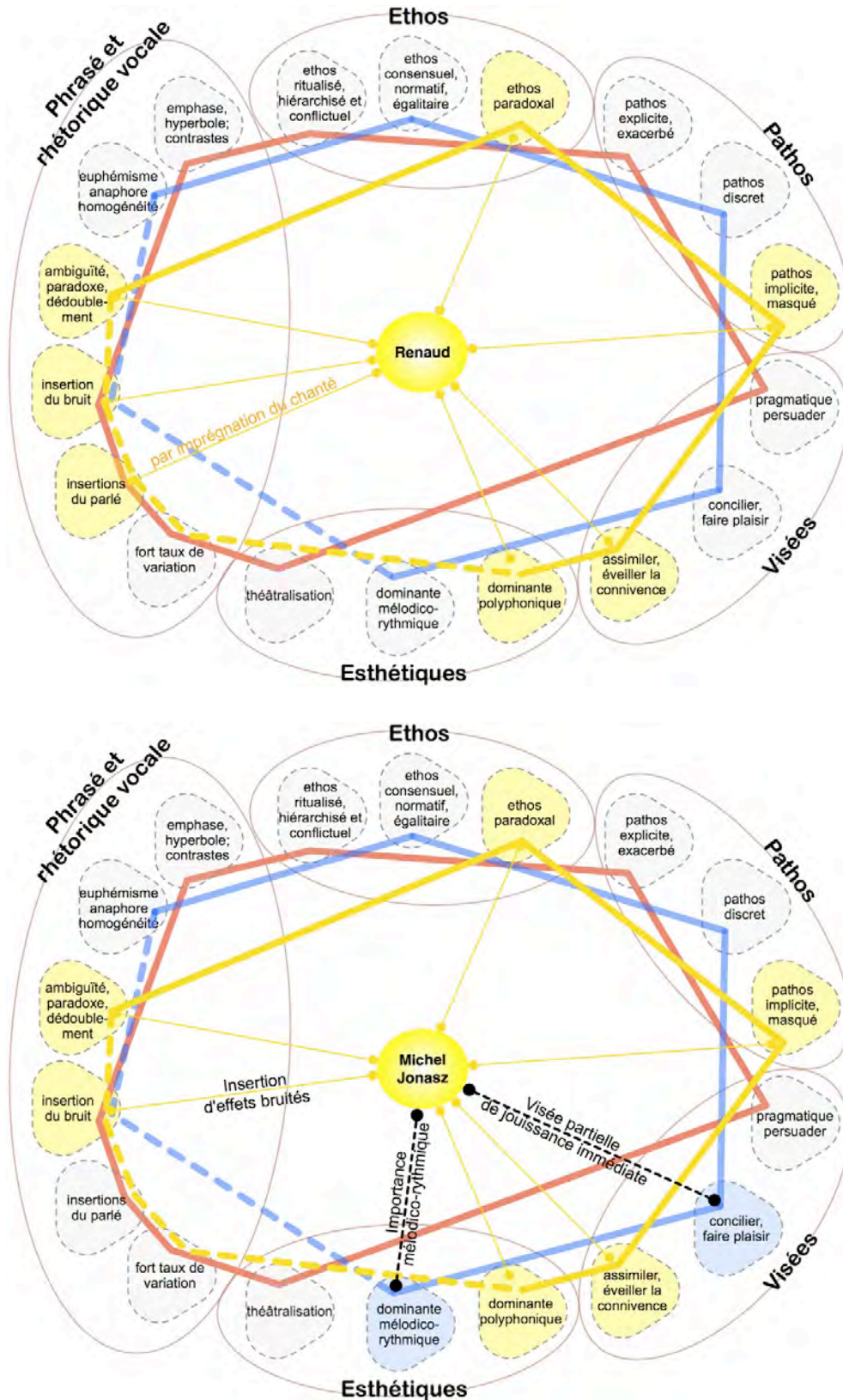


Figure 421 : Profils interprétatifs du troisième réseau tendanciel. En haut, exemple « type » du réseau 3 : Renaud. En bas : Michel Jonasz, exemple d'artiste du troisième réseau tendanciel avec incursions dans le deuxième réseau par des traits secondaires. Les lignes jaunes relient l'artiste aux traits caractéristiques du réseau auquel il se rattache, tandis que les lignes noires en pointillés indiquent les incursions dans le deuxième réseau tendanciel.

Nous voulons insister sur le degré de flexibilité qu'autorise cette schématisation des profils interprétatifs, qui permet d'inclure au sein d'un même réseau tendanciel la prise en compte de sous-ensembles. Certains éléments peuvent être annexés ou non à ce profil : il s'agit des trois paramètres d'insertion du bruit, d'insertion du parlé et du taux de variation, ceci d'autant plus qu'ils recouvrent, comme nous l'avons mis en évidence dans notre tableau sur les réseaux tendanciels, des éléments divers – le bruit peut être effet interprétatif ou constante timbrale, le parlé peut être imprégnation du chant ou insertion de la parole, et le taux de variation au niveau d'une même chanson ou des réinterprétations. Nous avons vu par exemple que le deuxième réseau incluait deux types timbraux : soit les timbres à dominante harmonique (Yves Duteil), soit les timbres identitaires bruités, mais sans recherche de bruitage interprétatif (Charles Aznavour), les deux cohabitant au sein d'une même esthétique à dominance mélodico-rythmique. De même, le troisième réseau inclut aussi bien des chanteurs à taux de variance important (Serge Gainsbourg), que des chanteurs privilégiant la non variance (Georges Brassens).

Ces nuances se devaient d'être prises en compte au risque d'aboutir à un aplatissage des spécificités individuelles totalement contraire à notre objectif. L'adaptabilité de la schématisation élaborée pour la caractérisation des profils interprétatifs permet donc d'intégrer la marge de diversité inéluctable au sein des trois ensembles et d'échapper à l'écueil de la simplification restrictive qui menace souvent les taxinomies en sciences humaines.

9.4 Conclusion du chapitre

Ce chapitre sur la sémiologie et la typologie ne se veut en aucun cas conclusif : il ne s'agit ni d'un aboutissement ultime des parties méthodologiques et analytiques antérieures qui existent en elles-mêmes indépendamment, ni d'une taxinomie figée et définitive. Nous l'avons conçu plutôt comme un instrument d'analyse supplémentaire, un angle d'approche un peu différent et une ouverture sur les chanteurs n'appartenant pas à notre corpus, mais qui peuvent intégrer sans difficultés cette classification des caractéristiques interprétatives établie par le biais de l'étude du phrasé et de la rhétorique vocale.

Comme la rhétorique discursive n'en finit pas d'ouvrir de nouvelles perspectives d'approche linguistiques, la large palette de la rhétorique vocale et de ses adjuvants (*ethos*, *pathos*, visées) recèle un potentiel d'adaptabilité ou d'évolution qui autorise une diversité importante des analyses selon les axes de focalisation choisis et une capacité de renouvellement adaptée aux changements diachroniques qui traversent et traverseront le genre. Il est caractéristique à ce titre de constater que chaque réseau tendanciel regroupe des interprètes anciens et récents, attestant la cohabitation des trois réseaux sur l'ensemble de la période de notre étude et la persistance de courants interprétatifs diversifiés.

Cette taxinomie se présente donc comme un processus plus qu'un bilan clos, un jalon plus qu'un point final. Elle se veut contribution incitative, en aucun cas *ne varietur*.

Conclusion

À l'origine, poésie et mélodie, paroles et musique, furent indissociablement liées : à la charnière entre les deux, la voix humaine associait dans une jouissance partagée l'interprète et l'auditeur. Mais, paradoxalement, cette troisième entité, dont on s'accorde à reconnaître dès l'Antiquité le pouvoir de fascination quasi-sacré, et peut-être justement pour cela, fut longtemps associée à l'indicible, à l'ineffable. Roland Barthes, dénonçant ce dilemme, développe, pour pallier cette lacune, la notion de « grain de voix », mettant au cœur de la sémiologie musicale l'interprétation et la rencontre entre les spécificités corporelles du chanteur et celles de sa langue. Si cette perspective atteste déjà sa pertinence dans les exemples du chant savant qui l'illustrent, combien peut-elle davantage élargir son champ d'investigation et son degré de congruence dans le genre de la chanson populaire, où la performance, la pratique vive et la singularité interprétative et vocale s'épanouissent dans une plus grande liberté.

Notre hypothèse initiale fut donc que l'interprétation et les caractéristiques vocales, bien loin d'être un phénomène superfétatoire – comme aurait pu le laisser supposer les multiples analyses dédiées exclusivement à la musique et aux paroles – représentaient bien au contraire un élément fondamental dans un genre où, comme le souligne Gérard Le Vot, « la souplesse et la vie de la “performance” [constituent] une de ses particularités, peut-être la plus novatrice⁹⁸⁸ ». Nous conjecturons que, par la richesse de sa diversité et la multiplicité des paramètres qu'elle mettait en jeu, l'interprétation offrait un ferment d'ouverture et présidait de manière significative au processus de création et de mutation indispensable, sans lequel le pôle formel et mélodique générique, souvent caractérisé par la simplicité et les jeux répétitifs, pouvait devenir sclérosant. Enfin, nous envisageons les singularités vocales et phraséiques comme jouant un rôle primordial dans la médiation avec le public et l'éveil de la séduction. Notre deuxième hypothèse, corrélée à la première, fut que ces éléments, réputés fugaces et échappant à la théorisation, pouvaient bénéficier, au même titre que la composition, de traitements analytiques et, à partir de protocoles méthodologiques que nous nous devons d'élaborer au préalable, faire l'objet d'une étude raisonnée spécifique.

Notre première démarche fut de cibler un corpus adapté à notre problématique, c'est-à-dire suffisamment vaste pour être représentatif de la diversité interprétative que nous voulions étudier et, cependant, assez limité pour offrir une opportunité de saisie globale. La chanson « à texte » nous a permis une ouverture sur des marges génériques assez larges, incluant aussi bien la chanson Rive gauche que la chanson dite « de variété », la chanson *Jaazzy*, *Rock* ou pop, ainsi que la nouvelle chanson française. Ce vaste domaine d'étude, conformément à notre problématique fondée sur l'analyse de la diversité interprétative et vocale, échappait à l'enfermement dans la dialectique de la « chanson de qualité » et de la « chanson dite de consommation », dialectique refusée par Edgar Morin : « le critère industriel-commercial n'est pas la ligne de démarcation radicale, claire, nette, entre l'art et le non art⁹⁸⁹ ». Nous avons donc abordé notre étude sans *a priori*, la chanson populaire ayant toujours des liens avec la « culture de masse », ce qui ne doit en aucun cas initier une discrimination, ni une attitude de rejet. C'est sans parti pris que nous avons analysé les

⁹⁸⁸ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2^e partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*, n° 557/558, novembre-décembre 2008, p. 19.

⁹⁸⁹ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques, 1965, p. 2.

spécificités interprétatives de chanteurs parmi les plus « commerciaux » de la période étudiée, au même titre que les chanteurs plus « culturels ». Toute optique sélective aurait été équivoque par rapport à notre problématique, car elle aurait implicitement subordonné la qualité des interprètes à la valeur littéraire de leur répertoire plus qu'à leur talent interprétatif.

La période ciblée se justifiait, dans sa délimitation initiale du début des années cinquante, par l'émergence des ACI, par les progrès techniques d'enregistrement et par l'avènement et la diffusion du microsillon ; dans sa durée, par la saisie qu'elle autorisait de courants diversifiés, d'évolutions, de mouvements de fond et de résurgences ; enfin, dans son ouverture finale, par la volonté d'intégrer les derniers opus des chanteurs de notre corpus et de ne pas borner de manière factice et arbitraire notre champ d'investigation, puisque notre souhait était d'élaborer des instruments et des méthodes d'analyse dont la pertinence ne serait réduite ni à un corpus clos, ni par une frontière chronologique.

Le socle de recherches à partir duquel nous avons élaboré notre propre méthodologie était à la fois pléthorique en ce qui concerne les ouvrages sur la voix, et lacunaire pour ce qui est de l'analyse de l'interprétation, en particulier dans le genre qui nous intéresse. Le premier élément fondamental dont nous avons dû tenir compte pour notre méthodologie est la pluridisciplinarité du sujet de l'utilisation de la voix, traité aussi bien par les sciences humaines – musicologie, linguistique... – que par les sciences exactes – acoustique, physiologie... Le courant des *Popular Music Studies*, précurseur de l'intégration de la chanson populaire dans le domaine universitaire, prouvait, s'il en était besoin, l'opportunité d'une saisie musicologique dont il a défriché les principales thématiques, ouvrant des pistes fondamentales, même si nous devons prendre en compte les spécificités linguistiques et génériques de la chanson française. Paradoxalement, c'est aussi dans l'étude de l'oralité, des variantes et de la mouvance interprétative, initiée et développée par les médiévistes, que nous avons puisé nombre de problématiques fructueuses pour notre analyse. L'étude du chant savant dans son ensemble nous a offert des perspectives dans les descriptions des techniques vocales, les évolutions du rapport entre le parlé et le chanté (du récitatif au *sprechgesang*) ; l'insertion, dans la musique contemporaine, de tous les types de productions vocales et nous a permis, par différenciation, de mieux appréhender les spécificités de notre genre dans ses techniques interprétatives singulières, dans la nature des liens qu'il instaure entre le parlé et le chanté, dans l'intégration des sons « non musicaux ». Les ethnomusicologues nous ont sensibilisé à l'importance de l'oralité et de la prise en compte d'éléments non transcritibles sur la partition (timbre, variations rythmiques...). Bénéficiant d'une antériorité chronologique par rapport aux musicologues de la chanson populaire, ils ont initié de grandes problématiques communes : celle du travail sur document enregistré, celle de l'appropriation par la culture savante de la musique populaire, celle du dilemme entre l'authentique et le « fabriqué ».

La linguistique a été la seconde science humaine qui nous a offert une complexité et une précision d'approche irremplaçables : la phonétique, la prosodie, la psycholinguistique et la phonostylistique, nous ont permis d'appréhender de multiples strates analytiques possibles dans l'étude de la vocalité, ainsi que l'importance de l'écart par rapport à la norme, induit par tous les phénomènes para-verbaux qui peuvent se greffer sur un message vocal. Avec les courants interactionnistes, nous avons intégré l'importance de l'approche communicationnelle dans tout phénomène énonciatif. Enfin, les perspectives de la rhétorique et de la sémiologie nous ont offert les optiques fructueuses des stratégies de l'interprète, de l'expression du *pathos* et de l'*ethos*, et celles, irremplaçables, de Roland Barthes sur les strates signifiantes de l'œuvre artistique, sur les rapports au corps (de l'artiste et de l'auditeur), sur l'importance fondamentale des caractéristiques de la langue, éléments dont nous avons retrouvé les échos dans certaines approches du théâtre contemporain.

L'acoustique et la psycho-acoustique, développées dans le cadre de l'analyse de la voix ou de la synthèse vocale, nous ont ouvert un angle d'approche différent, mais qui nous a vite paru complémentaire. Il s'agissait de détourner des outils d'analyse de leur objectif initial pour les exploiter à notre usage, mais les logiciels informatiques développés par l'IRCAM se sont révélés être, certes au prix d'une pratique assez laborieuse, des instruments d'analyse performants aussi dans le cadre de l'interprétation, et nous ont donné l'opportunité de concrétiser l'un des éléments importants de notre projet : pousser au plus loin l'objectivation de l'analyse de la voix, faire basculer l'objet de notre étude de son piédestal, à la fois sacralisant et si réducteur, d'art de l'indicible.

De ce bilan de l'état de la recherche émergeaient deux évidences : la pluridisciplinarité indispensable de notre approche et, intimement liée, la complexité de notre objet d'étude. Face à la perplexité devant le foisonnement des paramètres à étudier, l'intrication des disciplines et l'ampleur du corpus, les théories sur la méthode d'Edgar Morin nous ont été un recours d'une pertinence particulière pour une saisie raisonnée de l'interprétation vocale. Tout d'abord, elles nous permettaient de l'appréhender dans toutes ses composantes, en la concevant comme objet complexe au sens étymologique du terme, c'est-à-dire composé d'éléments « tissés ensemble ». Ensuite, elle intégrait la notion fondamentale d'acceptation de l'aléatoire, du désordre au sein du système, plaçant l'objet d'étude au carrefour entre ordre et hasard, « mélange intime d'ordre et de désordre », et rejoignant la notion de tension entre déterminisme d'un système organisé et mouvance de la performance, entre « nécessité formelle et hasard de la forme interprétée⁹⁹⁰ », définie par Gérard Le Vot comme caractérisant le genre.

Notre méthodologie pouvait donc prendre forme en s'appuyant sur celle prônée par Edgar Morin pour l'étude de l'objet complexe :

- Elle se devait d'être pluridisciplinaire, de « rendre compte des articulations entre des domaines disciplinaires qui sont brisés par la pensée disjonctive⁹⁹¹ », de substituer à la notion de simplification, de rejet de la complexité subjective, celle de l'intégration de la perturbation, de l'aléa, de la conjonction de l'objet et du sujet.
- Elle s'autorisait ensuite l'acceptation de l'impossibilité d'une élucidation totale et de ne pas viser à la « complétude », laissant, comme le souligne Roland Barthes, une marge d'incertitude inscrite dans le phénomène même de l'interprétation. Notre objectif était certes de développer le plus possible l'étude objective et son interprétation musicologique, mais il devait intégrer d'ores et déjà le fait qu'il était impossible de tout dire, de tout inclure, d'un phénomène aussi complexe.
- Enfin, elle concevait l'étude à partir d'une dialogique, c'est-à-dire de la rencontre, de « l'unité complexe entre deux logiques, entités ou instances complémentaires, concurrentes et antagonistes qui se nourrissent l'une l'autre, se complètent, mais aussi s'opposent et se combattent [...]. Dans la dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités et des phénomènes complexes⁹⁹² », dialogique qui nous permettait de rendre compte des tensions que nous avons évidemment perçues au sein de notre objet d'étude (tension entre ordre et désordre et ses divers avatars au sein du phrasé : entre la répétition et la variation, la mélodicité et l'insertion du bruit, le parlé et le chanté). Cette vision dialogique assurait l'intégration des analyses ponctuelles dans des problématiques musicologiques.

⁹⁹⁰ LE VOT, Gérard, « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canso* des troubadours, un état des lieux », dans : *Littérature et Musique*, n° 25 : Actes du colloque international du 13 au 14 mai 2004, Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3, 2004, p. 147.

⁹⁹¹ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005. 158 p., p. 11.

⁹⁹² MORIN, Edgar, *La Méthode. 6 : Éthique*. Paris : Points, coll. « Essais », 2004, p. 262-263.

À partir du recensement de notre socle de recherche et de cette orientation générale, il nous était permis d'établir notre propre protocole méthodologique, dans la synthèse de l'analyse objective et de l'interprétation musicologique. Nous avons tout d'abord établi l'infléchissement des approches de la musicologie traditionnelle qu'implique l'optique spécifique de notre objet, en schématisant par des cartes heuristiques les nouvelles strates analytiques à prendre en compte, de la genèse de l'œuvre au rapport avec la partition – conçue comme préfiguration virtuelle de l'interprétation, mais aussi comme socle de convergence et de divergence – et aux paramètres interprétatifs à intégrer.

Notre démarche méthodologique, dans son désir d'objectivation, nous a amené à utiliser les méthodes et les outils de l'analyse acoustique dont nous avons souligné l'intérêt – visualisation, pour ainsi dire en gros plan, des diverses composantes de la réalité sonore, fixation qui échappe à la temporalité de l'écoute –, mais aussi les limites : ne pouvant constituer une fin en soi, elles se devaient d'être enchâssées dans le réseau d'une interprétation musicologique qui opérait à la fois sélection et hiérarchisation des phénomènes signifiants. Nous devions donc procéder par aller-retour entre l'analyse acoustique des paramètres interprétatifs et leur inclusion dans une méta-analyse musicologique.

Puis nous avons défini les perspectives d'étude autour des visées interprétatives et de leur sémiologie. La pertinence des démarches de la linguistique, adaptée à notre objet d'étude, nous a paru évidente : l'interprétation était un acte de communication et, à ce titre, pouvait être abordée par le biais de la linguistique interactionnelle et de la pragmatique, tout autant d'ailleurs que par celui de la rhétorique : les objectifs discursifs de séduction de l'auditeur, par exposition de l'*ethos* et éveil du *pathos*, ne nous semblaient pas étrangers à l'acte interprétatif du chanteur, et les tropes stylistiques aux effets interprétatifs que nous avons envisagés comme véritable rhétorique vocale.

Notre méthode définie, nous nous trouvions confrontés à la problématique du lexique, qui nous avait paru fondamentale dès le début de notre étude, au point d'initier des projets de recherche lexicale sur le thème de la voix et de l'interprétation dans la chanson populaire. Vocabulaire certes pléthorique, si l'on considère, dans les ouvrages critiques et journalistiques, la multiplicité des termes métaphoriques ou prédicatifs dénoncés par Roland Barthes, mais très polysémique selon les disciplines, et lacunaire en ce qui concerne notre domaine générique. Nous avons donc établi le lexique qui serait le nôtre en procédant à la fois par sélection du vocabulaire, par élaboration de définitions, et aussi par hiérarchisation, considérant, comme le souligne Gaston Bachelard, que le progrès ne consiste pas à multiplier des termes juxtaposés, mais bien à les ordonner, et donc à introduire des notions indispensables de classification. C'est ainsi que nous avons structuré notre lexique, des trois dimensions du sonore aux paramètres perceptifs, aux attributs et aux caractères, pour aboutir à trois méta-paramètres enchâssant, relevant de phénomènes combinatoires : le timbre, le rythme et le phrasé, ce dernier jouant le rôle de niveau hyperonymique par rapport aux autres. Là encore, nous avons privilégié la pluridisciplinarité légitimée par les rapprochements de la voix parlée et de la voix chantée, dont nous avons établi un lexique croisé, et nous n'avons pas hésité à inclure dans notre terminologie un vocabulaire établi par la linguistique ou les sciences annexes, phonologie ou stylistique, pour pallier le manque de vocabulaire dédié aux spécificités énonciatives.

Ayant précisé méthodologie et lexique, notre deuxième partie, en suivant les protocoles élaborés, a étudié une première strate interprétative, qui peut d'ailleurs se concevoir comme un pont entre l'approche musicologique traditionnelle et notre perspective spécifique puisqu'elle se fonde sur l'œuvre abstraite, mais non pas en tant qu'un en-soi clos, mais comme champ virtuel et préfiguration interprétative. Par un rapport comparatif entre la prescription abstraite et l'enregistrement sonore, sur onze chanteurs et trente-trois chansons,

nous avons mis en évidence les inductions des schémas macrostructurels, compositionnels, sur les spécificités interprétatives, puis nous avons étudié l'énonciation à partir des grilles d'analyse de Gérard Genette, montrant les liens étroits qui existent entre les éléments énonciatifs (récit/discours, narrateur extra ou intra-diégétique, diversité des occurrences du « je », complexité du système référentiel pronominal du « moi » de l'individu chanteur à celui du personnage incarné, système de temporalité ou d'isochronie) et les paramètres interprétatifs, sur lesquels ils ont un fort impact incitatif. Nous avons ensuite montré que tout phénomène répétitif (réitération de vers, répétition dans la progression thématique et la dynamique interprétative, anaphores et, à un niveau microstructurel, répétitions de mots, assonances et allitérations) représentaient pour le chanteur un point de cristallisation de l'expressivité interprétative. Puis nous avons étudié le rôle fondamental de la métrique et de la versification, de la structure globale (plus orientée vers la régularité poétique ou les variances de l'oralité) au niveau agogique, et souligné l'importance dans l'expressivité et la couleur interprétative d'éléments aussi ponctuels en apparence que le jeu des rejets, les élisions et les adjonctions de syllabes et de *e* muets, l'alternance des rimes consonantiques et vocaliques, la répartition des consonnes et des voyelles dans le texte et dans les structures syllabiques, les diérèses, synèreses et diphthongaisons. Il nous est apparu que le traitement de ces éléments, qui auraient pu passer pour secondaires, jouait un rôle paradoxalement fondamental dans l'élaboration d'un style interprétatif.

Nous avons ensuite étudié l'impact sur l'interprétation des différents modèles prosodiques et rythmiques, du respect de la prosodie traditionnelle à sa subversion, de la position des pauses pleines et silencieuses, de la régularité et de l'irrégularité rythmiques – avec ses jeux sur le *tempo*, le débit et le *rubato* –, enfin, les prédéterminations mélodiques et intonatives – influence de la tessiture, des mélodies inspirées de la langue parlée, du *recto tono*.

Au sein de notre pratique générique, nous avons donc mis en évidence, par la comparaison entre la partition et la réalisation sonore, la marge de liberté conférée à l'interprète, l'écrit n'étant qu'une ébauche embryonnaire de l'interprétation, une amorce incitative à l'expression de la singularité interprétative par la combinatoire d'éléments aussi agogiques que fondamentaux. Dans ce passage « du signe au sens », selon la formule de Gérard Genette, la notion de détail n'existe pas, chaque paramètre, aussi infime fût-il, concourt à la spécificité et à la complexité interprétatives.

Mais, si le modèle stylistique interprétatif individuel est outil de décryptage de l'œuvre abstraite dont il s'empare pour exalter ses spécificités, il est aussi beaucoup plus, grâce à la complexité des échanges qu'il entretient avec le modèle de la partition. Certes, ces échanges se font de manière traditionnelle par déduction de la partition à l'interprétation, mais nous avons montré qu'ils procèdent aussi par induction : le style interprétatif influe, en amont, sur les caractéristiques compositionnelles, le chanteur sélectionnant (s'il est interprète) ou composant (en tant qu'ACI), les « pistes d'envol » qui sont les plus favorables et les plus adaptées à ses singularités interprétatives et vocales. Dans un genre où la plupart des œuvres – à l'exception des reprises – sont dédiées à un interprète particulier, les caractéristiques stylistiques sont donc virtuellement présentes lors du processus compositionnel qu'elles infléchissent selon les besoins de l'interprète, auquel elles offrent un réseau de potentialités déjà sous-jacent. Au-delà de la prise en compte de la tessiture et de l'intégration traditionnelle dans un courant musical particulier par le choix d'un modèle générique, la composition s'adapte donc de manière beaucoup plus fine à une expressivité individuelle singulière. Elle est, certes, pré-modélisation de l'interprétation, mais nous avons pu conclure que, paradoxalement, le style interprétatif est aussi, dans une certaine mesure, pré-modélisation de la partition. Cette caractéristique générique spécifique étaye considérablement notre hypothèse initiale de l'importance fondamentale de l'interprétation : en effet, l'œuvre abstraite se trouve elle-même subordonnée en partie au style interprétatif du chanteur, qui s'émancipe

du support contextuel de la chanson, voire le subsume par l'importance de ses nombreux paramètres vocaux caractérisants.

C'est ensuite dans l'optique du « grain de la voix » de Roland Barthes que nous avons abordé l'étude éclatée de ces paramètres : à la fois traduction d'une singularité corporelle et de ses rapports avec la langue. Nous avons donc étudié successivement les particularités timbrales et registrales de la voix en tant qu'émanations d'un corps unique, mais aussi en tant qu'éléments intégrés au sein d'un modèle esthétique. Par des analyses acoustiques détaillées, nous avons exemplifié et objectivé les singularités du timbre – impureté, raucité, souffle, jeu sur la sexualisation des registres – et les rapports de l'interprétation avec les aspects phonologiques de la langue, de l'analyse microstructurelle du traitement des trois phases morphologiques du son (attaque, tenue, extinction), au plan macrostructurel des techniques d'articulation entre les sons (*legato*, *staccato*, *portamento*) et des particularismes de prononciation, d'accents régionaux ou sociaux, et d'insertion des bruits articulatoires ou respiratoires. Puis nous avons illustré l'importance des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale et conjuguant les particularismes issus de critères physiologiques et du jeu de la stylisation (analyse spécifique des différents *vibratos*, jeux de retard ou d'anticipation, trilles, appoggiatures, ou même défauts de justesse).

Nous avons montré, par cette étude éclatée, que, si le style interprétatif se construisait certes sur des parentés au sein de l'utilisation partagée de procédés interprétatifs – le nombre des paramètres n'est pas infini –, il se caractérisait aussi et surtout par une singularité inaliénable – le traitement des paramètres étant, quant à lui, infini, soit par les caractères induits par la spécificité corporelle de l'interprète, soit par les combinatoires multiples et illimitées qu'ils autorisent. Nous avons aussi mis en évidence le rapport de fusion/confusion qui préside à la création du style interprétatif identitaire, entre les éléments innés naturels, assumés jusque dans leurs failles, et leur intégration dans une stylisation construite, consciente et intentionnelle.

C'est donc la complexité des systèmes combinatoires pour l'élaboration du style interprétatif que nous avons ensuite analysée : en effet, les paramètres ne sont pas isolés, mais ils se cumulent en réseaux qui varient de conserve et constituent des constellations sémiologiques signifiantes. Nous avons étudié ces constellations à travers le prisme de la dialogique au sein des trois méta-paramètres : le timbre, le rythme et, comme élément hyperonymique, le phrasé.

- La tension entre constance et variante et leur degré respectif se sont révélés être une optique particulièrement fructueuse dans la perspective de la recherche d'éléments typologiques interprétatifs. Le taux de variabilité s'exprime aussi bien au niveau synchronique de la chanson, qui peut cumuler variantes rythmiques et *rubato*, variantes dynamiques, variantes timbrales, et un jeu complexe de combinatoires variétales au sein du phrasé, comme nous l'avons montré par une étude détaillée (Cora Vaucaire), ou au contraire s'exercer par la seule variation rythmique au sein d'un système répétitif d'une grande constance (exemple : Georges Brassens). La présence ou non d'importantes variations diachroniques (diverses interprétations d'une même chanson par le même interprète) caractérise de manière signifiante une esthétique : celle fondée sur la jouissance réitérative, la fascination de la répétition (exemple : Édith Piaf ou la chanson très médiatisée), celle qui évolue vers l'affirmation d'un style de plus en plus caractérisé (exemple : Serge Gainsbourg et Juliette Gréco dans leurs interprétations successives de *La Javanaise*), enfin, celle qui met l'amplitude de la variation au cœur d'une esthétique du changement systématique (exemple : Léo Ferré). Les études comparatives et analytiques nous ont permis de montrer combien cette problématique de la tension entre répétition et variante est un phénomène fondamental dans l'étude

interprétative, et combien les métamorphoses et les mutations au sein des méta-paramètres – sur le plan synchronique ou diachronique – sont de forts marqueurs typologiques des interprètes. La gestion de l'aléa – tentative d'exclusion, simple intégration ponctuelle ou recherche systématique –, la volonté de mouvement ou de stabilité, le choix de la contextualisation et de l'actualisation ou celui de l'intemporalité de la fixation, caractérisent donc de manière signifiante une singularité interprétative dont elle représente un marqueur pertinent.

- La deuxième dialectique au cœur du phrasé interprétatif de la chanson « à texte » est celle de la tension entre mélodicité et bruit. La voix, par son spectre mixte, favorise ce jeu du pur et de l'impur, du voisé et du bruité, ceci avec d'autant plus de force que l'euphémisation des sons bruités n'est pas cultivée dans la chanson comme dans le chant savant, bien au contraire. Nous avons illustré cette cohabitation par de nombreux exemples, montrant que, paradoxalement, le bruit, en dehors de la spécificité timbrale que nous avons déjà étudiée, peut être généré par deux extrêmes : le forçage vocal et la surtension ou, au contraire, l'hypotension ou le relâchement vocal. Nous avons exposé qu'elle pouvait aussi être le fondement de courants esthétiques opposés : l'un privilégiant la recherche de mélodicité, l'autre une volonté d'insertion du bruit, et cela au-delà de la préfiguration abstraite de la chanson, puisque nous l'avons exemplifié par la comparaison de l'interprétation de la même chanson, *Je chante*, par Charles Trenet et Jacques Higelin. Mais nous avons aussi mis en avant l'existence d'une troisième tendance esthétique : celle qui joue sur le contraste entre les deux éléments, faisant cohabiter les extrêmes de la mélodicité et ceux de l'insertion du bruit, que ce soit par l'hyperbole expressive (Diane Dufresne) ou dans le souffle et le susurrement de l'intime (Camille).
- La troisième lecture des phénomènes combinatoires, que nous avons menée au sein du rythme, du timbre et du phrasé, est celle de la tension entre chanté et parlé. Les caractéristiques génériques de la chanson « à texte » – usage de la voix naturelle, prédominance textuelle, relative simplicité mélodico-rythmique – favorisent l'émergence de cette dialectique. Dans cette perspective, nous avons d'abord montré les liens étroits qu'entretiennent le phrasé parlé des interprètes et leur phrasé chanté. Puis nous avons analysé, en une suite d'exemples détaillés, les modalités très diversifiées de l'insertion du parlé dans le chant, de l'intégration ponctuelle à la subversion générique (qui demeure toutefois marginale). Nous avons montré que ces processus d'insertion, de porosité, d'hybridation, procédaient par un double mouvement, à la fois convergent et paradoxal : la musicalisation de la parole, qui conduit le « dit » à la frontière du chant par les jeux d'accentuation, de rythmisation et de stylisation du parlé, et l'érosion de la mélodicité du chant par la contamination de la parole, de ses intonations, de ses mimiques vocales et de ses encodages paralinguistiques. Nous avons ensuite analysé les perspectives diverses d'insertion des éléments empruntés à la parole : soit ils visent à mettre à distance l'énoncé proféré et à opérer une prise de recul de l'interprète par rapport à sa chanson en introduisant une forme de polyphonie par la parodie, l'implicite, la dérision ou l'ironie, soit, au contraire, ils opèrent une totale fusion avec le texte par l'exacerbation de la fonction émotive et la suscitation du *pathos*, soit, enfin, ils procèdent par l'intrusion de l'oralité familière qui parasite le chanté. Nous avons aussi porté notre attention sur les techniques de passage d'une énonciation à l'autre – continuum et fluidité, jeu de superposition et de l'entre-deux, parataxe de la confrontation contrastive – et sur l'exploitation sémiologique de cette insertion du parlé, qui oscille du rapprochement de la quotidienneté conversationnelle à la stylisation distancielle, du jeu de l'intime et de la confidentialité à la profération missionnariste. La multiplicité des exemples étudiés atteste l'intérêt, sur le plan du renouvellement et de la créativité, de cette

confrontation parlé-chanté dans un genre qui accueille avec une tolérance maximale toutes les formes hybrides et bénéficie à ce titre des ferments créatifs portés aussi bien par les différentes modalités de la parole que par celles du chant.

Par l'étude approfondie des paramètres et méta-paramètres interprétatifs, illustrée de multiples analyses d'exemples puisés dans notre corpus, nous pensons avoir atteint notre objectif essentiel : prouver la richesse et la complexité du phénomène interprétatif, trop souvent occultées par la perception globale de l'écoute distraite, qui ressent les effets sans en distinguer les causes, et confirmer son intérêt fondamental dans la séduction exercée par le chanteur. La diversité des angles d'approche utilisés et la multiplicité des éléments signifiants étudiés concourent à conférer à notre objet d'étude, l'interprétation vocale – dont nous n'avons toutefois pas la prétention d'avoir épuisé toutes les facettes –, un statut d'élément incontournable, en particulier dans notre classe générique, contribuant à libérer la chanson du cadre fermé d'œuvre simpliste où elle fut parfois cantonnée, pour la faire accéder à celui de carrefour ouvert de complexité créative. Nous avons aussi illustré – et nous l'espérons validé – l'hypothèse selon laquelle les éléments interprétatifs, aussi volages et agogiques fussent-ils, pouvaient bénéficier d'une analyse détaillée et d'une lecture musicologique pertinente qui respectent à la fois leur fugacité, leur variabilité et leur complexité combinatoire. Enfin, nous pensons avoir confirmé l'efficacité de notre protocole méthodologique, fondé sur l'approche pluridisciplinaire et dialogique, même si nous avons conscience de l'inévitable potentiel de perfectibilité qu'il recèle.

Il nous restait à remplir notre dernier objectif : organiser les paramètres interprétatifs sous la bannière des visées de l'interprète et de leur valeur sémiologique, pour aboutir à une approche typologique. Cette partie ne s'inscrivait pas toutefois dans une perspective conclusive par rapport aux études analytiques précédentes qui possèdent leur propre finalité ; mais il s'agissait, certes en prenant appui sur les parties antérieures, d'aborder notre objet d'étude d'une manière plus synthétique, et donc de compléter notre analyse par un nouvel angle d'approche. Il nous est paru alors que nous pouvions étudier les paramètres interprétatifs en tant qu'éléments d'une véritable rhétorique vocale, c'est-à-dire, qu'au même titre que les tropes de la rhétorique discursive, ils participaient de l'élaboration de stratégies interprétatives distinctes. Plutôt que comme des catégories closes, nous avons choisi de définir ces stratégies comme des réseaux tendanciels gravitant autour des trois grands pôles de la rhétorique : en dire plus, c'est-à-dire privilégier l'emphase expressive, souvent de manière hyperbolique, en dire moins, c'est-à-dire s'orienter vers une euphémisation interprétative expressive, enfin, dire autre chose, c'est-à-dire mettre au premier plan l'antiphrase, la polyphonie (au sens linguistique du terme) et l'ambiguïté. Nous avons exemplifié ces trois visées par l'étude de la reprise d'une même chanson par des interprètes appartenant aux trois tendances, ceci pour bien démontrer que ces focalisations spécifiques illustrent un modèle typologique identitaire qui s'exprime avec évidence, même sur une chanson identique.

En lien avec ces réseaux, nous avons différencié les *ethos* (consensuel *versus* conflictuel, égalitaire *versus* hiérarchisant, normatif *versus* ritualisé) que présentent les interprètes, et les procédés de suscitation du *pathos* qu'ils entraînent. Prenant appui sur l'étude de concerts, nous avons abordé l'interprétation comme acte communicationnel, et la performance en spectacle comme situation interactionnelle, illustrant à la fois chacun des trois réseaux tendanciels et leurs liens avec une conception de l'*ethos* et du *pathos*.

Logiquement, le croisement de ces différentes données (réseaux tendanciels, stratégies interprétatives, conception de l'*ethos*, mode de suscitation du *pathos*) évoluait vers une typologie. Nous nous sommes posé la question de la pertinence d'une catégorisation en musicologie – d'autant plus que toute notre étude mettait en évidence la singularité

interprétative. En fait, nous avons conclu que la problématique ne portait pas sur l'existence d'une typologie, mais bien sur la modalité de cette dernière : la taxinomie était légitime si elle n'était pas une systématisation réductrice et schématisante, et si elle restait, selon l'expression de Roland Barthes, « un acte créateur, actif, et non passif, créé⁹⁹³ » ; en un mot, si cette mise en ordre échappait à la réification et à la fixité, en incluant la fluidité, l'ouverture et, surtout, les marges de singularité. Nous avons donc cherché à établir un système processuel plutôt qu'une classification figée.

Nous avons développé d'une part notre typologie par réseaux tendanciels, associant les pôles attractifs généraux de chaque tendance, les caractéristiques dominantes et les éléments dialogiques analysés (taux de variation, degré d'insertion du bruit, intégration du parlé), aboutissant à des esthétiques distinctes : celle de la tension, du contraste, dominée par la théâtralisation interprétative, celle de la cohésion, de la synthèse et de la répétition, avec une dominante mélodico-rythmique, et, enfin, celle de la surimpression, de l'ambiguïté, de la connotation, avec une dominante polyphonie. Nous avons ensuite relié ces réseaux avec les caractéristiques de l'*ethos*, les rapports au *pathos* et les visées et stratégies de captation.

Enfin, nous avons construit des schémas permettant d'élaborer les profils interprétatifs des chanteurs en regroupant les données du phrasé et de la rhétorique vocale, les caractéristiques de l'*ethos* et du *pathos*, les visées et les esthétiques. Cette présentation nous a permis d'intégrer la notion de traits dominants et secondaires, et de ne pas enfermer chaque interprète dans un réseau exclusif, intégrant dans notre typologie la notion de porosité et la complexité du phénomène interprétatif autour de laquelle a gravité toute notre étude. Cette taxinomie, qui ne se veut en aucun cas aboutissement conclusif des parties méthodologiques et analytiques antérieures, est conçue comme un jalon, un instrument d'analyse supplémentaire, ouvert à d'autres chanteurs et, par sa flexibilité et son potentiel d'adaptation, aux changements diachroniques qui traverseront le genre.

Et c'est bien la valeur incitative de notre contribution à l'étude de l'interprétation que nous voudrions mettre en exergue de cette conclusion : incitation à l'élargissement à d'autres chanteurs que ceux de notre corpus, incitation à l'approche d'autres genres musicaux, incitation à l'adaptation spécifique des outils d'analyse informatique à l'étude de la voix chantée.

- Il est bien évident, en effet, que notre protocole d'analyse et nos profils interprétatifs n'ont pas pour vocation de borner leur compétence à l'étude des chanteurs de notre corpus, mais, au contraire, visent à être un instrument pertinent d'étude des expressions les plus diverses de l'interprétation dans la chanson de langue française et dans les genres annexes, comme le *Slam* ou le *Rap*. L'analyse de l'interprétation non francophone, en particulier dans la chanson anglo-saxonne, nécessiterait quant à elle un processus d'adaptation, entre autres pour la validation de certains éléments caractéristiques de la langue.
- Incitation à l'adaptation à d'autres genres musicaux : il nous est en effet paru en cours d'analyse que certaines de nos approches et certains de nos outils pouvaient élargir leur champ de pertinence à l'interprétation de musiques vocales très différentes. L'intégration des analyses acoustiques – dont certaines déjà existantes pour le chant classique, contrairement à la chanson – dans l'étude musicologique, pourrait participer de l'élucidation des spécificités interprétatives de la musique savante, par exemple dans l'analyse des *vibratos*, des accentuations, des intonations, de l'articulation et de la prononciation, et de l'ensemble des éléments non inscrits sur la partition, de cet

⁹⁹³ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 196.

« infiniment petit qui forme la perfection du chant⁹⁹⁴ », comme le soulignait Stendhal à propos du *bel canto*.

- Incitation, enfin, à une collaboration étroite avec les laboratoires de recherche en acoustique de la voix, et à l'adaptation des outils informatiques d'analyse de corpus oraux au domaine de la voix chantée, ceci dans des cadres génériques diversifiés, de la musique populaire à la musique savante, et sur corpus non expérimentaux.

D'autre part, ayant bien précisé, en reprenant les théories d'Edgar Morin, que l'analyse de l'objet complexe ne peut ambitionner la complétude, et que donc nous ne pouvons revendiquer l'exhaustivité, nous reconnaissons implicitement la légitimité d'une complémentarité ultérieure qui visera à réduire au maximum la marge encore existante de non-dit, ne serait-ce que grâce à la spécification des outils d'analyse acoustique, en particulier sur des domaines aussi complexes que le timbre ou la phonologie.

Les prolongations de cette étude s'inscrivent donc, pour nous, dans plusieurs perspectives : élaboration collaborative et pluridisciplinaire d'un dictionnaire sur les phénomènes vocaux généraux et d'un lexique spécifique à l'usage de l'analyse de l'interprétation dans la chanson populaire permettant de mener à terme les projets déjà initiés, études monographiques sur des chanteurs, à partir de la méthodologie mise en œuvre dans cette étude plus globale, approfondissement de l'étude de certains paramètres et de certaines pistes analytiques dont nous n'avons pas pu exploiter toutes les potentialités dans le cadre de cette thèse, participation à l'élargissement du domaine de pertinence des méthodes analytiques utilisées à d'autres genres vocaux et contribution à la mise en place d'outils informatiques acoustiques de plus en plus performants pour l'analyse de la voix chantée, par l'association des compétences techniques très poussées des laboratoires de recherche en acoustique et informatique et de l'optique musicologique, dans la certitude où nous sommes que les échanges peuvent être fructueux pour les deux partis.

⁹⁹⁴ STENDHAL, *Vie de Rossini*, première partie, Paris : Auguste Boulland et Cie, 1824, p. 451.

Annexes

Sommaire des annexes

Annexe 1 : Références bibliographiques, discographiques et Internet	805
Bibliographie	805
Sites Internet	821
Partitions musicales utilisées	822
Discographie citée	822
Enregistrements vidéo de concerts	826
Annexe 2 : Présentation du projet ANTAVOC, en collaboration avec l'IRCAM	828
Annexe 3 : Présentation de l'application d'IrcamCorpusTools à l'analyse de chansons	831
Annexe 4 : Symboles phonétiques utilisés	840
Notation phonétique XSAMPA (IRCAM)	840
Symboles phonétiques de l'Alphabet Phonétique International pour les sons du français	841
Annexe 5 : Index du CD-Rom MP3 d'exemples sonores	842

Annexe 1 :

Références bibliographiques, discographiques et Internet

Bibliographie

1. Musique, musicologie et cantologie

- AGAWU, Kofi, « Rythme », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 2 : Les savoirs musicaux*. Paris : Actes Sud / Cité de la musique, 2004, p. 89-115.
- AHO, Marko, « Gestures in vocal performance and the experience of the listener: a case study of extra-semantic meaning-making in the singing of Olavi Virta », dans : *Popular Music*. Vol. 28, n° 1, 2009, p. 33-51.
- ALBÈRA, Philippe, « L'opéra ». Dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*, Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 377-440.
- AROM, Simha, « Typologie du temps musical ». Dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 927-944.
- ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ? Actes du Séminaire Mathématiques-musique-philosophie* [tenu à Paris, Ircam, 1999]. Paris : Ircam Centre Pompidou / Éditions Delatour, 2006, 303 p.
- AUSLANDER, Philip, « Performance Analysis and Popular Music : A Manifesto », dans : *Contemporary Theatre Review*. Vol. 14(1), 2004, p. 1-13.
- , « Seeing is believing : Live Performance and the Discourse of Authenticity in Rock Culture », dans : *Literature and Psychology*. Vol. 44, 1998, 26 p.
- AUTHELAIN, Gérard, « L'analyse de chansons », dans : *Musurgia*. Vol. V/2, 1998, p. 29-46.
- , *La Chanson dans tous ses états*. Paris : Van de Velde, coll. « Musique Société », 1987, 240 p.
- BARTÓK, Béla, « Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? Législation du folklore musical », dans : *Archives internationales de musique populaire*. Genève, 1948, 21 p.
- BAYLEY, Amanda (éd.), *Recorded Music : Performance, Culture and Technology*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010, 392 p.
- BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*. Nouvelle édition augmentée. Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2000, 219 p.
- BEGHELLI, Marco, « Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 4 : Histoires des musiques européennes*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2006, p. 524-551.
- BÉRARD, Jean-Antoine, *L'Art du chant*. Dédié à Madame de Pompadour. Paris : Dessaint et Saillant, 1755, 158 p.
- BIZZONI, Lise et PRÉVOST-THOMAS, Cécile (éd.), *La chanson francophone engagée*. Montréal : Triptyque, 2008, 185 p.
- BOLLE, Sylvie, « Folklore et folklorisation. La construction de l'autre et de soi », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 204-217.

- BRACKETT, David, *Interpreting Popular Music*. University of California Press, 2000, 256 p.
- BRĂILOIU, Constantin, « Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les archives de la société des compositeurs roumains », dans : *Revue de musicologie*. Vol. 12, n° 37-38, 1931, p. 233-267.
- CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du Bel Canto*. Trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini ; Préface et glossaire de Roland Mancini. Paris : Fayard, 1987, 280 p.
- CHABOT-CANET, Céline, « La voix enregistrée dans la chanson française contemporaine : présence charnelle d'un corps virtuel », dans : LEBRUN, Barbara (éd.), *Chanson et Performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2013, p. 21-33.
- , « La chanson française : microsillon et macromutations », dans : *L'Éducation musicale*, n°569 [dossier spécial agrégation], janvier-février 2011, p. 21-39.
- , « Chansons de la Révolution, révolutions de la chanson », dans : *L'Éducation musicale*, n° 563, novembre-décembre 2009, p. 42-45.
- , « Entre bruit et mélodicité : la voix dans la chanson française », dans : LE VOT, Gérard et STRELETSKI, Gérard (éd.), *Bruit et Musique*. Lyon : Université Lumière Lyon 2, coll. « Publications du département Musique et Musicologie », 2008, p. 232-261.
- , « Les Feuilles mortes ou les avatars d'une chanson culte : aborder les phénomènes vocaux interprétatifs dans la chanson française à travers la pratique de la reprise », dans : *L'Éducation musicale*. n° 557-558. Dossier "Chanson", novembre-décembre 2008, p. 28-33.
- , « Léo Ferré : un compositeur, auteur, interprète », dans : *L'Éducation musicale, Supplément Baccalauréat 2009*, n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 110-129.
- , *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, 236 p.
- CHAILLEY, Jacques, *Éléments de philologie musicale*, Paris : Alphonse Leduc, 1985, 180 p.
- CHIRACHE, Emmanuel, *Covers : une histoire de la reprise dans le rock*. Marseille : Le Mot et le reste, 2008, 205 p.
- CHOUVEL, Jean-Marc, et LÉVY, Fabien (éd.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/L'Harmattan, 2002, 488 p.
- COGAN, Robert, *The sounds of song : a picture book of music for voice*. Cambridge : Publication Contact International, 1999.
- , *New images of musical sound*. Cambridge : Harvard University Press, 1987, 2 p.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*. Nouvelle édition recomposée et augmentée. Paris : Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2006, 314 p.
- CORNUT, Guy (éd.), *Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée*. Lyon : Symétrie, coll. « Actes de colloque », 148 p.
- CUGNY, Laurent, RAVET, Hyacinthe, et RUDENT, Catherine, « "Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent..." : Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française », dans : *Sociétés*. Vol. 3, n° 85, 2004, p. 83-100.
- D'ALESSANDRO, Christophe, « Le paradigme d'analyse par la synthèse », dans : CHOUVEL, Jean-Marc, LÉVY, Fabien (éd.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/L'Harmattan, 2002, p. 219-237.
- DALMONTE, Rossana, « Voix ». Dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 441-467.
- DUPREZ, Gilbert-Louis, *L'Art du chant*, Bureau central de Musique, 1846, 212 p.
- FABBRI, Franco, « La Chanson », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 674-702.
- FOURNIER, Cécile, *La Voix, un art et un métier*. Seyssel-sur-Rhône : Éditions Comp'Act, 1994, 316 p.
- FRITH, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge : Harvard University Press, 1996, 352 p.
- GAGNARD, Madeleine, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*. Fondettes : Van de Velde, 1987.

- GARCIA, Manuel, *Traité complet de l'art du chant. En deux parties* [1e éd. : Paris : L'auteur, 1847]. Introduction de J. Rondeleux. Genève : Minkoff, 1985.
- GIANNATTASIO, Francesco, « Du parlé au chanté ». Dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 1050-1087.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de, *Traité du récitatif : dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant, 1707* (version numérique disponible en ligne sur Gallica).
- GUITART, René, « Que peut-on écrire et calculer de ce qui s'entend ? ». Dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino, et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/Éditions Delatour, 2006.
- HAINS, Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*, Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 01-938.
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Paris : Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, 298 p.
- , « La théâtralité face à l'enregistrement sonore : d'Yvette Guilbert à Piaf, les figures de Damia et Marie Dubas », dans : HIRSCHI, Stéphane, PILLET, Élisabeth, et VAILLANT, Alain, *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches Valenciennes », n°21, 2006, p. 313-328.
- (éd.), *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, 397 p.
- , « L'art de l'évaporation », dans *Europe*, n° 805 : Charles Trenet, mai 1996, p. 86-103.
- , *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris : Nizet, 1995, 518 p.
- , PILLET, Élisabeth, et VAILLANT, Alain, *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches Valenciennes », n°21, 2006, 328 p.
- HONEGGER, Arthur. Préface au livret d'opéra *Antigone*, musique d'Arthur Honegger, paroles de Jean Cocteau (Éditions Salabert, Paris/New York, 1927), repris en préface de l'édition originale de la pièce (Gallimard, 1928).
- IMBERTY, Michel, « De l'objectif au subjectif : points de repère pour une réflexion sur l'interprétation dans l'analyse et dans le travail musicien », dans : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. Vol. 52, 1998, p. 215-233.
- , « Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale », dans : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 4, n° 2, décembre 1973, p. 175-196.
- JOUBREL, Bruno, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone », dans : HIRSCHI, Stéphane (éd.), *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, p. 21-31.
- , *Jean Ferrat, de la fabrique aux cimes*, Paris : Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2003, 238 p.
- , « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », dans : *Musurgia*. Vol. IX/2, 2002, p. 59-70.
- JULIEN, Olivier, *Le Son Beatles*. Thèse de doctorat de musicologie. Sous la direction de Danièle PISTONE. Université Paris IV-Sorbonne, 1999, 475 p.
- LACASSE, Serge, « The Phonographic Voice : Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing ». Dans : BAYLEY, Amanda (éd.), *Recorded Music : Society, Technology, and Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- , « La Musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », dans : *Circuit, Musiques contemporaines*. n° 18(2), 2008, p. 11-26.
- , « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale ? », dans : ROY, Patrick et LACASSE, Serge (éd.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec : Presses universitaires de Laval, 2006, p. 65-78.
- , « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans

- Particulation du récit phonographique », dans : *Protée*. Vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 11-26.
- , *Persona, emotions and technology : the phonographic staging of the popular music voice*. Québec : Université Laval, 2005, 11 p.
- , « La musique populaire comme discours phonographique : fondements d'une démarche d'analyse », dans : *Musicologies*, n° 2, Paris : Université Paris IV-Sorbonne, Observatoire Musical Français, printemps 2005, p. 23-39.
- , « Echo » et « Reverb », dans : SHEPHERD, John (éd.), *Continuum Encyclopedia of Popular Musics of the World. Vol. 2 : Performance and Production*. Londres : Continuum, 2003.
- , *Listen to My Voice, The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. Thèse de doctorat de musicologie. Université de Liverpool, 2000.
- , « Les rapports texte-musique en analyse de la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », dans : *Musurgia*. n° V/2, 1998, p. 77-85.
- et LEFRANCOIS, Catherine [Université Laval, Québec, Canada], « Integrating Speech, Music and Sound : Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing », dans : *Expressivity in Music and Speech*, Paris, 17-18 juin 2008. Poster Session.
En ligne : <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/EMUS/> (visité le 3 avril 2010).
- et TRAUBE, Caroline (éd.), *Le Timbre dans la composition, l'interprétation, la perception et la réception de la musique*. Actes électroniques du Colloque interdisciplinaire de musicologie (CIM05). Université de Montréal, Observatoire international sur la création musicale, 2005. En ligne : <http://oicrm.org/ressources/publications-recentes/actes-de-colloques/> (visité le 3 juin 2011).
- LARTILLOT, Olivier, « Analyse musicale : induction et analogie », dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques*. Actes du Séminaire Mathématique/Musique/Philosophie, Paris : éditions Delatour, 2006.
- , « Pour une analyse sémiologique inductive et esthétique de la syntaxe musicale », dans : *Actes du colloque international La notion de syntaxe en langue et en musique, jeudi 27, vendredi 28 et samedi 29 mars 2003*. Ircam, 2003, 15 p.
- LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2^e partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*, n° 557/558, novembre-décembre 2008, p. 11-25.
- , « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale, Supplément Baccalauréat 2009*, n° 555/556, Septembre-octobre 2008, p. 89-103.
- , « Bruit et musique : entre anthropologie et philosophie », dans : *Analyse musicale*, n° 56 : Bruit et Musique. CAPES – Agrégation 2008, novembre 2007, p. 16-28.
- , « La Musique rock, entre oral et écrit », Colloque *Écriture et oralité, voies de la modernité musicale*, Tours : Janvier 2004 [à paraître].
- , « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canço* des troubadours, un état des lieux », dans : RICHER, Laurence (éd.), *Littérature et Musique*. Actes du colloque international du 13 au 14 mai 2004, Lyon : Université Jean-Moulin Lyon 3 – CEDIC, n° 25, 2005, p. 129-160.
- , « Hasard – Déterminisme », 1993. Lyon : non publié.
- , *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris : Minerve, coll. « Musique ouverte », 1993, 254 p.
- , « *Truncatio vocis* », dans : LE VOT, Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris : Minerve, coll. « Musique ouverte », 1993, p. 220.
- LEBRUN, Barbara (éd.), *Chanson et Performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2013, 222 p.
- LESUEUR, Daniel, *L'Histoire du disque et de l'enregistrement sonore*. Chatou : Carnot, 2004, 175 p.
- LUSSEON, Pierre, « Les rapports parole-musique : fondements et programmes possibles pour une discipline à créer », dans : *Analyse Musicale*, n° 9, 1987.
- MARCADET, Christian et RUDENT, Catherine (éd.), *Séminaire interdisciplinaire Chanson, 1998-1999*, Paris : Université Paris-Sorbonne, coll. « Conférences et séminaires, Observatoire musical français », 2000, 140 p.
- MAZZOLA, Guerino, « Discussion collective », dans : Gérard ASSAYAG, Guerino MAZZOLA et François NICOLAS (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ?*, Paris : Ircam Centre

- Pompidou/Éditions Delatour, 2006.
- , « Penser la musique dans la logique fonctorielle des topoi », dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/Éditions Delatour, 2006.
- MIDDLETON, Richard, « L'étude des musiques populaires », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 2 : Les savoirs musicaux*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 766-784.
- , *Studying Popular Music*. Milton Keynes : Open University Press, 1990, 336 p.
- MILLER, Richard, *La Structure du chant. Pédagogie systématique de l'art du chant*. Paris : Cité de la musique, 1990, 400 p.
- MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? ». Dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 477-527.
- , « Le pur et l'impur ». Dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 659-673.
- et NATTIEZ, Jean-Jacques, « Typologie et universaux ». Dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol. 5*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 337-398.
- MOORE, Allan F., *Analyzing Popular Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, 284 p.
- , *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. 2nd éd. Ashgate Pub Ltd, 2001, 272 p.
- MOUSOPOULOS, Evangelos, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure* [2^e éd.]. Paris : Vrin, 1999.
- , *La musique dans l'œuvre de Platon*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1989, 428 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Éclatement ou unité de la musique ? ». Dans : Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2007, p. 17-31.
- , *Musicologie générale et sémiologie*. Mayenne : Christian Bourgois Éditeur, 1987.
- , « Le timbre est-il un paramètre secondaire ? », dans : *Actes électroniques du Colloque interdisciplinaire de musicologie CIM05, Montréal (Québec), Canada, 10-12 mars 2005*. Montréal : 2005, 13 p.
- , « Sémiologie musicale et herméneutique : Une analyse et quelques considérations épistémologiques », dans : CHOUVEL, Jean-Marc, et LÉVY, Fabien (éd.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Ircam Centre Pompidou/L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'Ircam », 2002, p. 143-174.
- , « Linguistics: A New Approach for Musical Analysis ? », dans : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 4, n° 1, 1973. Croatian Musicological Society, p. 51-68.
- OTT, Jacqueline, et OTT, Bernard, *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*. Paris : L'Harmattan, 2006, 366 p.
- PECKHAM, Anne, *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*, Berklee : Berklee Press Publications, 2010, 192 p.
- PECQUEUX, Anthony, « Articuler nonchalamment la langue française dans la chanson », dans : *Université d'automne du Hall de la Chanson*, Marseille : Auditorium des Archives et de la Bibliothèque Départementale, octobre 2008.
- PIRENNE, Christophe (éd.), *Musiques populaires : une exception francophone ?* Présentation de la journée d'étude et note de synthèse. En ligne : <http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/> (visité le 3 septembre 2009).
- POIZAT, Michel, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Métailié, 1991, 284 p.
- POTTER, John (éd.), *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, 300 p.
- RATTALINO, Piero, « Les Prima Dona : chanteurs, instrumentistes, chefs d'orchestre », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*, Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 1032-1044.

- ROBINE, Marc, *Il était une fois la chanson française*. Paris : Fayard, 2004, 264 p.
- ROY, Patrick et LACASSE, Serge (éd.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec : Presses universitaires de Laval, 2006.
- RUDENT, Catherine, *L'Album de chansons. Entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Mademoiselle K., Bruno Joubrel*, Paris : Librairie Honoré Champion, 2011, 278 p.
- , « Avant-Propos » et « Comprendre la musique à succès », dans : *Musurgia*, vol. IX/2, 2002, p. 1-5 et p. 43-58.
- , « L'étude de la voix dans la chanson française : de la description à l'interprétation analytique », dans : MARCADET, Christian (éd.), *Séminaire interdisciplinaire Chanson*. Paris : Université de Paris-Sorbonne, coll. « Observatoire musical français », 2000, p. 85-97.
- , *Le discours sur la musique dans la presse française. L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Thèse de doctorat de musicologie, sous la direction de Danièle Pistone. Université Sorbonne Paris IV, 2000.
- , « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », dans : *Musurgia*. Vol. V/2, 1998, p. 21-28.
- SABY, Pierre (éd.), *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra...*, actes du colloque du 15 avril 2003 et autres études, Lyon : Université Lyon 2, coll. « Département de musique et de musicologie », 2006, 226 p.
- , *Vocabulaire de l'opéra*. Paris : Minerve, coll. « Musique ouverte », 1999, 259 p.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1ère édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998, 700 p.
- SCHOENBERG, Arnold, « Préface », dans : SCHOENBERG, Arnold, *Pierrot Lunaire, op. 2* [1912]. Vienne : Universal Edition, 1914.
- SEEGER, Charles, « Notation prescriptive et notation descriptive », dans : *L'Analyse musicale*. 3^e trimestre 1991.
- TAGG, Philip, « Lettre ouverte à propos des musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” ». dans : *Copyright Volume*, n^o7, 2008, p. 171-175.
- , *Introductory notes to the Semiotics of Music*. Version 3. Liverpool, Brisbane, 1999.
- TOSI, Francesco Pier, *L'Art du chant*, 1723. Réédition : TOSI, Francesco Pier, *L'Art du chant : Opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou, Observations sur le chant figuré*, Paris : L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 2000, 176 p.
- VERSCHAEVE, Michel, *Traité de chant et mise en scène baroques*. Préface de Gustav Leonhardt. Réédition. Paris : Zurfluh, 2007, 269 p.
- WAEBER, Jacqueline, *En musique dans le texte. Le Mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*. Paris : Van Dieren éditeur, coll. « Musique », 2005, 580 p.
- WISE, Tim, « Yodel Species: A Typology of Falsetto Effects in Popular Music Vocal Styles », dans : *Radical Musicology*. Vol. 2, 2007, 57 p.
En ligne : <http://www.radical-musicology.org.uk/2007/Wise.htm> (visité le 3 janvier 2011).

2. Autres sciences humaines (littérature, linguistique, sociologie, philosophie, théâtre, sémiologie...)

- ALBY, Jean-Marc, ALES, Catherine, et SANZOY, Patrick, *L'Esprit des voix, Études sur la fonction vocale*. Grenoble : La Pensée Sauvage, coll. « Corps et psychisme », 1990, 245 p.
- ARAGON, Louis, « Léo Ferré et la mise en chansons », dans : *Les Lettres françaises*, n^o 859, 1961.
- ARISTOTE, *Poétique*. Traduction de Michel Magnien. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1991, 216 p.
- , *Rhétorique*. Trad. de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Introduction de Michel Meyer. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991, 407 p.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1972, 256 p.
- ASTÉSANO, Corine, *Rythme et accentuation en français, invariance et variabilité stylistique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2001, 336 p.

- AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire* [1^e éd. : 1970]. Introduction, traduction et commentaires par Gilles Lane. Paris : Seuil, coll. « Points », 1991, 202 p. [Recueil des textes de douze conférences prononcées par l'auteur, à l'Université de Harvard, en 1955].
- BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*. [1^e éd. : 1938]. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, 305 p.
- BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*. Saint-Jean-de-Vedas : Entretiens, 2002, 259 p.
- (éd.), *De la parole aux chants*. Actes Sud, coll. « Papiers », 1995, 106 p.
- BARTHES, Roland, « Erté », « Cy Twombly », « Le grain de la voix », « La musique, la voix, la langue » et « Aimer Schumann », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1982, 282 p.
- , *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, 105 p.
- , « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 212.
- BEAUMONT-JAMES, Colette, *Le Français chanté ou la langue enchantée des chansons*. Paris : L'Harmattan, coll. « Chanson et langages », 1999, 287 p.
- BÉRARD, Eva, « L'expressivité vocale dans la parole chantée », dans : *Semiotica*. Vol. 111, n° 3-4, 2003, p. 295-318.
- BERNSTEIN, Basil, *Langages et classes sociales*. Paris : Édition de Minuit, coll. « Sens commun », 1975, 347 p.
- BUFFARD-MORET, Brigitte, *Introduction à la stylistique*. Paris : Nathan Université, coll. « 128 », 2000, 128 p.
- CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*. Paris : Payot, coll. « Langages et sociétés », 1981, 153 p.
- CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60 : Trenet, Brassens, Ferré... ou « Les enfants naturels du surréalisme »*. Paris : Nizet, 1981, 688 p.
- CASTARÈDE, Marie-France, « Le rythme et la voix », dans : *Champ psychosomatique*, n° 54, vol. 2, 2009, p. 27-34.
- , *La Voix et ses sortilèges*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1987, 280 p.
- CHAUOCHE, Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*. Paris : Honoré Champion, 2001, 451 p.
- CHARPENTREAU, Jacques, « Par ailleurs la chanson est un art », dans : *Communications*. n° 6 : *Chansons et disques*, 1965, p. 34-42.
- CHION, Michel, *Le Son*. Armand Colin, 2005, 342 p.
- , *Musiques : Médias et technologies*. Paris : Flammarion, coll. « Dominos », 2002, 127 p.
- , *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1984, 141 p.
- CICÉRON, Marcus Tullius, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*. [texte et traduction]. Paris : Les Belles Lettres, 2008, 196 p.
- , *De l'orateur* (trad. Edmond Courbaud). Trois tomes. Paris : Les Belles Lettres, Coll. « Université de France », 1966-1985. Tome 1 (1985, XXXIV-96 p.), tome 2 (1966, 160 p.), tome 3 (1971, 117 p.).
- CLAUDEL, Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français ». Dans : *Œuvres en prose de Paul Claudel*, Vol. 1, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1965.
- COHEN, Jean, « Poésie et redondance », dans : *Poétique*, n°28, Paris : Seuil, 1976, p. 412- 422.
- COSNIER, Jacques, *La Communication non verbale*. Paris : Delachaux Niestlé, 1984, 256 p.
- COURTOIS, Jean-Patrice, « Deux registres une méthode : le regard et la voix dans "Le tableau de Paris" de L. S. Mercier ». Dans : *Penser la voix* [255 p.], Poitiers : La Licorne. Revue de langue et de littérature française, n°41, 1997, p. 129-159.
- CURIEN, Nicolas et MOREAU, François, *L'Industrie du disque*. Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2006, 121 p.
- DANTE-ALIGHIERI, *De l'éloquence vulgaire* [De vulgari eloquentia]. Paris : La Délirante, 1990, 64 p.
- DEL LUNGO, Andrea, « Pour une poétique de l'Incipit », dans : *Poétique*, n° 94, 1993, p. 131-152.

- DELAIS-ROUSSARIE, Élisabeth, « Vers une nouvelle approche de la structure prosodique », dans : *Langue française*, n°126, 2000, p. 92-112.
- DENIOT, Joëlle, « L'intime dans la voix », dans : *Ethnologie française*. Vol. 2002/2, n° XXXVII, 2002, p. 709-718.
- , DUTHEIL, Catherine, et VRAIT, François-Xavier (éd.), *Dire la voix : approche transversale des phénomènes vocaux*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2000, 329 p.
- DERVEAUX, Marc, *La Poétique sémiophone. Étude sur la sonorité du langage dans la modernité littéraire et musicale*. Paris : L'Harmattan, 2003, 307 p.
- DESCHAMPS, Eustache, « L'Art de dictier » (1392), dans *Œuvres complètes*, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1878-1904, vol. 7, p. 269, cité dans : MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, p. 120.
- DESSONS, Gérard (éd.), *Penser la Voix*. Poitiers : La Licorne. Revue de langue et de littérature française, n°41, 1997, 254 p.
- DI CRISTO, Albert, « Le cadre accentuel du français contemporain : essai de modélisation », dans : *Langues*. Vol. 2, n° 3, 1999, p. 184-205.
- , *Prolegomènes à l'étude de l'intonation, Micromélogie*. Marseille : Centre national de la recherche scientifique, 1982, 232 p.
- DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*. Montréal : L'Hexagone, 1987.
- DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique* [1^e éd. 1964], Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/Grands textes », 2012, 132 p.
- , *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1^e éd. 1960], Paris : Dunod, coll. « Psycho Sup », 2011, 536 p.
- ECO, Umberto, « La musique et la machine » et « La Chanson de consommation », dans : *Communications*, n°6 : Chansons et disques, 1965, p. 10-19 et p. 20-33.
- FERRÉ, Léo, *Testament phonographe*. Paris : Musique et Cie, coll. « 10/18 », 2001, 335 p.
- , *La Mauvaise Graine. Textes, Poèmes et Chansons*. Préface de Robert Horville. Paris : Édition N°1, 1993, 622 p.
- , *Poète... vos papiers !*, Paris : La Table ronde, 1956, 208 p.
- FÓNAGY, Ivan, « Les chances d'une caractérologie vocale », dans : REVEL, Nicole et REY-HULMAN, Diana, Centre de recherche sur l'oralité (éd.), *Pour une anthropologie des voix*. Paris : INALCO/L'Harmattan, coll. « Anthropologie : Connaissance des hommes », 1993, p. 47-79.
- , *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, 346 p.
- , « Les bases pulsionnelles de la phonation. II : la prosodie », dans : *Revue Française de Psychanalyse*. Vol. 35, n° 4, 1971, p. 543-591.
- , « Les bases pulsionnelles de la phonation. I : les sons », dans : *Revue Française de Psychanalyse*. Vol. 34, n° 1, 1970, p. 101-136.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours* [réédition]. Paris : Flammarion, 2009, 505 p.
- FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Paris : PUF, coll. « Psychologie », 1974, 244 p.
- FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Analyses stylistiques. Formes et genres*. Paris : Dunod, 1999, 234 p.
- GENETTE, Gérard, « introduction », dans : FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [réédition]. Paris : Flammarion, 2009.
- , « Du texte à l'œuvre ». Dans : *Figures IV*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 7-45.
- , « L'Autre du même ». Dans : *Figures IV*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 101-103.
- , *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Tome 6, Paris : Seuil, 1982.
- , *Figures II*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- , « L'utopie littéraire », dans : *Figures I*, Paris : Seuil, 1966.
- GILOTAUX, Pierre, *L'Industrie du disque*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1962, 123 p.
- GOFFMAN, Erving, *Les Rites de l'interaction*. Paris : Édition de Minuit, 1974.
- GRÉVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*. Grammaire Française [9^e éd. revue], Gembloux (Belgique) :

- Éditions J. Duculot, 1969, 1228 p.
- GROCCIA, Martine, *La chanson : une approche sémiotique d'un objet sonore et musical*. Thèse de doctorat de sciences du langage. Sous la direction de Louis PANIER. Université Lumière-Lyon 2, 2008, 421 p.
- GROSJEAN, Michèle, *Les Musiques de l'interaction, contribution à une recherche sur les fonctions de la voix dans l'interaction*. Thèse de doctorat de psychologie. Université Lumière-Lyon 2, 1991.
- HENNION, Antoine, *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*. Paris : A. M. Métailié, coll. « L'art et la manière », 1981, 257 p.
- HERMELIN, Christian, « L'Interprète modèle et Salut les Copains », dans : *Communications*, 6, 1965, p. 43-53.
- JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1976, 125 p.
- , *Questions de poétique*. Paris : Seuil, 1973, 507 p.
- , « Linguistique et poétique », dans : *Essais de linguistique générale*. Vol. 1, Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- , *Essais de linguistique générale*. Vol. 1. Paris : Éditions de Minuit, 1963, 260 p.
- JULY, Joël, *Les mots de Barbara*. Publications de l'université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, 300 p.
- JULIEN, Jacques, « Les entrailles de la voix », dans : *Études littéraires*. Vol. 27, n° 3, 1995, p. 51-60.
- , *Parodie-Chanson. L'Air du singe*. Montréal : Tryptique, 1995, 183 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Actes du langage*. Nathan, 2001.
- , *Les Interactions verbales*. Tome 3 : *Variations culturelles et échanges rituels*. Armand Colin, 1998.
- , *La Conversation*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1997, 92 p.
- , *Les Interactions verbales*. Tome 1. Paris : Armand Colin, 1990.
- , *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, 1986.
- , *La Connotation*, Lyon : PUL, 1977.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- LABOV, William, *Le Parlé ordinaire*. Paris : Éditions de Minuit, 1978.
- LACHERET-DUJOUR, Anne, « Séquençage et mouvement intonodiscursifs en français parlé », Université Paris X-Nanterre, laboratoire MODYCO & Institut Universitaire de France, 13 p.
- , et BEAUGENDRE, Frédéric, *La Prosodie du français*. Paris : CNRS, coll. « CNRS Langage », 2000, 354 p.
- LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, 335 p.
- , *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal : Didier, 1977.
- LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. 2^e éd. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, 125 p.
- LUSSON, Pierre, « Les rapports parole-musique : fondements et programmes possibles pour une discipline à créer », dans : *Analyse Musicale*, n° 9, 1987.
- , « Notes préliminaires sur le rythme », dans : *Cahiers de poétique comparée*. n° 1. 1973.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan Université, coll. « Lettres Sup. », 2000, 203 p.
- , *Aborder la linguistique*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1996, 60 p.
- MARTIN, Pierre, *Éléments de phonétique avec application au français*. Sainte-Foy : Les Presses de l'université Laval, 1996, 253 p.
- MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1997, 233 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982, 392 p.
- MEYER, Michel, « Introduction », dans : ARISTOTE, *Rhétorique*. Paris : Le Livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, 158 p.
- , *La Méthode. 6 : Éthique*. Paris : Points, coll. « Essais », 2004, 271 p.
- , *L'Esprit du temps. 2 : Nécrose*. Paris : Grasset, 1998, 268 p.

- , « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », dans : *Revue Internationale de Systémique*. Vol 9, n° 2, 1995.
- , *La Méthode*. Tome 1. Paris : Seuil, coll. « Points », 1977.
- , « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : *Chansons et disques*, 1965, p. 1-9.
- , *L'Esprit du temps. 1 : Névrose*. Paris : Grasset, 1962, 281 p.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*. Texte établi et trad. par Georges Lafaye ; éd. présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.
- PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*. Paris : Nathan Université, 1996, 319 p.
- PLATON, *La République*. Traduction et notes par R. Baccou. Paris : Garnier-Flammarion, 1966, 510 p.
- , « Le mythe des cigales », livre 248b. Dans : *Phèdre*. Traduction, notices et notes par Émile Chambry. "Le Banquet" suivi de "Phèdre". Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- POYATOS, Fernando, *Nonverbal Communication Across Disciplines. Vol. 2 : Paralanguage, Kinesics, Silence, Personal and Environmental Interaction*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2002, 350 p.
- , *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1993, 478 p.
- PRÉVOST-THOMAS, Cécile, « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », dans : *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 2, n° 113, 2002, p. 331-346.
- , « La chanson : une œuvre culturelle au cœur de la dynamique artistique contemporaine. L'exemple de l'œuvre protéiforme et interactive de Charlélie Couture », dans : HIRSCHI, Stéphane (éd.), *Les Frontières improbables de la chanson*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, p. 357-367.
- PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*. Paris : Nathan Université, coll. « Lettres Sup », 2000, 266 p.
- QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy, 1996, 331 p.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Tome 1. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Cuf Latine », 1975, CXXVI-187 p.
- RACINE, Louis, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un Traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne*. Amsterdam : Rey, 1752.
- ROUBAUD, Jacques, « Poésie, Mémoire, Nombre, Temps, Rythme, Contrainte, Forme... : remarques », dans : *Mezura*, n° 30, 1995.
- , *La Fleur inverse, l'art des troubadours*. Paris : Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 1994, 357 p.
- , « Métrico-rythmico-linguistico-syntaxe », dans : *Cahiers de Poétique comparée*. Vol. III, n° 1, 1977.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*. Paris : Flammarion, 1999, p. 190.
- , *Écrits sur la musique*, Paris : Stock Musique, 1979, 451 p.
- RUWET, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972, 246 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1^e éd. 1916], Paris : Payot, 1972, 511 p.
- SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*. Limoges : PULIM, 1998, 329 p.
- TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au MP3. XIX^e-XXI^e siècle. Une histoire de la musique enregistrée*. Paris : Autrement, coll. « Mémoires », 2008, 162 p.
- , « Le temps maîtrisé », dans : *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. n° 92 : Dossier "L'enregistrement sonore", octobre-décembre 2006, Paris : Presses de Sciences Po, p. 5-15.
- , *Une Histoire du disque en occident (XIX^e-XX^e siècle) : Bibliographie générale*. Site de la Bibliothèque nationale de France, 2003, 77 p.
- TRAÏNI, Christophe, *La Musique en colère*. Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008, 122 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1977, 309 p.
- VAISSIÈRE, Jacqueline, *La Phonétique*. [2^e éd.]. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, 127 p.

- VALERY, Paul, « De la diction des vers ». Dans : VALERY, Paul, *Œuvres de Paul Valéry*. Vol. 2. Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1960.
- , *Tel Quel I* (1941), dans : *Œuvres de Paul Valéry*. Vol. 2. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- VAN LEEUWEN, Theo, *Speech, Music, Sound*. Palgrave Macmillan, 1999, 231 p.
- VERLAINE, Paul, « Art poétique », dans : *Jadis et naguère*, Paris : L. Vanier, 1884.
- VERNILLAT, France et CHARPENTREAU, Jacques, *La Chanson française*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1971, 128 p.
- VIAN, Boris, *En avant la zézique* [1e éd. 1958]. Paris : Le Livre de poche, 1997, 185 p.
- WATZLAWICK, P., WEAKLAND, J., et FISCH, R., *Changements, Paradoxes et Psychothérapie* (trad. Pierre Fulan). Paris : Seuil, coll. « Points », 1980, 189 p.
- WENNERSTROM, Ann, *The music of everyday speech : prosody and discourse analysis*. Oxford : Oxford University Press, 2001, 317 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (éd.), *Les rythmes. Lectures et théories*. Centre culturel international de Cerizy, Conversciences, Paris : L'Harmattan, 1992, 247 p.
- ZUMTHOR, Paul, « Chansons “médiatisées” », dans : *Études Françaises*. Vol. 22, n° 3, 1986, p. 13-19.
- , *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, 263 p.
- , *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972, 518 p.

3. Acoustique et physiologie de la voix, informatique, linguistique informatique, médecine et sciences cognitives

- ARROABARREN, Ixone, ZIVANOVIC, Miroslav, et CARLOSENA, Alfonso, « Analysis and Synthesis of Vibrato in Lyric Singers », dans : *European Signal Processing Conference*, 2002, 4 p.
- AUCLIN, A. et SIMON, A.-C., « Prosody and experiential blending: where and how do prosodies join linguistic meaning (tempo, rythm, melody) in discourse and interaction » [diaporama], dans : *EMUS - Expressivity in MUSIC and Speech*, Université de Genève, 2008.
- AVANZI, Mathieu, GOLDMAN, Jean-Philippe, LACHERET-DUJOUR, Anne, SIMON, Anne-Catherine, et AUCLIN, Antoine, « Méthodologie et algorithmes pour la détection automatique des syllabes proéminentes dans les corpus de français parlé », dans : *Cahiers of French Language Studies*. Vol. 13, n° 2, 2007, p. 2-30.
- BÉCHET, Frédéric, « Lia_phon : un système complet de phonétisation de textes », dans : *Traitement Automatique des Langues*. Vol. 42, n° 1, 2001, p. 47-68.
- BELLER, Grégory, *Analyse et modèle génératif de l'expressivité. Applications à la parole et à l'interprétation musicale*. Thèse de doctorat d'informatique. Université Paris VI, 2009.
- , *Étude et modèle génératif de l'expressivité dans la parole*. Rapport de stage ATIAM. IRCAM, Université Paris VI, ENS de Cachan, 2005, 67 p.
- , *La Musicalité de la voix parlée*. Mémoire de recherche. IRCAM, 2005, 80 p.
- , VEAUX, Christophe, DEGOTTEX, Gilles, OBIN, Nicolas, LANCHANTIN, Pierre, et RODET, Xavier, « IrcamCorpusTools : plateforme pour les corpus de parole », dans : *Traitement Automatique des Langues*. Vol. 49, n° 3, 2008, p. 77-103.
- BRETOS, J. et SUNDBERG, Johan, « Measurements of vibrato parameters in long sustained crescendo notes as sung by ten sopranos », dans : *TMH-QPSR*. Vol. 43, n° 1, 2002, p. 37-44.
- CAMPIONE, Estelle, FLACHAIRE, Emmanuel, HIRST, Daniel, et VÉRONIS, Jean, « Évaluation de modèles d'étiquetage automatique de l'intonation », dans : *Actes des 22èmes Journées d'Etude sur la Parole*. Laboratoire Parole et Langage (Université de Provence, CNRS), 1998, p. 99-102.
- CASTELLENGO, Michèle, « Perception(s) de la voix chantée », dans : *Ecole d'été Sciences et voix chantée*. 2009, 5 p.
- , « Perception de la hauteur : étude par l'analyse/synthèse de problèmes singuliers ». Chapitre 6, dans : *Présentation des recherches 1963-2002*. Non publié. Paris, 2002.

- , « The Human Voice and its Registers », dans : *PAS-Conference*. Octobre 2002, 10 p.
- , « Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », dans : *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°4, 1991, p. 155-165.
- et D'ALESSANDRO, Christophe, « Étude par la synthèse de la perception du *vibrato* vocal dans les transitions de notes », dans : *Bulletin d'Audiophonologie*. Vol. VII, 1991, p. 551-564.
- , D'ALESSANDRO, Christophe, et RICHARD, G., « Study of vocal pitch vibrato perception using synthesis », dans : *Paper presented at the 13th International Congress on Acoustics*, Belgrade, 1989.
- et DUBOIS, Danièle, « Timbre ou timbres ? Propriété du signal, de l'instrument, ou construction cognitive ? », dans : *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM05)*, Montréal, Canada, 10-12 mars 2005, 13 p.
- , ROUBEAU, Bernard et VALETTE, C., « Study of acoustical phenomena characteristic of the transition between chest voice and falsetto », dans : *Proceedings of SMAC Conferences*, Stockholm, KTH, p. 113-117, 1983.
- DE CORBIERE, Stéphane, FRESNEL, Elisabeth, et FRECHE, Charles, *La voix : la corde vocale et sa pathologie*. Collège International de Médecine et Chirurgie de l'American Hospital of Paris, 2001, 74 p.
- CORNUT, Guy (éd.), *Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée*. Lyon : Symétrie, coll. « Actes de colloque », 2002, 148 p.
- , *La Voix*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983, 125 p.
- D'ALESSANDRO, Christophe, « La prosodie comme mouvement dans la parole et la musique », dans : *Expressivité dans la musique et la parole, AGORA 2008*, 2008.
- , « Le paradigme d'analyse par la synthèse », dans : CHOUVEL, Jean-Marc, LÉVY, Fabien (éd.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris : Ircam Centre Pompidou/L'Harmattan, 2002, p. 219-237.
- DAYME, Meribeth A., *Dynamics of the Singing Voice*. Springer, 2009, 233 p.
- DEGOTTEX, Gilles, ROEBEL, Axel, et RODET, Xavier. « Shape parameter estimate for a glottal model without time position », *International Conference on Speech and Computer, SPECOM*, 2009.
- DESAIN, Peter et HONING, H., « How to evaluate generative models of expression in music performance », 1999. En ligne : <http://dare.uva.nl/record/139421> (visité le 6 avril 2009).
- DESAIN, Peter, HONING, Henkjan, AARTS, Rinus, et TIMMERS, Renee, « Rhythmic aspects of vibrato », dans : *Proceedings of the 1998 rhythm Perception and Production Workshop*, 1998, p. 203-216.
- DONNADIEU, S., McADAMS, S., et WINSBERG, S., « Caractérisation du timbre des sons complexes. I : Analyse multidimensionnelle » et « II : Analyses acoustiques et quantification psychophysique », dans : *Journal de physique IV. Supplément au Journal de physique III*. Vol. IV, mai 1994, p. 593-628.
- DUTOIT, Thierry, *Introduction au traitement automatique de la parole*. Notes de cours. Première édition. Mons : Faculté Polytechnique de Mons, 2000, 61 p.
- , COUVREUR, Laurent, MALFRÈRE, Fabrice, PAGEL, Vincent, et RIS, Christophe, « Synthèse Vocale et Reconnaissance de la Parole : Droites Gauches et Mondes Parallèles », dans : *Actes du 6ème Congrès Français d'Acoustique*, 2002, 6 p.
- ESTIENNE, Françoise et PIÉRTART, Bernadette, *Les bilans de langage et de voix : fondements théoriques et pratiques*. Paris : Elsevier Masson, 2006.
- FAURE, Anne, *Des sons aux mots : comment parle-t-on du timbre musical ?*, Thèse de doctorat de sciences cognitives, mention psychologie cognitive, sous la direction de Stephen McADAMS. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000.
- GARNIER, Maëva, *Communiquer en environnement bruyant : de l'adaptation jusqu'au forçage vocal*. Thèse de doctorat en acoustique-phonétique. Université Paris VI, 2007.
- , *Approche de la qualité vocale dans le chant lyrique : perception, verbalisation et corrélats acoustiques*. Mémoire de DEA ATIAM. Université Paris X, IRCAM, 2003.
- , HENRICH, Nathalie, DUBOIS, Danièle, CASTELLENGO, Michèle, POITTEVINEAU, Jacques, et SOTIROPOULOS, David, « Étude de la qualité vocale dans le chant lyrique », dans : *Scolia*, n° 20, 2005, p. 151-169.

- GHIO, Alain, « Chapitre 6 : L'onde sonore : réalités physiques et perception », dans : *Neurophysiologie de la parole*. [document PDF en ligne], 2007. En ligne : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~ghio/> (visité le 10 février 2009).
- , et PITO, Serge, « Résonance sonore et cavités supralaryngées », dans : *Neurophysiologie de la parole*. En ligne : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~ghio/> (visité le 10 février 2009).
- GRICHKOVTSOVA, Ioulia, MOREL, Michel, et LACHERET-DUJOUR, Anne, « Identification des émotions en voix naturelle et synthétique : paradigme d'ancrage », dans : *Journées d'Étude de la Parole JEP*, 2008, 4 p.
- HAJDA, John M., KENDALL, Roger A., CARTERETTE, Edward C., et HARSHBERGER, Michael L., « Methodological issues in timbre research ». Dans : DELIEGE, Irène et SLOBODA, John A. (éd.), *Perception and Cognition of Music*. Psychology Press Ltd, 1997, p. 253-306.
- HENRICH, Nathalie, *La production vocale chez les chanteurs de musiques amplifiées actuelles : aspects physiologiques et acoustiques*. Colloque Voix contemporaine, Paris, 2010.
- , *Étude de la source glottique en voix parlée et chantée : modélisation et estimation, mesures acoustiques et électroglottographiques, perception*. Thèse de doctorat. Université Paris VI, 2001.
- HENRICH, Nathalie, TERNSTRÖM, Sten et SUNDBERG, Johan. « Acoustical Study of Non-Classical Singing Voice Production ». [Diaporama non publié]. *Pan-European Voice Conference*, 2003.
- JANSENS, Susan, BLOOTHOOFT, Gerrit, et DE KROM, Guus, « Perception and Acoustics of Emotions in Singing », dans : *EUROSPEECH 97. 5th European Conference on Speech Communication and Technology*. Rhodes (Greece), septembre 1997, p. 2155-2158.
- KRUMHANSL, C.L., « Why is musical timbre so hard to understand ? ». Dans : S. NIELZÉN et O. OLSSON (éd.), *Structure and perception of electroacoustic sound and music. Excerpta Medica 846*. Amsterdam : Elsevier, 1989, p. 43-53.
- LACHAMBRE, Hélène, ANDRÉ-OBRECHT, Régine, et PINQUIER, Julie, « Caractérisation de la voix chantée dans un contexte d'indexation audio », dans : *Colloque GRETSI*. Institut de Recherche en Informatique de Toulouse. 2007, 4 p.
- LACHERET-DUJOUR, Anne, LYCHE, Chantal, et MOREL, Michel, « Pour une transcription prosodique normalisée au sein du projet PFC (phonologie du français contemporain) : champ d'action et perspectives », dans : *Journées d'Étude de la Parole JEP*, 2004, 4 p.
- LANCHANTIN, Pierre, DEGOTTEX, Gilles, et RODET, Xavier, « A HMM-based speech synthesis system using a new glottal source and vocal-tract separation method », dans : *ICASSP2010 Proceedings*, 2010, 4 p.
- LANCHANTIN, Pierre, MORRIS, A.C., et RODET, Xavier, « IrcamAlign, système de segmentation de signaux de parole », dans : *IRCAM research and technology seminars*. IRCAM, 2007. Diaporama (27 diapositives).
- LAVIER, John, « Simple and compound phonation types », dans : *5^e Phonetics Symposium*, Occasional Papers, n°17, University of Essex, 1976, p. 76-115.
- LE BAGOUSSE, Sarah, *Étude perceptive et acoustique du timbre de la voix chantée dans le contexte des répertoires de tradition orale*. Master ATIAM, sous la direction de Xavier Rodet et Gilles Degottex. Université Paris VI / IRCAM, 2008.
- LE HUCHE, François et ALLALI, André, *La Voix : Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole* [1^e éd. : 1997]. Vol. 1. Paris : Masson, 2001, 199 p.
- LEIPP, Émile, *Acoustique et musique*. 4^e édition (1^e édition : 1971). Paris : Masson, 1984, 376 p.
- LHOTE, Elisabeth, *La Parole et la Voix*. Hamburg : Helmut Buske Verlag, coll. « Beiträge zur Phonetik und Linguistik », 1982.
- LOVETRI, Jeannette, « Female Chest Voice », dans : *Journal of Singing*. Vol. 60, n° 2, janvier-février 2003, p. 161-164.
- McADAMS, Stephen et BIGAND, Emmanuel, *Penser les sons : psychologie cognitive de l'audition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994, 402 p.
- MITCHELL, Helen F. et KENNY, Dianna T., « Open throat: acoustic and perceptual support for pedagogic practice », dans : *Journal of Singing*. Vol. 64, n° 1, 2008, p. 429-441.

- MONTAGU, Julie, *Étude acoustique et perceptive des voyelles nasales et nasalisées du français parisien. Présentation analytique de la thèse et des travaux de recherche*, Université Paris 3, 2007. En ligne : lpp.univ-paris3.fr/equipe/julie_montagu/ (visité le 12 octobre 2011).
- MOREL, Michel, LACHERET-DUJOUR, Anne, LYCHE, Chantal, et POIRÉ, François, « Vous avez dit proéminence ? », dans : *Journées d'Étude de la Parole JEP*, 2006, 4 p.
- OBIN, Nicolas, « Dimensions musicales de la voix parlée : Expression in speech and music », dans : *Expressivité dans la musique et la parole*, Paris, 2008.
- , GOLDMAN, Jean-Philippe, AVANZI, Mathieu, et LACHERET-DUJOUR, Anne, « Comparaison de trois outils de détection automatique de proéminences en français parlé », dans : *Journées d'Étude de la Parole JEP*. IRCAM, Université de Neuchâtel, Université de Genève, Université de Paris X, MODYCO Nanterre et IUF, Université de Louvain-la-Neuve, 2008, 4 p.
- , LACHERET-DUJOUR, Anne, VEAUX, Christophe, RODET, Xavier, et SIMON, Anne-Christine, « A Method for Automatic Dynamic Estimation of Discourse Genre Typology with Prosodic Features », dans : *Interspeech*. Ircam, Modyco Lab, Université de Nanterre, Université catholique de Louvain. 2008.
- , RODET, Xavier, et LACHERET-DUJOUR, Anne, « French Prominence: A Probabilistic Framework », Ircam, Université Paris X, Modyco Lab, Institut Universitaire de France, 2008.
- , RODET, Xavier, et LACHERET-DUJOUR, Anne, « Un modèle de durée des syllabes fondé sur les propriétés syllabiques intrinsèques et les variations locales de débit », dans : *Journées d'Étude de la Parole JEP*. Ircam – Université Paris X, 2008.
- ORMEZANO, Yves, *Le Guide de la voix*, Paris : Odile Jacob, 2000, 432 p.
- PRAME, Eric, « Measurements of the vibrato rate of ten singers », dans : *Journal of Acoustical Society of America*. Vol. 96, n° 4, octobre 1994, p. 1979-1984.
- REGNIER, Lise, *Localization, characterization and recognition of singing voices*. Thèse de doctorat d'acoustique, traitement du signal et informatique appliqués à la musique, Paris : Université Pierre et Marie Curie, 2012, 147 p.
- , *Détection de la voix chantée dans un morceau de musique*. Rapport de stage ATIAM. IRCAM/Université Paris 6, 2008, 51 p.
- RODET, Xavier, « Synthesis and Processing of the Singing Voice », dans : *First IEEE Benelux Workshop on Model based Processing and Coding of Audio (MPCA-2002)*. Leuven, 2002, 10 p.
- , BELLER, G., BOGAARDS, N., DEGOTTEX, G., FARNER, S., LANCHANTIN, P., « Transformation et synthèse de la voix parlée et de la voix chantée », dans : DEHAENE, Stanislas, et PETIT, Christine (éd.), *Parole et musique. Aux origines du dialogue humain*, Paris : Odile Jacob, 2009, p. 201-232.
- , POTARD, Yves, et BARRIÈRE, Jean-Baptiste, « CHANT : de la synthèse de la voix chantée à la synthèse en général », dans : *IRCAM*, 1985, 21 p.
En ligne : <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/listePublications/articlesRodet/CHANT85/Chant85Tout.html> (visité le 3 janvier 2011).
- ROSSING, Thomas, MOORE, Richard, et WHEELER, Paul, « Part IV : The Human Voice », dans : *The Science of Sound*. 3^e éd. San Francisco : Benjamin-Cummings Publishing Company, 2002, p. 335-397.
- ROUBEAU, Bernard, « registres vocaux et passages », dans : CORNUT, Guy (éd.), *Moyens d'investigation et pédagogie de la voix chantée*. Lyon : Symétrie, coll. « Actes de colloque », 2002, p. 19-32.
- , HENRICH, Nathalie et CASTELLENGO, Michèle, « Laryngeal Vibratory Mechanisms : The Notion of Vocal Register Revisited », dans : *Journal of Voice*, 2008.
- SCHERER, Klaus R., « Expression of Emotion in Voice and Music », dans : *Journal of Voice*. Vol. 9, n° 3, 1995, p. 235-248.
- , JOHNSTONE, T., et KLASMEYER, G., « Vocal Expression of Emotion ». Dans : DAVIDSON, Richard J., SCHERER, Klaus R., et HILL GOLDSMITH, H. (éd.), *Handbook of Affective Sciences*. 2003, p. 433-456.
- SCHUTTLE, Harm K. et MILLER, Donald G., « Belting and pop, nonclassical approaches to the female middle voice : Some preliminary considerations », dans : *Journal of Voice*, vol. 7, n° 2, 1993, p. 142-150.

- SCOTTO DI CARLO, Nicole, « La Voix humaine », dans : *Quid 2008*. PARIS : Éditions Robert Laffont, 2007, p. 460.
- , « Les dysfonctionnements de la voix chantée », dans : *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*. Vol. 26, 2007.
- , « Contraintes de production et intelligibilité de la voix chantée », dans : *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*. Vol. 24, 2005. p. 159-179.
- SEASHORE, Carl E., « The Natural History of the Vibrato », dans : National Academy of Sciences. Vol. 12, Décembre 1931, p. 624-626.
- SOTIROPOULOS, David, *Analyse acoustique et catégorisation d'un ensemble de qualités vocales pertinent pour la description de voix lyriques masculines*. Mémoire DEA ATIAM, Paris : IRCAM, 2004, 64 p.
- SUNDBERG, Johan, « Level and center frequency of the singer's formant », dans : *Journal of Voice*, n°15(2), p. 176-186, 2001.
- , « The Perception of Singing ». Dans : DEUTSCH, Diana (éd.), *The Psychology of Music. Second Edition (Cognition and Perception)*. USA : Academic Press, 1998, p. 171-214.
- , « The singer's formant revisited », dans : *STL-QPSR*. Vol. 36, n° 2-3, 1995, p. 83-96.
- , « Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato », dans : *STL-QPSR*. Vol. 35, n° 2-3, 1994, p. 45-68.
- , *Music Performance Research : An Overview*, dans : SUNDBERG, Johan, NORD, Lennart, et CARLSON, Rolf, *Music, Language, Speech and Brain*, Hampshire, Macmillan, 1991, 468 p.
- , *The Science of the Singing Voice*. Delkalb (Illinois) : Northern Illinois University Press, 1987, 216 p.
- , GRAMMING, P., et LOVETRI, Jeannette. « Comparison of Pharynx, Source, Formant, and Pressure. Characteristics in Operatic and Music Theater Singing ». Dans : *Journal of Voice*, vol. 7, n°4, 1993, p. 301-310.
- TIMMERS, R. et DESAIN, P., « Vibrato : questions and answers from musicians and science », dans : *Proceedings of the sixth ICMPC*. Keele, 2000.
- VEAUX, Christophe, BELLER, Grégory, et RODET, Xavier, « IrcamCorpusTools : an Extensible Platform for Spoken Corpora Exploitation », dans : ELRA (éd.), *Proceedings of the Sixth International Language Resources and Evaluation (LREC'08)*, Mai 2008.
- VEAUX, Christophe, LANCHANTIN, Pierre, OBIN, Nicolas, et BLOIT, Julien, « Exploitation d'enregistrements et de corpus de parole », dans : *IRCAM, Journée prospective*. 2008. Diaporama.
- WENDAHL, R., « Laryngeal analog synthesis of jitter and shimmer, auditory parameters of harshness », dans : *Folia Phoniatrica*, n°18, 1966, p. 98-108.
- , « The Synthesis of harsh voice quality », dans : *Convention of American Speech and Hearing Association*, 1962.

4. Ouvrages biographiques ou historiques

- BELLERET, Robert, *Léo Ferré. Une vie d'artiste*. Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 1996, 773 p.
- BRUNSCHWIG, Chantal, « Les courants dans la chanson française », dans : *TDC*. n°308, 1983.
- , CALVET, L.J., et KLEIN, J.C., *Cent ans de chanson française*. Paris : Seuil, 1981.
- CANNAVO, Richard, *Monsieur Trenet. Biographie*. Paris : Lieu Commun, 1993, 664 p.
- Chorus, Les Cahiers de la chanson*. Brézolles : Ed. du Verbe, 1992-2009. [Périodique à publication trimestrielle].
- CRISTIANI, François-René, et LELOIR, Jean-Pierre, *Brel, Brassens, Ferré : trois hommes dans un salon*. Paris : Fayard, 2003, 96 p.
- DICALE, Bertrand, *Gréco : les vies d'une chanteuse*, Paris : Lattès, 2001, 744 p.
- DILLAZ, Serge, *Vivre et chanter en France. Tome 1 : 1945-1980. Tome 2 : 1981-2006*. Paris, Brézolles : Fayard/Chorus, 2005-2007, 476 et 409 p.
- , *La chanson française de contestation, de la Commune à Mai 68*. Paris : Seghers, 1973, 283 p.
- DUCLOS, Pierre et MARTIN, Georges, *Piaf*, Paris : Seuil, 1993, 383 p.

- DUPONT, Quentin, et FERRÉ, Léo, *Vous savez qui je suis maintenant, Recueil d'interviews de radio et de télévision*. Monaco : La Mémoire et la Mer, 2003.
- LACOUPE, Dominique et WODRASCKA, Alain, *Léo Ferré, Je parle pour dans dix siècles*, Éditions Didier, coll. « Carpentier », 2003, 208 p.
- PERRIN, Ludovic, *Vincent, Carla, M et les autres : une nouvelle chanson française*. Paris : Éditions Hors collection, 2005, 160 p. (avec un disque compact).
- SAKA, Pierre, *Histoire de la chanson française, de 1930 à nos jours*. Paris : Nathan, 1989, 220 p.
- SAKA, Pierre et PLOUGASTEL, Yann (éd.), *La Chanson française et francophone*. Paris : Larousse, coll. « Guide TOTEM », 1999, 479 p.
- SERONTE, Jean-Paul, *Brassens, le Prince et le croque-note*, 1990.
- VERLANT, Gilles, *Gainsbourg ou le Garçon sauvage*, Paris : A. Michel, 1988, 207 p.

5. Dictionnaires et encyclopédies

- BAILLY, Anatole, *Dictionnaire abrégé grec français*, Paris : Hachette, 1969. Article « *phraséin* ».
- BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Fayard, 1992, 811 p. Article : RANUM, Patricia-M., « Phrasé ».
- BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, 978 p. Articles : DULAC, Philippe, « Barthes, Roland » (p. 66-70), LAMBOTTE, Marie-Claude, « Humour » (p. 380) ; MAULPOIX, Jean-Michel, « Lyrisme » (p. 463) ; MESCHONNIC, Henri, « Rythme » (p. 758-760) ; POIRIÉ, François, « Kristeva, Julia » (p. 410-411).
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002, 661 p. Articles : CHARAUDEAU, Patrick, « Contrat de communication » (p. 138) ; MAINGUENEAU, Dominique, « Déixis » (p. 160), « Les Fonctions du langage » (p. 265).
- DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean Le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome XV. Neufchâtel : Samuel Faulche et compagnie, 1765.
En ligne : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>. Article : ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Son » [1765], p. 345.
- Encyclopædia Universalis en ligne*, version éducation, 2006-2008. En ligne : <http://www.universalis.fr> (visité le 4 février 2013). Articles : BELMONT, Nicole, « Le folklore » ; LACAS, Pierre-Paul, « Phrasé » ; LACHARTRE, Nicole, « Rythme (musique) » ; NATTIEZ, Jean-Jacques, « Analyse et sémiologie musicales ».
- Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2010. En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com> (visité le 19 septembre 2010). Articles : BUELOW, George J., « Rhetoric and Music » ; HARRIS, Ellen T. « Portamento » ; LONDON, Justin. « Rhythm » ; MOORE, Brian C.J., « Hearing and psychoacoustics », SLOBODA, John, « Psychology of music, §II: Perception and cognition ».
- HONEGGER, Marc (éd.), *Connaissance de la musique* [1^e éd. 1976]. Bordas, 1996, 1147 p. Articles : HONEGGER, Marc, « Articulation » (p. 57), « Bruit » (p. 112), « Litanie » (p. 564-565), « Recto tono » (p. 880), « Rubato » (p. 910), « Timbre » (p. 1038) ; HUGLO, M., « Psalmodie » (p. 854-855) ; HUNKEMOLLER, J., « Jazz » (p. 536-537) ; PISTONE, D. « Théorie des passions » (p. 1032-1033) ; SUNDIN, N.-G., « Phrasé » (p. 802-803) ; VERCHALY, A., « Récitatif » (p. 877-880), « Voix » (p. 1114-1116) ; VIRET, Jacques, « Accent » (p. 4-5), « Rythme » (p. 917-924).
- LITTRÉ, Émile, *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*. 20 vol. Édition établie et mise à jour sous la direction de Claude Blum. Paris : Le Figaro, 2007. Articles : « Aigre » (vol. 1, p. 292), « Voix blanche » (vol. 20, p. 623), « Modélisation » (vol. 12, p. 488), « Assonance » (vol. 2, p. 13).
- NEVEU, Franck, *Lexique des notions linguistiques*. Paris : Nathan Université, coll. « 128 », 2000, 128 p.
- Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, 2010.
En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com> (visité le 19 septembre 2010). Article « Tremolo ».

- PETITJEAN, Etienne (éd.), *Portail lexical*, Nancy : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, ATILF (CNRS), 2009. En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/>. Articles « Aigre », « Blanc », « Chevrottement », « Dimension », « Préfiguration ».
- RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Lexique des figures de style*. Paris : Armand Colin, coll. « Synthèse », 1998, 97 p.
- RIEGEL (Martin), PELLAT (Jean-Christophe) et RIOUL (René), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2001, XXIII-646 p. Articles « Intonation » (p. 59) et « Rythme » (p. 61).
- RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique*. 3^e édition entièrement revue et augmentée. Traduction par Georges Humbert, Paris : Payot, 1931, 1485 p. Article « Phrasé ».
- ROBERT, Paul (éd.), *Le Grand Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 1985. Articles : « Affect » (vol. 1), « Art » (vol. 1), « Articulation » (vol. 1), « Chant » (vol. 2), « Phrasé » et « Phraser » (vol. 7), « Prononciation » (vol. 7), « Psalmodie » (vol. 7), « Rythme » (vol. 8), « Voix » (vol. 9).
- SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vol, Oxford : Oxford University Press, 2001. Article : CHEW, Geoffrey, « Articulation and Phrasing » (vol. 2, p. 86-89).
- SHEPHERD, John, HORN, David, LAING, Dave, OLIVIER, Paul, et WICKE, Peter (éd.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 2 : Performance and Production*. London : Continuum International Publishing Group, 2003, 656 p. Articles : BRACKETT, David, « Sound » (p. 646-647), LACASSE, Serge, « Echo » et « Reverb », WISE, Tim, « Arranger » (p. 182).
- VIGNAL (Marc) éd., *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2001, 923 p. Articles « Voix » et « Phrasé ».
- ZURCHER, Alain, *Glossaire de l'Atelier du chanteur*. En ligne : <http://chanteur.net/glossair.htm> (vérifié le 25 février 2013). Articles : « Port de voix », « Tremolo » et « Voix blanche ».

Sites Internet

- <http://83.145.86.79/hdlc/> (vérifié le 25 février 2013) : *Panorama de la chanson française de 1850 à 2000*. Hall de la Chanson, INA.
- <http://afas.revues.org/> (vérifié le 25 février 2013) : Le bulletin de l'AFAS. Association française des détenteurs de documents audiovisuels et sonores. AFAS. Discographies complètes en texte intégral de plusieurs artistes de la chanson française.
- <http://anasynth.ircam.fr/home/> (vérifié le 25 février 2013) : Page d'Accueil de l'équipe Analyse/Synthèse de l'IRCAM.
- <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~ghio/> (vérifié le 25 février 2013). GHIO, Alain. Cours d'acoustique en ligne, en particulier sur la voix et la parole.
- <http://crdo.up.univ-aix.fr/index.php?langue=fr> (vérifié le 25 février 2013) : Speech & Language Data Repository. Centre de Ressources pour la Description de l'Oral. Banque de données parole et langage.
- <http://iaspmfrancophone.online.fr/> (vérifié le 25 février 2013). Site de la Branche Francophone d'Europe de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music).
- <http://rhapsodie.risc.cnrs.fr/> (vérifié le 25 février 2013) : *Rhapsodie, corpus prosodique de référence en français parlé*. CNRS, MODYCO, IRCAM, LATTICE, ERSS, LPL. Projet consacré à l'élaboration d'un corpus de référence de français parlé muni d'annotations prosodiques et syntaxiques semi-automatiques.
- <http://themodernvocalist.punbb-hosting.com> (vérifié le 25 février 2013) : *The Modern Vocalist Forum*. Forum de discussion sur les techniques de chant populaire contemporaines.
- <http://www.charm.rhul.ac.uk/> (vérifié le 25 février 2013) : CHARM, The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music.
- <http://www.encyclopedisque.fr/> (visité le 10 septembre 2010) : *Encyclopédisque*. L'encyclopédie en ligne du 45 tours francophone.
- <http://www.ina.fr> (vérifié le 25 février 2013) : Archives en ligne de l'INA.

- <http://www.lehall.com/> (vérifié le 25 février 2013) : *Hall de la chanson*. Centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques actuelles.
- <http://www.ncvs.org/ncvs/tutorials/voiceprod/tutorial/index.html> (vérifié le 25 février 2013) : *National Center for Voice and Speech*. Tutorial « Voice Production ».
- <http://www.phonetique.ulaval.ca/> (vérifié le 25 février 2013) : Site du Laboratoire de Phonétique et Phonologie de l'Université Laval à Québec.
- <http://www.radical-musicology.org.uk> (vérifié le 25 février 2013). Journal en ligne *Radical Musicology*, publié par the International Centre for Music Studies at Newcastle University (UK).
- <http://www.singingsuccess.com/community-and-resources> (vérifié le 25 février 2013) : *Singing Success Online*. Site Web sur les techniques de chant populaire contemporaines (*belting...*). Forum et extraits de cours de chant en vidéo.
- <http://www.thevoiceworkshop.com/> (vérifié le 25 février 2013). LOVETRI, Jeannette, *The Voice Workshop*. Site sur la pédagogie du chant dans les Musiques Contemporaines Commerciales (CCM).
- <http://www.unil.ch/ling/page12580.html> (vérifié le 25 février 2013) : Cours de phonétique. Université de Lausanne, département de linguistique. Cours de phonologie et phonétique.
- <http://www.vocalist.org.uk/> (vérifié le 25 février 2013) : *Vocalist*. Sur les techniques et la pédagogie du chant Pop.
- <http://www2.cnrs.fr/presse/thema/102.htm> (vérifié le 25 février 2013) : *De la musique sur mesure. Cuidado, un projet d'analyse musicale automatique*. CNRS Thema, 2003. Présentation du projet CUIDADO de l'Ircam. Approches "bottom-up" et "top-down".

Partitions musicales utilisées

- BARBARA, Barbara, *Les plus grands succès* [40 chansons], Paris : Carisch/Musicom, 1998.
- BARBARA, *Nouvel Album*, Paris : Métropolitaines, 1989.
- BÉCAUD, Gilbert, *Top Bécaud* [dix chansons], Paris : Éditions Paul Beuscher, 2005, 62 p.
- BRASSENS, Georges, *Anthologie Georges Brassens. 40 chansons de 1952 à 1957*, Paris : Carisch, 2002.
- BREL, Jacques, *Les plus grandes chansons de Jacques Brel* [26 chansons], Paris : Intersong/Carisch, 2001.
- CAMILLE, *Ilo Veyou*, Paris : Bookmakers International, 2011.
- CHEDID, Matthieu, *-M-*, Paris : Bookmakers International, 2011.
- DELERM, Vincent, *Vincent Delerm*, Paris : Lili Louise, 2003.
- DUFRESNE, Diane, *Diane Dufresne*, Paris : Sidonie, 1982.
- FERRÉ, Léo, *Paroles et musique de toute une vie* [intégrale des partitions, en 8 volumes], Monaco/Paris : La Mémoire et la Mer/Les Nouvelles Éditions Méridian, 1998.
- GAINSBOURG, Serge, *Serge Gainsbourg*, Paris : Carisch/Musicom, coll. « Grands interprètes », 1994.
- GRÉCO, Juliette, *Livre d'or Juliette Gréco*, Paris : Musicom, 1991.
- HIGELIN, Jacques, *Jacques Higelin*, Paris : Editions Musicales Françaises, 2004.
- LAMA, Serge, *Serge Lama*, Paris : Carisch/Musicom, coll. « Grands interprètes », 1998.
- MONTAND, Yves, PREVERT, Jacques et KOSMA, Joseph, *Les Feuilles mortes*, Paris : Enoch & Cie, [non daté].
- NOUGARO, Claude, *Claude Nougaro*, Paris : Carisch, coll. « Grands interprètes », [non daté].
- RENAUD, *Renaud*, Paris : Carisch/Musicom, coll. « Grands interprètes », 2000.
- TRENET, Charles, *Charles Trenet*, Paris : Carisch, coll. « Grands interprètes », 2000.
- SOUCHON, Alain, *Les plus grands succès de Alain Souchon*, Paris : Musicom, 1994.

Discographie citée⁹⁹⁵

- ADAMO, Salvatore, *Triple best of* [compilation], EMI, EMI Belgium, 2009.
- ANNEGARN, Dick, *Best of Bruxelles* [compilation], Universal, Polydor, 1988.

⁹⁹⁵ En disques compacts, sauf indication contraire.

- AZNAVOUR, Charles, *20 chansons d'or* [compilation], EMI Holland/Aznavour, 2003.
—, *40 chansons d'or* [compilation], EMI, EMI Holland/Aznavour, 2001.
—, *Charles Aznavour* [compilation], vol. 2, Believe/JP Production Ch., 2012.
—, *Charles Aznavour* [compilation], Warner, Zebralution/Bd Jazz, 2011.
- BALAVOINE, Daniel, *Le Chanteur* [compilation], Universal Music, Barclay, 2008.
—, *Les 50 plus belles chansons* [compilation], Universal Music, Barclay, 2008.
- BARBARA, Barbara chante Barbara, 33 tours, Philips, 1964.
—, *Barbara chante Brassens*, 33 tours, Odéon, 1960.
—, *Barbara chante Jacques Brel*, 33 tours, Odéon, 1961.
—, *Bobino 1967*, Universal Music, Mercury, 2007.
—, *L'Aigle noir*, 33 tours, Philips, 1970.
—, *L'Intégrale des albums studio* [compilation], disque 10 : *Seule*, Universal Mercury, 2010.
—, *Une soirée avec Barbara*, 33 tours, Philips, 1969.
- BÉART, Guy, *The very best of Guy Béart : L'eau vive* [compilation], Believe/Puzzle Productions, 2011.
- BEAUCARNE, Julos, *Bornes acoustiques, 1867-1988* [compilation], Believe/EPM, 2010.
- BÉCAUD, Gilbert, *100 chansons d'or* [compilation], EMI, 2004.
—, *Je t'appartiens* [compilation], Believe, Stick Music/Igwt Music, 2010.
- BELLE, Marie-Paule, *Héritage, Berlin des années 20 (1978)* [compilation], Universal Music, 2008.
—, *Héritage, Celui (1976), Bam (1971)* [compilation], Universal Music, 2008.
—, *Héritage, Maman j'ai peur (1976)* [compilation], Universal Music, 2008.
—, *Marie-Paul Belle* [compilation], Universal Music, 2001.
—, *Marie-Paule Belle chante Barbara*, Philips, 2001.
—, *Rebelle*, Universal Music, 2011.
- BÉRANGER, François, *En public*, L'Escargot, 1977 (réédition : Association Da Capo, 2012).
—, *Tranche de vie*, Futur acoustique, 1970 (réédition : Association Da Capo, 2012).
- BIOLAY, Benjamin, *Négatif*, EMI, 2005.
—, *Pourquoi tu pleures ?*, Naïve, 2011.
- BLANCHARD, Gérard, *Rock amador, Marylou*, Universal Music, Barclay, 1981.
- BRASSENS, Georges, *Chanson pour l'auvergnat*, disque 3, Mercury, 2001. [enr. 1955]
—, *La Mauvaise réputation*, 33 tours, Polydor, 1952.
—, *Les Copains d'abord* [compilation], Universal Music, Mercury, 2004.
—, *Les Sabots d'Hélène*, 33 tours, Polydor, 1954.
—, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, 33 tours, Philips, 1966.
—, *Top 10* [compilation], Believe, Astorg Records, 2010.
- BREL, Jacques, *À Knokke, récital et entretien*, Barclay, 2003. Enregistrement en public le 23 juillet 1963 à Knokke Le Zoute.
—, *Brel en public Olympia 64*, 33 tours, Barclay, 1964.
—, *Brel*, Universal, Barclay, 1977.
—, *Infiniment* [compilation], Universal Music, 2004.
—, *L'Homme de la mancha*, 33 tours, Barclay, 1968.
—, *La valse à mille temps*, 33 tours, 1959.
—, *Les Bonbons*, 45 tours, Barclay, 1964.
—, *Les Bourgeois*, Universal, Barclay, 1962.
—, *Les Flamandes*, 33 tours, 1959.
—, *Ne me quitte pas*, 33 tours, 1972.
—, *Olympia 1961*, 33 tours, Philips, 1962.
—, *Quand on n'a que l'amour*, 33 tours, Philips, 1957.
- CAMILLE, *Ilo veyou*, Emi/Virgin, 2011.
—, *Le Fil*, Emi/Source France, 2005.
—, *Music Hole*, Emi/Virgin Local, 2008.
- CHARLEBOIS, Robert, *Un gars ben ordinaire*, Unidisc, 1970.
- CHEDID, Louis, *Ainsi soit-il*, Sony Music/Versailles, 1981.
- CLERC, Julien, *100 chansons, 1968-2005* [compilation], Emi, 2006.
- COUTURE, Charlélie, *12 chansons dans la sciure*, Believe, 2006.
—, *Solo Boys*, EMI France, 1986.
- DELERM, Vincent, *Vincent Delerm, Tôt ou tard*, 2002.

- DELPECH, Michel, *Ce lundi-là au Bataclan*, AZ, Universal Music, 2005. Enregistrement des 7 et 8 février 2005 au Bataclan.
- , *Chez Laurette*, 45 tours 17 cm, Festival FX1439, 1965.
- , *Les plus grands succès en version originale* [compilation], Universal Music, AZ, 2004.
- , *Olympia 1972*. Paris : Universal Barclay, 2004.
- , *Tout Delpèch à l'Olympia*, Paris : Sony music France, 1993.
- DOUAI, Jacques, *Héritage, Récital n°5 et 6, 1958-1959*, Universal, Mercury, 2008.
- DUFRESNE, Diane, *Diane Dufresne* [compilation], Believe/GSI Musique, 2007.
- , *Les grands succès* [compilation], Believe, EPM, 2009.
- , *Strip-Tease*, 33 tours, Barclay, 1979.
- , *Tiens-toé ben j'arrive*, 33 tours, Barclay, 1972.
- , *Turbulences*, RCA, 1982.
- DUMONT, Charles, *Charles Dumont chante l'amour* [compilation], Sony, 2010.
- , *Les Incontournables* [compilation], Believe, 2010.
- , *Toute ma vie* [compilation], disque 1, Believe/Stick Music, 2012.
- DUTEIL, Yves, *Un chemin de chansons* [compilation], Believe/Les Éditions de l'Écriture, 2010.
- ESCUDERO, Leny, *Les plus grands succès* [compilation], vol. 1, Believe, Creon Music, 2002.
- FERRÉ, Léo, *Alors Léo... Récital au TLP-Déjazet*, EPM, 1993 (enr. 1990).
- , *Amour Anarchie*, 33 tours, Barclay, 1970.
- , *Au Théâtre des Champs-Élysées* [3 CD], La Mémoire et la Mer, 2003. Enregistrement des 6-7 avril 1984. (reprise du triple CD *Léo Ferré 84*, paru chez EPM).
- , *Avec le temps, Les chansons d'amour de Léo Ferré*, Barclay, 1998 (reprise du 33 tours de 1972).
- , *En public au TLP-Déjazet*, EPM, 1988 (enregistré les 3, 4 et 5 mai).
- , *Ferré 84*, RCA, 1996 (enregistré en public au Théâtre des Champs-Élysées, 1984).
- , *La Vie d'artiste* [compilation], Le Chant du monde, 1998 (intégrale Chant du monde 1947-1953, réédition en deux CD).
- , *Léo chante Ferré*, vol. 8 : *L'été 68*, Barclay, 2003 (enr. 1969).
- , *Léo chante Ferré*, vol. 9 : *À Bobino 69*, Barclay, 2003 (enr. 1969).
- , *Les 12 premières chansons de Léo Ferré*, Barclay, 2002 (reprise d'un 33 tours de 1969).
- , *Les Chansons d'Aragon*, 33 tours, Barclay, 1961.
- , *Seul en scène, Léo Ferré 73*, Barclay, 2002 (concert à l'Olympia, 1972).
- , *Sur la scène*, La Mémoire et la mer, 2000 (Théâtre de Lausanne et Montreux, 1973).
- GAINSBOURG, Serge, *1963 théâtre des Capucines*. 33 tours 30 cm. Réédition : Universal Division Mercury, 2001.
- , *Aux armes et cætera*. 33 tours, Phonogram, 1979.
- , *Best of, Comme un boomerang* [compilation], Universal Music, Mercury, 2011.
- , *Du chant à la une !*, 33 tours, Mercury, 1958.
- , *Enregistrement public au théâtre Le Palace*. Deux 33 tours, Philips, 1980.
- , *Jane Birkin, Serge Gainsbourg*, 33 tours, Mercury, 1969.
- , *L'Homme à la tête de chou*, Universal, Mercury, 1976.
- , *L'Intégrale*, Coffret 20 cd. Universal Music Mercury, Paris, 2011.
- , *La Javanaise*, 45 tours 17 cm, Philips, 1963.
- , *La Recette de l'amour fou*, 45 tours, Philips, 1958.
- , *Le Zénith de Gainsbourg*, Philips, 1989.
- , *Live*. Deux 33 tours 30 cm. Paris : Polygram. Division Phonogram, 1986.
- , *Vu de l'extérieur*, 33 tours, Philips, 1973.
- GLENMOR, *Ouvrez les portes de la nuit*, An Distro, 1998 (réédition CD).
- GRÉCO, Juliette, *Bonjour tristesse, 1955-1959* [compilation], Coffret UCJ Music, Universal Music, 2009.
- , *Déshabillez-moi, 1965-1969* [compilation], Coffret UCJ Music, Universal Music, 2009.
- , *Gréco chante Gainsbourg*, 45 tours, Philips, 1959.
- , *Je suis comme je suis, 1951-1955* [compilation], Coffret UCJ, Universal Music, 2009.
- , *Jolie môme, 1959-1963* [compilation], Philips, 2001.
- , *Juliette Gréco*. 45 tours Philips, B373156, 1963.
- , *Juliette Gréco*. 33 tours Meys. AZ 2928240, janvier 1983.
- , *Juliette Gréco à l'Olympia*. Deux CD Philips, 1992.
- , *Juliette Gréco, Odéon 1999*. Deux CD. Gérard Meys. MEY74 479-2, 1999.

- , *La Chanson des vieux amants, 1970-1977* [compilation], Universal Music, Division Classics Jazz, 1991.
- , *Olympia 2004 : l'intégrale de son spectacle événement*. Deux CD Universal Division Polydor, 2004.
- GUIDONI, Jean, *Fin de siècle*, vol. 1, Orchard/Sergent Major Company, 1999.
- HIGELIN, Jacques, *Alertez les bébés*, EMI France, 1976.
- , *Higelin chante Trenet*, EMI France, 2005.
- , *Higelin en plein Bataclan*, EMI Music France, 2007. Enregistrement de 2007 au Bataclan.
- JONASZ, Michel, *3ème*, Warner, Wea France/Wm France, 1989.
- , *Chanson française*, Warner, Wm France 2007.
- , *Michel Jonasz*, Warner, 2005.
- JULIEN, Pauline, *Les grands succès de Pauline Julien*, Universal, 1965.
- , *Les grands succès de Pauline Julien*, vol. 2, Universal, 1965.
- LAMA, Serge, *D'aventures en aventures*, 33 tours, Philips, 1968.
- , *Je suis malade*, 33 tours, Philips, 1973.
- , *Le Meilleur de Serge Lama* [compilation], Universal, 1997.
- LAPOINTE, Bobby, *En public*, disque 1, ULM, 1994.
- , *Le Best of*, Universal, Mercury, 2007.
- LE FORESTIER, Maxime, *Bataclan 1989*, Paris : Polygram, deux 33 tours 30 cm. Division Polydor, 1989.
- , *Casino de printemps. Le concert du Casino de Paris dans son intégralité*. Paris : Polydor, deux C.D., 2009.
- , *Chienné de route*, Paris : Polygram, Division Polydor, 1996.
- , *Le Forestier chante Brassens*, dans : *L'Intégrale*, coffret 9 CD, Polydor, 2008.
- , *Maxime Le Forestier, enregistrement public*. Polydor, 1974. (Olympia 1973).
- , *Mon frère*, 33 tours 30 cm, Polydor 2393040, 1972.
- LECLERC, Félix, *La Légende* [compilation], Believe, Olivi Music, 2009.
- , *Le Grand Bonheur* [Intégrale], Les disques XXI-21, Phantom Sound, 2008.
- , *Une bouffée d'air pur !*, Believe, Forlane, 2010 (réédition).
- LEMARQUE, Francis, *Héritage. Au son de l'accordéon, 1963-1965* [compilation], Universal, Mercury, 2008.
- LENORMAN, Gérard, *Les indispensables*, Sony, 1992.
- M, *Je dis aime*, EMI/Delabel, 1999.
- , *Le tour de M*, Delabel, 2001. Enregistrement du 24 novembre 2000 à l'Olympia de Paris.
- MARTIN, Hélène, *Hélène chante Martin* [compilation], vol. 3, Believe, 2009.
- , *Va savoir*, EPM, 2006.
- MITCHELL, Eddy, *Eddy Mitchell* [compilation], Universal, Universal Music Division Polydor, 2000.
- , *Grand écran*, Universal, Polydor, 2009.
- , *Mr. Eddy à Bercy 97*, Polydor, 1997.
- , *Rocking in Nashville*, Universal Music, Polydor, 1997.
- , *Tout Eddy 1965-1970* [compilation], Universal Music, Polydor, 1987.
- MOULOUDJI, Marcel, *Les Indispensables de Mouloudji* [compilation], Sony, 2002.
- , *Les meilleures chansons de Mouloudji* [compilation], Sony, Undeas, 1972.
- MOUSTAKI, Georges, *Georges Moustaki* [compilation], Universal Music, Polydor, 2000 (enr. 1968).
- NOUGARO, Claude, *Cécile ma fille, 1962-1964* [compilation], Universal, Mercury, 2011.
- , *Jazz et Java* [compilation], Universal Music, Mercury, 2008.
- , *L'Essentiel studio 1962-1985* [compilation], disque 3, Universal, Mercury, 2011.
- , *L'Intégrale* [compilation], disque 5 : *Soyons divins*, Universal Mercury, 2008.
- , *L'Intégrale* [compilation], disque 9 : *Very Nice*, Universal Mercury, 2008.
- , *Sœur Âme*, Universal Music, Mercury, 2011 [réédition].
- PERRET, Pierre, *Pierre Perret. Lily* [réédition], Naïve, 2011.
- , *Pierre Perret. Tonton Cristobal* [réédition], Naïve, 2011.
- PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], disque 2, Capitol, 1994.
- , *Comme moi*, Columbia 33t 25 cm, FS 1075. XL 465, 1958.
- , *Éternelle* [compilation], EMI, EMI France, 2000.
- , *Hymne à l'amour* [compilation], Believe, Isis, 2009.
- , *La Foule*, Columbia 45 tours 17 cm, SCRF 275, 7XCL 5976-21, 1957.
- , *La Vie en rose* [compilation], Believe, V&H Holdings Pty Ltd, 2008.

- , *Les 100 plus belles chansons* [compilation], EMI France, 2007.
- , *Roulez tambours*, Columbia 33t 30 cm FSX 143. XLX 997, 1962.
- POLNAREFF, Michel, *Les Premières Années* [compilation], Universal Music, Polydor, 1997.
- , *Love me, please, love me*, 33 tours, Polydor, 1966.
- RAFFALLI, Rodolphe, *Le Retour*, Fremeaux & Associés, 2008
- RENAUD, *L'Essentiel* [compilation], EMI, 2003 (enr. 1985).
- , *Ma compil*, Universal, Polydor, 1986.
- , *Renaud chante Brassens*, Virgin, 1996.
- , *Zénith 86, Le retour de la chevron sauvage*, Virgin Music, EMI France, 1995.
- SANSON, Véronique, *Amoureuse*, Warner, Wea France/Rhino, 1989.
- , *Le Maudit*, Warner/Wm France, 1974.
- , *Live at the Olympia*, Warner France, 1993.
- SAPHO, *Passions, passions*, Celluloid, 1985.
- , *Sapho chante Léo Ferré, Ferré Flamenco*, Basaata Productions, Musicast, 2006.
- SARDOU, Michel, *Bercy 98*, Paris : Sony music France, 3 C.D., 1998.
- , *La Maladie d'amour*, Tréma 45 tours 17 cm, 6061 472, 1972.
- , *Sardou Bercy 91 : concert intégral*. Paris : Tréma, 2 C.D. ; distrib. EMI Music France, 1991.
- , *Zénith 2007*, Universal music France, 2 C.D. ; distrib. Universal Polydor, 2008.
- SERVAT, Gilles, *Escapes*, Sony/Saint Georges, 1998.
- SHELLER, William, *En solitaire*, Universal Music, Mercury, 1991.
- , *Piano en ville*, Universal Music, Mercury, 2010.
- SIMON, Émilie, *Émilie Simon*, Universal Music, Barclay, 2003.
- , *Végétal*, Universal Music, Barclay, 2006.
- SIMON, Yves, *Au pays des merveilles de Juliet*, Sony Music / RCA Records Label, 1991.
- , *Respirer chanter*, Sony Music/RCA Records Label, 1991.
- , *Rumeurs*, Universal, Barclay, 2007.
- SOUCHON, Alain, *C'est déjà ça*, RCA, 1993.
- , *J'ai dix ans*, 33 tours, RCA, 1974.
- , *J'veux du Live*, Virgin, 2002. Enregistrement de 2002 au Casino de Paris.
- , *Jamais content*, 33 tours, RCA, 1977.
- SYLVESTRE, Anne, *À l'Olympia 1998*, Believe/EPM, 2010.
- , *D'amour et de mots*, EPM, 1999.
- , *Écrire pour ne pas mourir*, Believe/EPM, 1981.
- , *Tant de choses à vous dire*, Believe/EPM, 1986.
- , *Une Sorcière comme les autres*, 33 tours, Believe/EPM, 1973.
- THIÉFAINE, Hubert-Félix, *Suppléments de mensonge*, Sony Music/Columbia, 2011.
- TRENET, Charles, *L'Essentiel* [Compilation], vol. 1 et 2, EMI France, 2002.
- VAUCAIRE, Cora, *Cora Vaucaire en public*, Believe/Edina Music, 2008.
- , *Cora Vaucaire*, 33 tours, Pathé AT1042, 1954.
- , *Le meilleur de Cora Vaucaire. Enregistrement au théâtre de la ville*, 33 tours, Because Music, 1973.
- VIGNEAULT, Gilles, *Mon Pays*, 33 tours, Sony, 1966.

Enregistrements vidéo de concerts

- BÉCAUD, Gilbert, enregistrement vidéo de 1962. Source Youtube :
http://www.youtube.com/watch?v=p1H_dMrDUNo (visité le 2 mai 2011).
- BREL, Jacques, *Brel à Knokke* [DVD], éd. Jacques Brel, 2008. Enregistrement en public le 23 juillet 1963 à Knokke Le Zoute.
- DELPECH, Michel, *Ce lundi-là au Bataclan* [DVD], AZ, Universal Music, 2005. Enregistrement des 7 et 8 février 2005 au Bataclan.
- FERRÉ, Léo, *Au Théâtre des Champs-Élysées* [DVD], Réalisation Guy Job, La Mémoire et la Mer, 2003. Enregistrement des 6-7 avril 1984.
- GAINSBURG, Serge, *Le Zénith, Live 1989* [DVD], Mercury France, 1989.
- HIGELIN, Jacques, *Higelin en plein Bataclan* [2 DVD], Capitol Music, EMI Music France, 2007. Enregistrement de 2007 au Bataclan.

- M, *Le tour de M* [DVD], Delabel, 2002. Enregistrement du 24 novembre 2000 à l'Olympia de Paris.
- MITCHELL, Eddy, *Mr. Eddy est à Bercy* [DVD], TF1 video, 1999. Enregistrement de juin 1997 à Bercy.
- RENAUD, *La chetron sauvage* [DVD], Virgin, EMI France, 1986. Enregistrement au Zénith en 1986.
- SOUCHON, Alain, *J'veux du Live* [2 DVD], Virgin, 2002. Enregistrement de 2002 au Casino de Paris.

Annexe 2 : Présentation du projet ANTAVOC, en collaboration avec l'IRCAM

Le projet collaboratif « Analyse, Taxinomie et Sémiologie des caractères vocaux interprétatifs dans la chanson française contemporaine » (ANTAVOC), mis en place en 2009 suite à une rencontre avec Xavier Rodet et les membres de l'équipe Analyse-Synthèse de l'IRCAM (en particulier Lise Regnier, doctorante en acoustique, informatique et traitement du signal), repose sur un rapprochement entre deux disciplines principales – la musicologie et l'informatique – en impliquant aussi des incursions dans d'autres champs disciplinaires, comme la linguistique, les mathématiques, les sciences cognitives, l'acoustique et le traitement du signal. Il s'appuie sur l'utilisation et l'application à la voix chantée d'outils développés par l'équipe Analyse-Synthèse de l'IRCAM pour l'étude prosodique et acoustique de corpus oraux de voix parlée expressive, en particulier IrcamAlign et IrcamCorpusTools (que nous présentons de manière détaillée dans l'annexe suivante), afin de cerner les caractéristiques prosodiques et timbrales de la voix chantée dans la chanson française contemporaine. Nous reportons ci-dessous de texte de présentation du projet :

<p style="text-align: center;">ANTAVOC : ANalyse, TAxonomie et sémiologie des caractères VOCaux interprétatifs dans la chanson française contemporaine</p>

L'étude des musiques populaires modernes se heurte à une série de difficultés liées à l'inadaptation des méthodes d'analyses musicologiques traditionnelles. La partition musicale, essentielle pour le répertoire savant, ne décrit l'œuvre qu'en tant qu'abstraction⁹⁹⁶ et ne présente qu'un intérêt partiel dans l'étude de la chanson, où l'oralité, la pratique vive et la performance sont primordiales et parties intégrantes du processus créatif. Le musicologue est confronté au manque d'outils pour appréhender ces éléments difficiles à transcrire avec la notation traditionnelle et se trouve limité à des approximations et à des considérations subjectives.

Les paramètres vocaux interprétatifs, ressentis intuitivement comme fondamentaux, sont souvent considérés comme échappant à l'analyse, la voix étant « un défi à la description parce qu'elle est elle-même un indescriptible audible », selon Jean-Patrice Courtois⁹⁹⁷. Notre but est, en abordant la voix comme matériau sonore et non comme pure subjectivité qui se prête mal à l'analyse et à la théorisation, d'objectiver ces intuitions, de faire passer leur étude de l'approche métaphorique à l'analyse, du ressenti au raisonné. Cette démarche suppose des

⁹⁹⁶ Il s'agit du premier des trois niveaux ontologiques définis par Serge Lacasse. Source : LACASSE, Serge, « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans "Front Row" (1998) d'Alanis Morissette », dans : *Musurgia* IX/2, 2002.

⁹⁹⁷ COURTOIS, J.-P., cité par : COHEN-LEVINAS, D., *La Voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006, p. 8.

incursions dans différentes disciplines, au carrefour entre sciences humaines et sciences exactes : musicologie, linguistique, psychophonétique, psychoacoustique, acoustique, traitement du signal et informatique. Elle se place ainsi au centre d'une constellation disciplinaire. L'objectif est donc d'étudier tous les paramètres de la voix pour la cerner de manière scientifique et objective. En cela, une collaboration avec les chercheurs du groupe Analyse-Synthèse de l'IRCAM, dont les compétences poussées en informatique appliquée à la musique et la longue expérience de recherche sur l'analyse, la synthèse et la transformation de la voix sont un atout majeur pour mener à bien ce projet. Les recherches sur la prosodie, notamment pour la réalisation de voix de synthèses expressives, se rapprochent des préoccupations actuelles de la musicologie, même si les visées sont différentes.

Détails du projet :

Dans ce contexte, notre projet a pour but d'analyser les caractéristiques vocales prosodiques (phrasé, fréquence fondamentale, accents, articulation, intensité, tempo, débit, pauses, silences...) et timbrales (qualité vocale, type d'émission, registre, position des formants, *vibrato*, aspect plus ou moins bruité...) d'un corpus de chanteurs emblématiques de la chanson française, pour :

- Mettre en évidence les paramètres généraux, singuliers et exclusifs, timbre et « personnalité prosodique », qui font la spécificité de chaque chanteur et permettent de l'identifier (qu'ils dépendent de critères physiologiques ou de choix esthétiques) et de dresser « l'image acoustique d'une incarnation spécifique » selon la formule de Marco Beghelli⁹⁹⁸.
- Étudier les critères interprétatifs plus contingents, fluctuants et fugaces, relatifs à une interprétation particulière, élaborant une véritable rhétorique vocale : ajout d'éléments paralinguistiques, d'effets vocaux qui permettent de communiquer un sentiment, de transmettre un message, de convaincre ou d'émouvoir...

Nous souhaitons analyser chaque paramètre indépendamment à travers un certain nombre de descripteurs, mais également aborder les relations d'interactions et les phénomènes combinatoires.

Le corpus d'étude, qui est celui de la chanson française, exploite une grande diversité d'énonciations vocales, du chanté au dit en passant par la déclamation, le récitatif ou le crié. Les relations étroites entre voix parlée et voix chantée dans la chanson française nous ont amenée à emprunter le vocabulaire et les méthodes propres à la linguistique. Nous parlons ainsi de prosodie et d'éléments paralinguistiques, car l'utilisation de la voix dans la chanson se rapproche de la voix conversationnelle et utilise les mêmes codes que le parlé, mais musicalisés et stylisés. On retrouve donc, au-delà de la structure musicale, la microstructure de la parole, qui se superpose aux paramètres imposés par la partition : micro-variations rythmiques et mélodiques, allongements ou raccourcissements de sons, accentuations, accélérations ou ralentissements du débit, altérations du timbre...

Le projet s'articule en trois étapes :

Étape 1 : Constitution et traitement d'un corpus d'étude

Il s'agit de constituer un corpus d'enregistrements vocaux qui pourra être exploité au moyen d'outils informatiques d'analyse de corpus oraux développés par l'IRCAM. Pour permettre une analyse optimale, ces voix enregistrées doivent être, idéalement, sans accompagnement instrumental, ou posséder un accompagnement discret. Ce corpus devant

⁹⁹⁸ BEGHELLI, Marco, « Voix et chanteurs dans l'histoire de l'opéra », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 4 : *Histoire des musiques européennes*, Paris, Actes Sud, 2006, p. 524.

être le plus proche possible de la réalité, il est proposé de partir d'enregistrements réels en contexte (enregistrements commerciaux de chansons) et de développer une méthode de séparation des sources spécialement adaptée à la voix chantée⁹⁹⁹. Ce corpus de voix « mises *a cappella* » pourrait être complété par un corpus constitué de pistes de voix avant mixage, conservées par Universal Music, pour les enregistrements récents.

Étape 2 : Test perceptifs et sémiologie de l'écoute

Cette seconde étape a pour vocation de mettre en évidence des dimensions sous-jacentes à la perception de la qualité de la voix chantée et de l'interprétation vocale par une étude sémiologique de différents critères interprétatifs reposant sur l'élaboration de tests perceptifs destinés à des publics ciblés (musiciens et non musiciens, francophones et non-francophones...). Grâce aux programmes de transformation du son développés par l'IRCAM, nous pouvons isoler les différents paramètres prosodiques et normaliser les dimensions évidentes du chant (contenu textuel, hauteur, durée, intensité), afin d'évaluer indépendamment leur effet sur l'auditeur : il s'agit, par exemple, d'appliquer les caractéristiques prosodiques d'un chanteur à une voix de synthèse qui énonce une phrase neutre pour étudier la perception par l'auditeur de certains effets vocaux sans être influencé par le sens des mots ; ou encore de modifier certains paramètres pour trouver lesquels sont déterminants dans la reconnaissance du style vocal spécifique d'un chanteur ; d'aplatir la courbe de fréquence fondamentale d'une voix pour n'en conserver que le timbre... Ce travail fondamental permettra d'objectiver les impressions subjectives ressenties à l'écoute et d'établir leurs causes acoustiques.

Étape 3 : Analyse du corpus

Cette troisième étape consiste à créer un ensemble de descripteurs audio spécifiques à la voix chantée, en lien avec les résultats des tests perceptifs. Nous procédons à la segmentation et à l'analyse du corpus, pour extraire automatiquement les caractéristiques prosodiques de chaque chanteur à travers un certain nombre de descripteurs, impliquant la fréquence fondamentale, le débit, les pauses, les accents, l'intensité... Ce travail peut être effectué à l'aide de programmes développés par l'IRCAM (notamment IrcamCorpusTools), mais s'avère délicat, car ceux-ci sont conçus pour l'étude prosodique de la parole et non du chant. Cette dernière étape, primordiale, permettra de cerner précisément les caractéristiques vocales sous-jacentes de chaque chanteur, l'établir des comparaisons, de mettre en lumière les similarités et de distinguer automatiquement différents types de chant.

Les méthodes mises en place pour la chanson pourront trouver à terme des débouchés aussi bien dans l'étude de la voix dans la musique contemporaine que dans les musiques populaires traditionnelles. Ce projet, à la croisée des recherches informatiques et acoustiques et des recherches musicologiques, s'inscrit dans la perspective d'une complémentarité entre sciences humaines et sciences exactes.

⁹⁹⁹ Méthode d'extraction de la voix chantée dans un fichier audio à partir de la détection du *vibrato*, développée par Lise Regnier, en particulier dans : REGNIER, L. et PEETERS, G., « Singing voice detection in music tracks using direct voice vibrato detection », dans : *International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing ICASSP09*, Taipei, Taiwan, 2009.

Annexe 3 :

Présentation de l'application d'IrcamCorpusTools à l'analyse de chansons

Nous avons évoqué, dans la partie méthodologique de la thèse¹⁰⁰⁰, l'application à notre champ d'étude de programmes informatiques issus du Traitement Automatique de la Parole, et plus particulièrement de traitement de corpus oraux enregistrés. Utilisés notamment dans les recherches interdisciplinaires en linguistique informatique, ils ont pour objectif de tirer des données statistiques sur la prosodie de la parole à partir de l'analyse d'un large corpus, données utilisées ensuite, par exemple, pour la réalisation de voix de synthèse réalistes et expressives. Si l'exploitation d'IrcamAlign a fait l'objet d'une description approfondie dans le corps de la thèse, les possibilités d'application d'IrcamCorpusTools, plus prospectives, sont développées dans les pages suivantes.

Notre démarche vise ainsi, après avoir réalisé, à travers cette thèse, une analyse approfondie des phénomènes vocaux interprétatifs, associant écoute, visualisation, description, analyse linguistique, musicologique, et étude sémiologique, à mener, dans le prolongement de cette thèse, une nouvelle étape de recherche, qui impliquerait l'analyse semi-automatisée d'une portion plus large du corpus, dans le cadre du développement du projet ANTAVOC décrit dans l'annexe précédente. Cette procédure permettrait notamment, par un traitement statistique des données de l'analyse phonétique et acoustique, d'évaluer quantitativement la proportion et la fréquence de réitération de chaque effet ou phénomène vocal spécifié et de réaliser automatiquement des comparaisons entre chanteurs et des regroupements par types d'interprétation.

Cette étape, en étroite collaboration avec l'IRCAM, utilisera des programmes développés par certains chercheurs de l'équipe Analyse-Synthèse dans l'optique de l'analyse de marqueurs d'expressivité et de phénomènes prosodiques dans la voix parlée. L'adaptation de ces outils à l'analyse de la voix chantée présente quelques difficultés que nous évoquerons dans les paragraphes suivants.

¹⁰⁰⁰ Cf. 2.2.2 Outils de linguistique informatique et d'analyse automatique de corpus oraux appliqués à l'analyse de l'interprétation chantée.

Présentation d'ICT et des différentes étapes de l'analyse

Il s'agit, comme nous l'avons dit, d'une plateforme pour l'analyse et le traitement de corpus de parole¹⁰⁰¹, développée et utilisée par le groupe Analyse-Synthèse de l'Ircam (Christophe Veaux, Grégory Beller, Gilles Degottex, Nicolas Obin, Pierre Lanchantin et Xavier Rodet), dans le cadre d'applications liées au Traitement Automatique de la Parole (TAP) – notamment l'annotation prosodique de corpus de parole, qui intéresse à la fois la linguistique et les recherches en reconnaissance et synthèse de voix parlée. Elle s'utilise en lignes de commande à partir de l'environnement de programmation Matlab, sous Linux. Après la création d'un « corpus » et l'importation des fichiers sonores et textuels, ICT permet d'effectuer différents types d'analyses sur ce corpus, donnant lieu à deux types de données : des annotations (transcriptions textuelles) et des analyses temporelles (courbes). Il est ensuite possible d'effectuer des requêtes sur ces données numériques et symboliques et d'en faire un traitement statistique dans Matlab.

Première étape : Création du corpus et réalisation des analyses

La première étape consiste en la préparation du corpus (dont la structure et l'emplacement doivent obéir à des normes spécifiques), puis en la déclaration de ce corpus à partir d'IrcamCorpusTools. Le corpus doit au minimum contenir les fichiers sonores pour pouvoir procéder aux premières analyses. Il est également possible d'importer des analyses réalisées à partir d'autres outils (par exemple, les fichiers issus de l'étape d'alignement avec IrcamAlign). Ces possibilités d'importation et d'exportation de données permettent également de corriger manuellement certaines analyses dans d'autres logiciels, ou encore de réaliser librement toutes sortes d'annotations manuelles et de les ajouter aux données du corpus, ce qui élargit les possibilités et permet une grande adaptabilité. La mise en commun de toutes ces analyses au sein d'un même programme facilite les croisements entre les données et l'étude des corrélations, notamment entre critères linguistiques et caractéristiques acoustiques :

« Cette plateforme permet la synchronisation d'informations provenant de différentes sources (vidéo, audio, symbolique...) ainsi que la gestion de nombreux formats (XML, SDIF, AVI, WAV...). Elle est munie d'un langage de requête prenant en compte les relations hiérarchiques multiples, les relations séquentielles et les contraintes acoustiques. Elle permet ainsi l'analyse contextuelle de variables acoustiques (prosodie, enveloppe spectrale...) en fonction de variables linguistiques (mots, groupe de sens, syntaxe¹⁰⁰²...). »

Une fois le corpus importé, il est possible de lancer les premières analyses (certaines analyses nécessitant, pour leur calcul, les données issues d'autres analyses, elles doivent être lancées dans un ordre précis). Voici la liste des principaux analyseurs disponibles dans ICT¹⁰⁰³, qui sont autant de modules indépendants, standardisés pour être intégrés de manière cohérente à l'intérieure d'une même plateforme (cette liste s'étoffant régulièrement en fonction des besoins de la recherche et du travail des utilisateurs/développeurs, elle n'est ici pas exhaustive) :

¹⁰⁰¹ VEAUX (Christophe), BELLER (Grégory) et RODET (Xavier), « IrcamCorpusTools : an Extensible Platform for Spoken Corpora Exploitation », dans : ELRA (éd.), *Proceedings of the Sixth International Language Resources and Evaluation (LREC'08)*, mai 2008.

¹⁰⁰² BELLER, Grégory, VEAUX, Christophe, DEGOTTEX, Gilles, OBIN, Nicolas, LANCHANTIN, Pierre, et RODET, Xavier, « IrcamCorpusTools : plate-forme pour les corpus de parole », dans : *TAL*. Vol. 49, n° 3, 2008, p. 77-103.

¹⁰⁰³ Nous ne citons que les analyses dont nous aurons usage.

Présentation des principales analyses disponibles dans IrcamCorpusTools

ANALYSES	TAG (+ format)	NOM DU DESCRIPTEUR	ENTRÉES	DESCRIPTION
■ A_audio	AUDIO (wav)	'waveform'	--	Forme d'onde (il s'agit des fichiers son d'origine)
■ A_text	TXT (txt)	'textstring'	AUDIO	Texte énoncé. Réalisé manuellement puis importé : un fichier texte pour chaque fichier son.
■ A_additive	ADD_VUF (sdif)	'vuf'	SVP_F0, (?)	Courbe de voisement
	ADD_PARTIALS (sdif)	'partials'	AUDIO	Harmoniques (partiels)
■ A_gl_gci	GL_GCI4 (sdif)		AUDIO, SVP_F0	Instant de fermeture glottique.
■ A_gl_Rd	GL_RD2 (sdif)	'Glottis_Rd'	AUDIO, GL_GCI4	Facteur de relaxation glottique. Comprenant le coefficient d'ouverture glottique, la symétrie et la phase de retour (Rd, E, T0).
■ A_ircamAlign	HTK_PHON_LAB (lab)	'phone_label'	AUDIO, TXT	Segmentation en phonèmes importée depuis ircamAlign (seule la segmentation en phonèmes est conservée)
■ A_ircamdescriptor	IRCAMDESCRIPTOR (mat)	'temporal_features', 'energy_features', 'spectral_features', 'harmonic_features', 'perceptual_features'	AUDIO, YIN, ADD_PARTIALS	Analyse de multiples éléments temporels, énergétiques, spectraux, harmoniques et perceptifs, développée dans le cadre du projet CUIDADO.
■ A_mfcc	MFCC (sdif)	'mfcc', 'dmfcc', 'ddmfcc'	AUDIO	MFCC (Mel-Frequency Cepstral Coefficients), dérivée de la MFCC et dérivée seconde de la MFCC.
■ A_partials	PARTIALS (sdif)	'partials'	AUDIO, SVP_F0, SVP_VUF	Analyse des partiels.
■ A_phono	PHONO (xml)	'phone', 'sylls', 'syllabe', 'phrase', 'sentence'... 'sylls_type', 'syllable_type'...	HTK_PHON_LAB	Annotation de différents niveaux de segmentation du son en phonème, syllabe... et description de la position relative d'un segment par rapport à un autre.
■ A_prominence	PHONO_ACOUSTIC_LABELS (xml)	Mêmes infos que PHONO + 'syllable_prominence'	PHONO, SPEC_EMPHASIS (?)	Analyse de la proéminence (une annotation spécifique est ajoutée aux syllabes, détectées ou non comme accentuées : P ou NP)
■ A_spectral_emphasis	SPEC_EMPHASIS (sdif)	'spectral_emphasis'	AUDIO, YIN	Estimation dynamique de l'emphase spectrale.
■ A_speech_rate	SPEECH_RATE (sdif)	'flow'	PHONO	Analyse du débit instantané
		'norm_speech_rate'		Estimation du débit normalisé (débit moyen)
■ A_svp_f0	SVP_F0 (sdif)	'f0', 'f0_score', 'f0_confidence', 'real_amplitude'	AUDIO	Courbe de fréquence fondamentale (f0). Les autres descripteurs permettent d'estimer

				la fiabilité de cette courbe.
■ A_svp_vuf	SVP_VUF (sdif)	'vuf'	AUDIO, YIN	Courbe de voisement
■ A_wavesurfer			AUDIO, PHONO	Permet simplement de lancer WaveSurfer à partir d'ICT et de visualiser l'alignement dans WaveSurfer.
■ A_yin	YIN (sdif)	'f0'	AUDIO	Courbe de fréquence fondamentale
		'energy'		Courbe d'énergie
		'aperiodicity'		Apériodicité (courbe de voisement)

Sur le tableau précédent, la première colonne présente le nom de l'analyseur (à utiliser pour importer une analyse ou en lancer le calcul). La deuxième colonne présente le « TAG » correspondant au nom du dossier contenant les données de cette analyse, à l'intérieur du dossier de corpus. La troisième colonne indique le nom du descripteur en question (un même analyseur peut analyser plusieurs éléments, et donc produire plusieurs descripteurs différents). Enfin, la quatrième colonne liste les entrées nécessaires avant le lancement de cet analyseur (c'est-à-dire les analyses préalablement nécessaires). Ces analyses regroupent, comme nous l'avons annoncé précédemment, des annotations (catégorie « *symbolic* », en vert dans le tableau), et des signaux temporels, unidimensionnels ou multidimensionnels (catégorie « *acoustic* », en rouge dans le tableau), qui correspondent aux enregistrements sonores eux-mêmes ou aux analyses acoustiques de ces enregistrements :

« Les signaux temporels sont les enregistrements audio, vidéo et/ou physiologiques, ainsi que toutes les transformations s'y rapportant (fréquence fondamentale, spectrogramme...). Les annotations sont la transcription textuelle, ainsi que toutes les notations ajoutées manuellement ou automatiquement (transcription phonétique, catégories grammaticales, structure du discours...). Les différents niveaux d'annotations possèdent généralement des relations hiérarchiques et/ou séquentielles et sont synchronisés avec l'axe temporel¹⁰⁰⁴ ».

La plupart des analyses acoustiques génèrent des fichiers au format SDIF (Sound Description Interchange Format : format d'échange, compatible avec de nombreuses applications, notamment Audiosculpt), qui peuvent être visualisés sous la forme d'un graphique. Les annotations sont stockées dans des fichiers TXT (format .txt ou .lab) ou des fichiers structurés XML, visualisables et éditables à partir d'un éditeur de texte.

Les analyses acoustiques concernent la description de paramètres relatifs à la prosodie – fréquence fondamentale, énergie, débit vocal, degré d'articulation mesuré à partir des formants... –, à la qualité vocale – coefficient de relaxation, mesure du voisement... – et à l'enveloppe spectrale¹⁰⁰⁵ – analyses FFT, MFCC...

A_additive et A_partials permettent d'obtenir la courbe des partiels du son. A_svp_f0 et A_svp_vuf permettent le calcul de la courbe de fréquence fondamentale et de la courbe de voisement à l'aide du moteur de calcul SVP (Super Vocodeur de Phase), moteur d'Audiosculpt. A_yin¹⁰⁰⁶ est une autre méthode pour calculer la fréquence fondamentale (f0)

¹⁰⁰⁴ BELLER, Grégory, VEAUX, Christophe, DEGOTTEX, Gilles, OBIN, Nicolas, et RODET, Xavier, « IrcamCorpusTools : plate-forme pour les corpus de parole », dans : *TAL*. Vol. 49, n° 3, 2008, p. 77-103.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁰⁶ CHEVEIGNÉ, Alain de, et KAWAHARA, Hideki. « YIN, a fundamental frequency estimator for speech and music », dans : *The Journal of Acoustical Society of America*. Vol. III, n°4, 2002, p. 1917-1930.

et le voisement (ou « aperiodicity »), et permet une analyse de l'énergie globale au cours du temps.

A_{gl_gci} et A_{gl_Rd} sont deux analyseurs issus de la librairie Glottis, développée par Gilles Degottex, qui permettent d'évaluer certaines caractéristiques de la source glottique. La glotte correspond aux deux cordes vocales et à l'espace qui les sépare. L'action des muscles et le débit d'air expulsé des poumons vont avoir une influence sur la vibration des cordes vocales et donc sur la caractérisation du timbre. Le schéma suivant présente différents agencements de la glotte et la forme d'onde du signal glottique qui en découle :

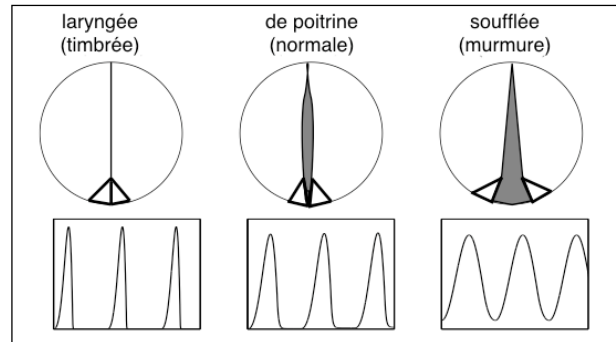


Figure 422 : Positions de la glotte. Source : Baptiste Bohelay¹⁰⁰⁷, 2009.

Le coefficient Rd^{1008} (coefficient de relaxation) permet de décrire la pente de la courbe du signal glottique : sa valeur évolue entre 0,3 et 2,5 environ. Si celle-ci est proche de la verticale (position 1 sur le schéma, Rd d'environ 0,4), la voix est aiguë et très timbrée, très sonore. Elle donne l'impression d'être tendue, forcée. Le débit d'air coupé génère une voix « claquée », avec plus de hautes fréquences. Si, à l'inverse, la pente est faible et la forme d'onde pratiquement symétrique (position 3, Rd d'environ 2), la voix semble très relâchée, sans énergie, avec beaucoup de souffle. L'évaluation de cette pente est calculée par la combinaison de trois paramètres : le coefficient d'ouverture (OQ), la symétrie, la phase de retour.

Le GCI évalue l'instant de fermeture de la glotte, c'est-à-dire l'instant où la pression acoustique est la plus forte. Si ces instants sont régulièrement espacés, le son est parfaitement harmonique et la hauteur fondamentale très nette. Si, à l'inverse, le GCI est irrégulier, le timbre semble rauque, cassé, avec de nombreuses composantes inharmoniques : on trouve cela, par exemple, dans l'utilisation du registre Fry (à l'extrême grave de la tessiture).

Les Ircam Descriptors¹⁰⁰⁹ ($A_{ircamdescriptor}$) sont, quant à eux, des descripteurs complexes développés par Geoffroy Peeters dans le cadre du projet CUIDADO, et permettant la description d'une séquence sonore dans une perspective d'indexation automatique. Un des descripteurs spectraux, en particulier, évalue la position du centroïde spectral : « Center of gravity of the full spectrum. Correlated with the perceptual notion of sharpness¹⁰¹⁰ ».

¹⁰⁰⁷ BOHELAY, Baptiste. *Transformation de la voix parlée en temps réel avec un modèle source-filtre*. Compte rendu de stage. Direction : Xavier Rodet. Encadrant : Gilles Degottex. Ircam, 2009.

¹⁰⁰⁸ DEGOTTEX, Gilles, ROEBEL, Axel, et RODET, Xavier. « Shape parameter estimate for a glottal model without time position », *International Conference on Speech and Computer, SPECOM*, 2009.

¹⁰⁰⁹ Une description détaillée des descripteurs peut être consultée sur : http://sdif.sourceforge.net/descriptor-types/index_descriptors.html (visité le 14 février 2010).

¹⁰¹⁰ *Ibidem*.

Enfin, A_speech_rate, développé par Nicolas Obin, calcule le débit syllabique et le débit instantané à partir des données issues de la phonétisation (fichier PHONO).

Pour ce qui est maintenant des données symboliques (textuelles), nous devons distinguer les métadonnées (informations textuelles qui ne possèdent pas de temps de début et de temps de fin : par exemple le texte énoncé) et les annotations, qui sont temporellement synchronisées avec le son (il s'agit, par exemple, des étiquettes décrivant les différentes unités phonétiques). Ces annotations peuvent constituer un dictionnaire clos (elles sont puisées dans une liste finie de valeurs : par exemple, les phonèmes du français) ou ouvert (il peut y avoir une infinité de valeurs différentes : par exemple, la séquence phonétique d'une « phrase »).

Concernant les annotations phonétiques et syntaxiques, seule la segmentation en phonèmes de IrcamAlign est conservée. À partir de celle-ci, les autres niveaux de segmentation sont déduits par l'analyseur PHONO : semi-phone (demi-phonème), phone (phonème), sylls (Nucleus, Onset ou Coda), syllable (syllabe), phrase (groupe de souffle), sentence (extrait sonore). À l'intérieur de chaque segment, est reportée la position relative du segment à l'intérieur des niveaux de segmentation supérieurs ('phone_posin_syllable', 'phone_posin_phrase'...), ce qui permettra pour l'étape suivante – les requêtes – d'extraire facilement, par exemple, toutes les syllabes se terminant par le phonème [e] et se trouvant en fin de phrase. 'syllable_type' précise la composition de chaque syllabe (CVC, CV...), tandis que 'syllable_accent' indique si la syllabe est normalement pourvu d'un accent tonique ou grammatical (AF) ou non (NA). L'analyseur A_prominence, développé par Nicolas Obin dans le cadre de ses travaux sur l'analyse de discours, évalue quant à lui, en fonction de la durée de la syllabe (PHONO) et de l'emphase spectrale (SPEC_EMPHASIS), quelles syllabes sont réellement accentuées dans l'enregistrement – la position des accents théoriques du texte peut alors être comparée à l'accentuation réelle dans la substance. La prééminence est enregistrée sous forme d'annotations ajoutées aux segments de syllabes sur le fichier PHONO.

Deuxième étape : réalisation des fichiers UNIT et définition des requêtes

Il s'agit de l'étape la plus délicate. Des fichiers Matlab « unit » doivent être réalisés à partir de l'adaptation d'un modèle élaboré par Christophe Veaux. Ces fichiers ont pour vocation de tirer des analyses toutes les données que nous souhaitons utiliser pour nos requêtes, et de les regrouper dans un « DataTree », une matrice (base de données), pour pouvoir ensuite les interroger. Il faut réaliser un fichier « unit » par *unité* segmentale sur laquelle nous souhaitons travailler : la syllabe est souvent l'unité la plus intéressante, mais il peut également être souhaitable de travailler sur les phonèmes, par exemple. Des informations statistiques doivent être alors calculées pour décrire l'évolution de paramètres acoustiques sur chacune des unités :

« Sur l'horizon temporel de chacune des unités, les signaux continus peuvent être modélisés par des valeurs statistiques. Ces valeurs, décrivant le comportement d'un signal sur cette unité, sont appelées valeurs caractéristiques : moyennes arithmétique et géométrique, variance, intervalle de variation, maximum, minimum, valeur médiane, centre de gravité, pente, courbe¹⁰¹¹... ».

Par exemple, il peut être intéressant de calculer la pente de la courbe de fréquence fondamentale des syllabes, pour ensuite pouvoir extraire toutes les syllabes contenant un certain phonème avec une intonation montante... Il est ainsi important, avant de réaliser les fichiers UNIT, d'avoir une idée précise des requêtes que l'on souhaitera effectuer par la suite

¹⁰¹¹ BELLER, Grégory, VEAUX, Christophe, DEGOTTEX, Gilles, OBIN, Nicolas, et RODET, Xavier, « IrcamCorpusTools : plate-forme pour les corpus de parole », *op. cit.*, p. 86.

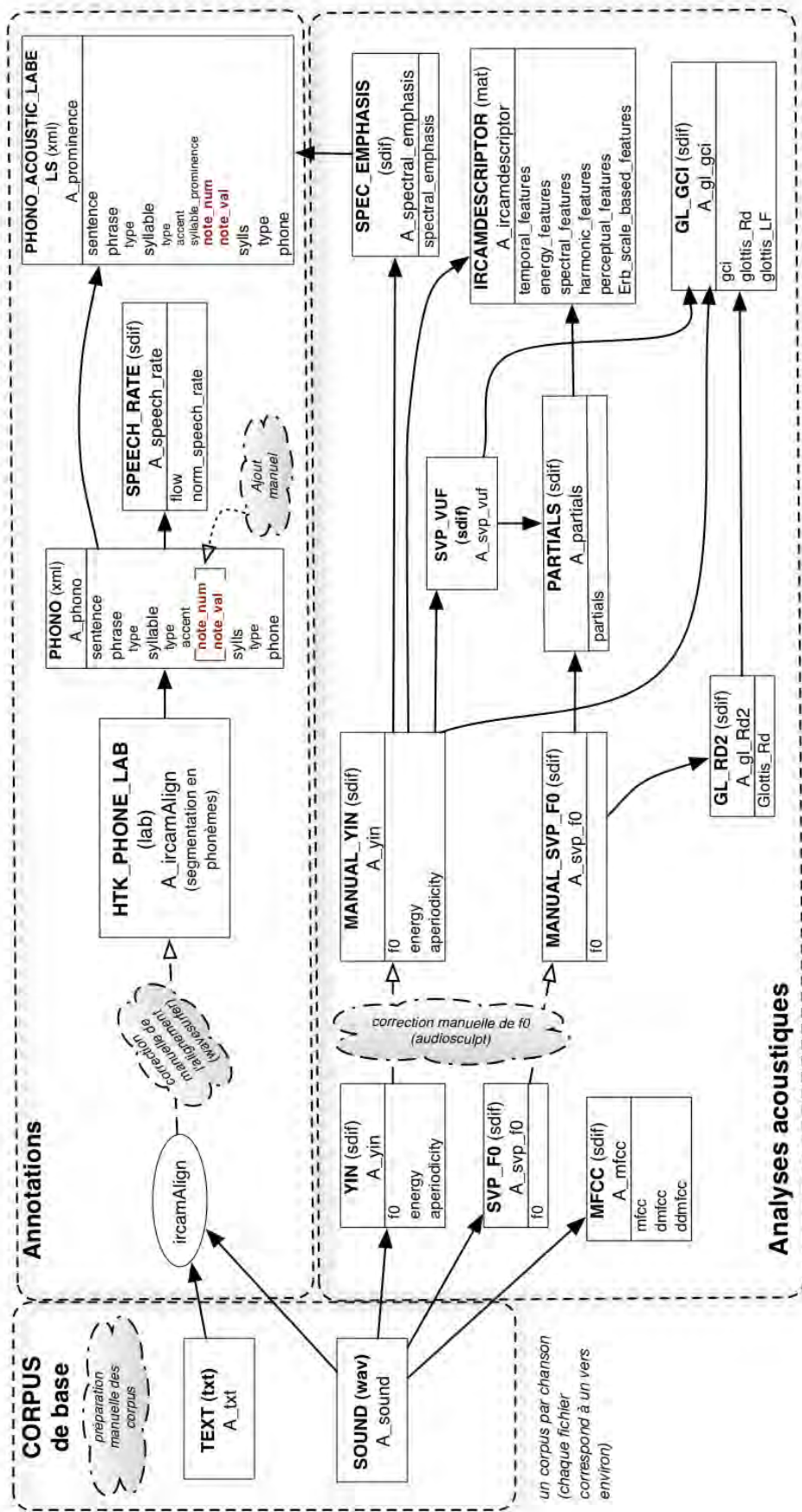
sur le corpus, de manière à adapter la description des unités en fonction des besoins de ces requêtes.

Troisième étape : utilisation des fonctions statistiques de Matlab et exploitation des données

Une fois les tableaux de données réalisés, il est possible d'exploiter ces données grâce à tous les outils statistiques¹⁰¹² disponibles dans le logiciel Matlab, qui est un programme professionnel de mathématiques.

¹⁰¹² WONNACOTT, Thomas H, *Statistique. Economie, Gestion, Sciences, Médecine*. 4^e édition. Paris : Economica, 1998.

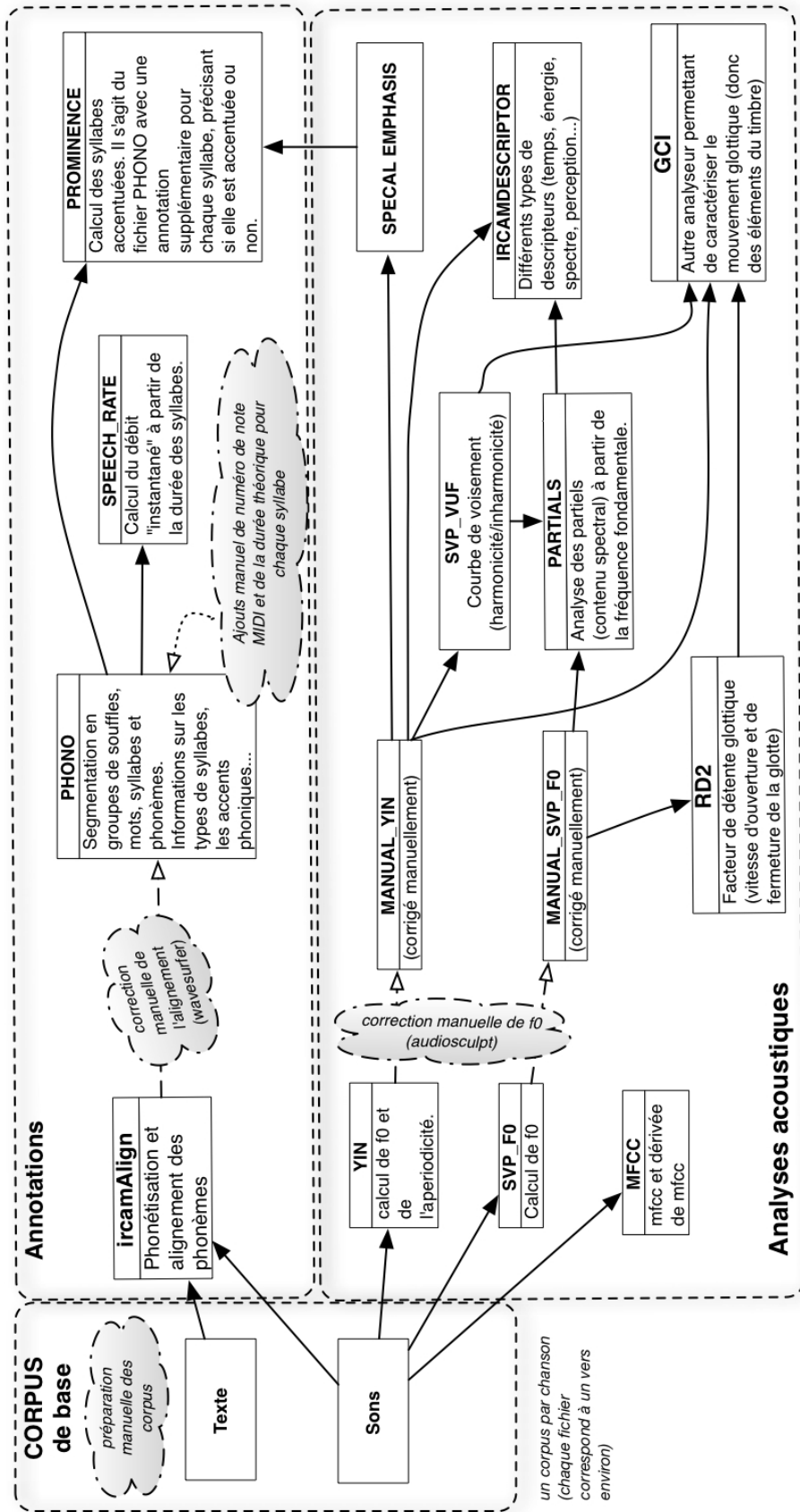
Travail sur ircamAlign et Ircam Corpus Tools (ICT) (phase d'analyse)



ircamAlign : Pierre Lanchantin (IRCAM)
SpeechTools/ICT : Christophe Veaux, Grégory Beller, Nicolas Obin, Gilles Degottex, Xavier Rodet (IRCAM)

Céline Chabot-Canet, 18/08/09

Travail sur ircamAlign et Ircam Corpus Tools (ICT) (phase d'analyse)



ircamAlign : Pierre Lanchantin (IRCAM)

Speechtools/ICT : Christophe Veaux, Grégory Beller, Nicolas Obin, Gilles Degottex, Xavier Rodet (IRCAM)

Annexe 4 :

Symboles phonétiques utilisés

Notation phonétique XSAMPA (IRCAM)

Liste des principaux symboles phonétiques XSAMPA utilisés par l'IRCAM, dont nous faisons usage dans la thèse pour certaines transcriptions phonétiques, en particulier dans les logiciels qui ne permettent pas l'insertion des symboles phonétiques de l'API. Il s'agit également des symboles utilisés dans les programmes IrcamAlign et IrcamCorpusTools. Le tableau et les exemples sont extraits de l'article de Andrew C. Morris, *Phonetic symbols used in VIVOS*, publié sur le Wiki interne de l'IRCAM.

IRCAM (XSAMPA)	IRCAM Exemple	Transcription XSAMPA
p	p ont	po~
b	b on	bo~
t	t emps	ta~
d	d ans	da~
k	q uand	ka~
g	g ant	ga~
f	f emme	fam
v	v ent	va~
s	s ans	sa~
z	z one	zon
S	ch amp	Sa~
Z	g ens	Za~
j	i on, b ien	jo~
m	m ont	mo~
n	n om	no~
J	oi gn on	oJo~
N	ca mp ing	ka~piN
l	l ong	lo~
R	r ond	Ro~

IRCAM (XSAMPA)	IRCAM Exemple	Transcription XSAMPA
w	l oin, j uin	lwe~
H	n uit, o ui	nHi
i	s i	si
e	s es	se
E	s eize	sEz
a	p atte	pat
À	p âte	pÀt
O	c omme	kOm
o	g ros	gRo
u	d oux	du
y	d u	dy
2	d eux	d2
9	n euf	n9f
@	j ustement, n ulle	Zyst@ma~
e~	v in, p ain	ve~
a~	v ent	va~
o~	d on	bo~
9~	b run	br9~

Source : MORRIS, Andrew C., *Phonetic symbols used in VIVOS*, IRCAM.

Symboles phonétiques de l'Alphabet Phonétique International pour les sons du français

Voyelles		Consonnes	
[a]	appel	[p]	pas
[ɑ]	fâché	[b]	bas
[e]	être	[t]	tas
[ɛ]	éteint	[d]	dans
[i]	idée	[k]	cadeau
[ɔ]	ordre	[g]	gai
[o]	océan	[m]	mais
[u]	oublier	[n]	nouer
[y]	urgence	[ɲ]	agneau
[œ]	peur	[f]	fou
[ø]	feu	[v]	valeur
[ə]	le	[s]	sou
[ɑ̃]	ambigu	[z]	zèbre
[ɛ̃]	intrigue	[ʃ]	chemin
[ɔ̃]	ombre	[ʒ]	genou
[ɑ̃]	brun	[l]	lait
		[ʀ]	rose
Semi-voyelles		Phonèmes empruntés à d'autres langues	
[j]	païlle	[h]	hop
[w]	oui	[x]	jota
[ɥ]	nuit	[ŋ]	parking

L'apostrophe ['] marque le fait que, bien que le mot commence par un son voyelle ou semi-voyelle, ni l'élision ni la liaison ne sont possibles : ['**ero**] le héros, les héros ; ['**jaurt**] le yaourt, les yaourts.

Source : LITTRÉ, Émile, *Le Littré, Le Dictionnaire de référence de la langue française*, vol. 1, Paris : Le Figaro, p.16.

Annexe 5 : Index du CD-Rom MP3 d'exemples sonores

PISTE	CHAPITRE DE LA THÈSE	NUMÉRO DE LA FIGURE OU DU TABLEAU (DANS LA THÈSE) ET DESCRIPTION DE LA PISTE ¹⁰¹³
001	2.2.1.3	Fig. 12 Léo Ferré, <i>Avec le temps</i> (extrait <i>a cappella</i>)
002	<i>Ibid.</i>	Fig. 15 Léo Ferré, <i>La Vie d'Artiste</i> (extrait)
003	<i>Ibid.</i>	Fig. 16 Léo Ferré, <i>Je te donne.</i>
004	<i>Ibid.</i>	Fig. 17 Simone Cassimot, <i>Le Temps des cerises</i> (extrait <i>a cappella</i>)
005	<i>Ibid.</i>	Fig. 18 Jane Birkin, <i>La Javanaise</i> (extrait <i>a cappella</i>)
006	<i>Ibid.</i>	Fig. 21 Léo Ferré, <i>L’Affiche rouge</i> (extrait)
007	2.2.2.1.2 2.2.2.1.3	Fig. 22 à 28 Simone Cassimot, <i>Le Temps des cerises</i> (extrait <i>a cappella</i>)
008	Chap. 4	Fig. 41, 61, 62, 63, 80, 81, 82, 83, 84, 85 Barbara, <i>Nantes</i> (1964)
009	Chap. 4	Fig. 40, 64, 65 Barbara, <i>L’Aigle noir</i> (1970)
010	Chap. 4	Fig. 51, 97, 131 Barbara, <i>Drouot</i> (1970)
011	Chap. 4	Fig. 42, 50, 92, 93 Gilbert Bécaud, <i>Et maintenant</i>
012	Chap. 4	Fig. 98 Gilbert Bécaud, <i>Nathalie</i>
013	Chap. 4	Fig. 37 Gilbert Bécaud, <i>L’Important c’est la rose</i>

¹⁰¹³ Les références discographiques sont précisées dans le corps de la thèse, en légende des figures ou en note de bas de page. Par souci de lisibilité, elles ne sont pas reportées ici.

014	Chap. 4	Fig. 54 Georges Brassens, <i>Chanson pour l'Auvergnat</i> (1954)
015	Chap. 4	Fig. 99, 121 Georges Brassens, <i>Le Gorille</i> (1952)
016	Chap. 4	Fig. 55, 123 Georges Brassens, <i>La Non demande en mariage</i> (1966)
017	Chap. 4	Fig. 68 Jacques Brel, <i>Les Flamandes</i> (1959)
018	Chap. 4	Fig. 38, 39, 44, 100 Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> (1959)
019	Chap. 4	Fig. 43, 67, 129 Jacques Brel, <i>Amsterdam</i> (1964)
020	Chap. 4	Fig. 71 Vincent Delerm, <i>Tes parents</i> (2002)
021	Chap. 4	Vincent Delerm, <i>Fanny Ardant et moi</i> (2002)
022	Chap. 4	Fig. 101, 137 Vincent Delerm, <i>Le Monologue Shakespearien</i> (2002)
023	Chap. 4	Fig. 47, 102, 112 Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i>
024	Chap. 4	Diane Dufresne, <i>Oxygène</i>
025	Chap. 4	Fig. 73, 140 Diane Dufresne, <i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>
026	Chap. 4	Fig. 125 Léo Ferré, <i>L'Affiche rouge</i> (1961)
027	Chap. 4	Léo Ferré, <i>C'est extra</i> (1969)
028	Chap. 4	Fig. 52, 53, 56, 103, 127 Léo Ferré, <i>La Mémoire et la mer</i> (1969)
029	Chap. 4	Fig. 72, 133 Serge Gainsbourg, <i>Le Poinçonneur des Lilas</i>
030	Chap. 4	Fig. 104, 113 Serge Gainsbourg, <i>69 année érotique</i>
031	Chap. 4	Serge Gainsbourg, <i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>
032	Chap. 4	Juliette Gréco, <i>Si tu t'imagines</i>
033	Chap. 4	Fig. 111 Juliette Gréco, <i>Je bais les dimanches</i>
034	Chap. 4	Fig. 105 Juliette Gréco, <i>Déshabillex-moi</i>

035	Chap. 4	Fig. 49 Serge Lama, <i>D'aventure en aventure</i> (1973)
036	Chap. 4	Fig. 45, 139 Serge Lama, <i>Je suis malade</i> (1973)
037	Chap. 4	Fig. 106 Serge Lama, <i>Mon ami, mon maître</i> (1973)
038	Chap. 4	Fig. 107 Alain Souchon, <i>J'ai dix ans</i>
039	Chap. 4	Alain Souchon, <i>Poulailler's Song</i>
040	Chap. 4	Alain Souchon, <i>Foule sentimentale</i>
041	4.1.1.1	Fig. 36 Gilbert Bécaud, <i>L'Important c'est la rose</i> Réitération 2, 3 et 4 du refrain
042	<i>Ibid.</i>	Fig. 38 Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> Quatre vers « Ne me quitte pas » à la fin des strophes 1, 3 et 5.
043	<i>Ibid.</i>	Fig. 39 Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> Vers initial « Ne me quitte pas » des strophes 1, 3 et 5.
044	4.1.1.2	Fig. 47 Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> (extrait de la dernière strophe)
045	<i>Ibid.</i>	Fig. 49 Serge Lama, <i>D'aventure en aventure</i> Montage de toutes les répétitions anaphoriques de « bien sûr ».
046 047	4.1.2.3	Fig. 50 Serge Lama, <i>Et maintenant</i> Montage de toutes les occurrences de « rien ».
048	<i>Ibid.</i>	Fig. 51 Barbara, <i>Drouot</i> Montage de toutes les occurrences de « De/Dans la salle des ventes ».
049	4.1.2.4	Fig. 52 Léo Ferré, <i>La Mémoire et la mer</i> (extrait)
050	<i>Ibid.</i>	Fig. 53 Léo Ferré, <i>La Mémoire et la mer</i> (extrait)
051	4.1.3.2	Fig. 54 Georges Brassens, <i>Chanson pour l'Auvergnat</i> (extrait)

052	<i>Ibid.</i>	Fig. 55 Georges Brassens, <i>La Non demande en mariage</i> (extrait)
053	<i>Ibid.</i>	Fig. 56 Léo Ferré, <i>La Mémoire et la mer</i> (extrait)
054	4.1.3.3.2.1	Fig. 61 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
055	<i>Ibid.</i>	Fig. 62 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
056	<i>Ibid.</i>	Fig. 63 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
057	<i>Ibid.</i>	Fig. 64 Barbara, <i>L'Aigle noir</i> (extrait)
058	<i>Ibid.</i>	Fig. 65 Barbara, <i>L'Aigle noir</i> (extrait)
059	<i>Ibid.</i>	Fig. 66 Léo Ferré, <i>L’Affiche Rouge</i> , concert de 1988 (extrait)
060	<i>Ibid.</i>	Fig. 67 Jacques Brel, <i>Amsterdam</i> (extrait)
061	4.1.3.3.2.2	Fig. 71 Vincent Delerm, <i>Tes parents</i> (extrait)
062	<i>Ibid.</i>	Fig. 73 Diane Dufresne, <i>J’ai rencontré l’homme de ma vie</i> (extrait)
063	4.1.3.4.3	Fig. 80 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
064	<i>Ibid.</i>	Fig. 81 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
065	<i>Ibid.</i>	Fig. 82 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
066	<i>Ibid.</i>	Fig. 83 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
067	<i>Ibid.</i>	Fig. 84 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
068	<i>Ibid.</i>	Fig. 85 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
069	4.1.4.2	Fig. 92 Gilbert Bécaud, <i>Et maintenant</i> (extrait)
070	<i>Ibid.</i>	Fig. 93 Gilbert Bécaud, <i>Et maintenant</i> (extrait)

071	4.3.1	Fig. 111 Juliette Gréco, <i>Je bais les dimanches</i> (extrait)
072	<i>Ibid.</i>	Fig. 112 Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> (extrait)
073	<i>Ibid.</i>	Fig. 113 Serge Gainsbourg, <i>69 année érotique</i> (extrait)
074	4.3.2	Fig. 117 1 ^{er} quatrain de <i>Chanson pour l'Auvergnat</i> , voix parlée (synthèse vocale TTS en ligne <i>acapela</i>)
075	4.3.3	Fig. 121 Georges Brassens, <i>Le Gorille</i> (extrait)
076	<i>Ibid.</i>	Fig. 123 Georges Brassens, <i>La Non demande en mariage</i> (extrait)
077	<i>Ibid.</i>	Fig. 125 Léo Ferré, <i>L’Affiche rouge</i> (extrait)
078	<i>Ibid.</i>	Fig. 127 Léo Ferré, <i>La Mémoire et la mer</i> (extrait)
079	<i>Ibid.</i>	Fig. 129 Jacques Brel, <i>Amsterdam</i> (extrait)
080	<i>Ibid.</i>	Fig. 131 Barbara, <i>Drouot</i> (extrait)
081	<i>Ibid.</i>	Fig. 133 Serge Gainsbourg, <i>Le Poinçonneur des Lilas</i> (extrait)
082	<i>Ibid.</i>	Fig. 137 Vincent Delerm, <i>Le Monologue Shakespearien</i> (extrait)
083	4.3.4	Fig. 139 Serge Lama, <i>Je suis malade</i> (extrait)
084	<i>Ibid.</i>	Fig. 140 Diane Dufresne, <i>J’ai rencontré l’homme de ma vie</i> (extrait)
085	5.1.1.1.1	Fig. 141 Charles Aznavour, <i>Trousse Chemise</i> (extrait)
086	<i>Ibid.</i>	Fig. 143 Renaud, <i>Mistral gagnant</i> (extrait)
087	<i>Ibid.</i>	Fig. 144 Salvatore Adamo, <i>Tombe la neige</i> (extrait)
088	<i>Ibid.</i>	Fig. 145 Glenmor, <i>Pardonnez-nous</i> (extrait)

089	<i>Ibid.</i>	Fig. 146 Serge Gainsbourg, <i>Aux armes et cætera</i> (extrait)
090	5.1.1.1.2	Fig. 147 Gérard Blanchard, <i>Rock Amadour</i> (extrait)
091	<i>Ibid.</i>	Fig. 148 Gérard Blanchard, <i>Marylou</i> (extrait)
092	<i>Ibid.</i>	Fig. 149 Eddy Mitchell, <i>L'�pop�e du Rock</i> (extrait)
093	<i>Ibid.</i>	Fig. 150 Daniel Balavoine, <i>Lady Marlène</i> (extrait)
094	<i>Ibid.</i>	Fig. 151 Véronique Sanson, <i>Ma dr�le de vie</i> (extrait)
095	<i>Ibid.</i>	Fig. 152 �dith Piaf, <i>La Foule</i> (extrait)
096	<i>Ibid.</i>	Fig. 153 Gilbert Bécaud, <i>Et maintenant</i> , vidéo de 1962 (extrait)
097	<i>Ibid.</i>	Fig. 154 Gilbert Bécaud, <i>Et maintenant</i> , vidéo de 1962 (extrait)
098	<i>Ibid.</i>	Fig. 155 Léo Ferré, <i>Avec le temps</i> , concert de 1973 (extrait)
099	5.1.1.1.2.1	Fig. 156 Georges Moustaki, <i>Le M�t�que</i> (extrait)
100	<i>Ibid.</i>	Fig. 157 Georges Moustaki, <i>Le M�t�que</i> (extrait)
101	<i>Ibid.</i>	Fig. 158 Guy Béart, <i>Vous</i> (extrait)
102	<i>Ibid.</i>	Fig. 159 Gilles Vigneault, <i>Doux</i> (extrait)
103	<i>Ibid.</i>	Fig. 160 Gilles Vigneault, <i>Doux</i> (extrait)
104	5.1.1.1.2.2	Fig. 161 Julos Beaucarne, <i>De mémoire de rose</i> (extrait)
105	<i>Ibid.</i>	Fig. 162 Charles Dumont, <i>J'ai vingt ans</i> (extrait)
106	<i>Ibid.</i>	Fig. 163 Charles Dumont, <i>J'ai vingt ans</i> (extrait)
107	<i>Ibid.</i>	Fig. 163 Charles Dumont, <i>J'ai vingt ans</i> (extrait)

108	<i>Ibid.</i>	Fig. 164 Léo Ferré, <i>Ni dieu ni maître</i> , concert de 1969 (extrait)
109	<i>Ibid.</i>	Fig. 165 Léo Ferré, <i>Avec le temps</i> , concert de 1993 (extrait)
110	<i>Ibid.</i>	Fig. 166 Juliette Gréco, <i>Jolie Môme</i> , studio 1960 (extrait)
111	<i>Ibid.</i>	Fig. 166 Juliette Gréco, <i>Jolie Môme</i> , concert 2004 (extrait)
112	5.1.1.3.1	Fig. 167 Michel Polnareff, <i>Holidays</i> (extrait)
113	<i>Ibid.</i>	Fig. 168 William Sheller, <i>Un homme heureux</i> (extrait)
114	5.1.1.3.2	Fig. 169 Claude Nougaro, <i>Le Cinéma</i> (extrait)
115	<i>Ibid.</i>	Fig. 170 Michel Delpech, <i>Je l'attendais</i> (extrait)
116	5.1.1.3.3	Fig. 171 Émilie Simon, <i>Chanson de toile</i> (extrait)
117	<i>Ibid.</i>	Fig. 172 Émilie Simon, <i>Chanson de toile</i> (extrait traité : sinusoïdes)
118	<i>Ibid.</i>	Fig. 172 Émilie Simon, <i>Chanson de toile</i> (extrait traité : souffle)
119	5.1.1.3.4	Fig. 173 Juliette Gréco, <i>Jolie Môme</i> (extrait)
120	<i>Ibid.</i>	Fig. 174 Gilbert Bécaud, <i>Mes mains</i> (extrait)
121	5.1.2.1	Fig. 175 et 176 Michel Polnareff, <i>Love me, please, love me</i> (extrait)
122	<i>Ibid.</i>	Fig. 177 Michel Polnareff, <i>Âme câline</i> (extrait)
123	<i>Ibid.</i>	Fig. 178 Daniel Balavoine, <i>Lady Marlène</i> (extrait)
124	<i>Ibid.</i>	Fig. 179 William Sheller, <i>J'me gênerai pas pour dire que j't'aime encore</i> (extrait)
125	<i>Ibid.</i>	Fig. 180 M, <i>Je dis aime</i> (extrait)
126	<i>Ibid.</i>	Fig. 181 M, <i>Je dis aime</i> (montage de trois extrait)

127	<i>Ibid.</i>	Fig. 182 Diane Dufresne, <i>Seule dans mon linceul</i> (extrait)
128	<i>Ibid.</i>	Fig. 183 Barbara, <i>La Mort</i> (extrait)
129	<i>Ibid.</i>	Fig. 184 Véronique Sanson, <i>Le Maudit</i> (extrait)
130	<i>Ibid.</i>	Fig. 185 Véronique Sanson, <i>Le Maudit</i> (extrait)
131	5.1.2.2	Fig. 186 Édith Piaf, <i>Padam Padam</i> (extrait)
132	<i>Ibid.</i>	Fig. 187 Léo Ferré, <i>Madame la Misère</i> (extrait)
133	<i>Ibid.</i>	Fig. 188 Léo Ferré, <i>Le Flamenco de Paris</i> (extrait)
134	<i>Ibid.</i>	Fig. 188 Léo Ferré, <i>Le Flamenco de Paris</i> (extrait)
135	5.1.2.3	Fig. 189 Charles Dumont, <i>J'ai vingt ans</i> (extrait)
136	<i>Ibid.</i>	Fig. 190 Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> (extrait)
137	<i>Ibid.</i>	Fig. 191 Dick Annegarn, <i>Sacré Géranium</i> (extrait)
138	<i>Ibid.</i>	Fig. 192 Eddy Mitchell, <i>Sur la route de Memphis</i> (extrait)
139	<i>Ibid.</i>	Fig. 193 Claude Nougaro, <i>Le Cinéma</i> (extrait)
140	<i>Ibid.</i>	Fig. 194 Claude Nougaro, <i>Le Cinéma</i> (extrait)
141	<i>Ibid.</i>	Fig. 195 Serge Gainsbourg, <i>La Chanson de Prévert</i> (extrait)
142	<i>Ibid.</i>	Fig. 196 Gilles Servat, <i>L'Hirondelle</i> (extrait)
143	<i>Ibid.</i>	Fig. 197 Gilles Servat, <i>Yezhou Bihan</i> (extrait)
144	<i>Ibid.</i>	Fig. 198 Juliette Gréco, <i>Jolie Môme</i> (extrait)
145	<i>Ibid.</i>	Fig. 199 Juliette Gréco, <i>Jolie Môme</i> (extrait)

146	5.2.1.1.1	Fig. 200 Vincent Delerm, <i>Tes parents</i> (deux extraits)
147	<i>Ibid.</i>	Fig. 201 Juliette Gréco, <i>La Chanson des vieux amants</i> (extrait)
148	5.2.1.1.2	Fig. 202 Daniel Balavoine, <i>Lady Marlène</i> (deux extraits)
149	<i>Ibid.</i>	Fig. 203 Jacques Higelin, <i>Alertez les bébés</i> (deux extraits)
150	<i>Ibid.</i>	Fig. 204 Jacques Higelin, <i>Alertez les bébés</i> (extrait)
151	<i>Ibid.</i>	Fig. 205 Camille, <i>Vous</i> (extrait)
152	5.2.1.1.3	Fig. 206 Jacques Brel, <i>Marquises</i> (extrait)
153	<i>Ibid.</i>	Fig. 207 Barbara, <i>Göttingen</i> (extrait)
154	5.2.1.1.4	Fig. 208 Michel Polnareff, <i>Love me, please, love me</i> (extrait)
155	<i>Ibid.</i>	Fig. 209 Édith Piaf, <i>Milord</i> (extrait)
156	5.2.1.2	Fig. 210 Diane Dufresne, <i>L'Enfant de la lumière</i> (extrait)
157	<i>Ibid.</i>	Fig. 211 Diane Dufresne, <i>L'Enfant de la lumière</i> (extrait)
158	<i>Ibid.</i>	Fig. 212 Félix Leclerc, <i>Les Mauvais Conseils</i> (extrait)
159	<i>Ibid.</i>	Fig. 213 Claude Nougaro, <i>Allée des brouillards</i> (extrait)
160	<i>Ibid.</i>	Fig. 214 Claude Nougaro, <i>Toulouse</i> (extrait)
161	5.2.1.3	Fig. 215 Sapho, <i>L'Américaine qui danse</i> (extrait)
162	<i>Ibid.</i>	Fig. 216 Sapho, <i>Carmel</i> (extrait)
163	<i>Ibid.</i>	Fig. 217 Félix Leclerc, <i>Les Mauvais Conseils</i> (extrait)
164	<i>Ibid.</i>	Fig. 218 Diane Dufresne, <i>L'Enfant de la lumière</i> (extrait)

165	<i>Ibid.</i>	Fig. 219 Diane Dufresne, <i>L'Enfant de la lumière</i> (extrait)
166	<i>Ibid.</i>	Fig. 220 Diane Dufresne, <i>L'Enfant de la lumière</i> (deux extraits)
167	<i>Ibid.</i>	Fig. 221 Diane Dufresne, <i>L'Enfant de la lumière</i> (deux extraits)
168	<i>Ibid.</i>	Fig. 222 Diane Dufresne, <i>Hymne à la beauté du monde</i> (extrait)
169	<i>Ibid.</i>	Fig. 223 Charlélie Couture, <i>Tu joues toujours</i> (extrait)
170	<i>Ibid.</i>	Fig. 224 Charlélie Couture, <i>Tu joues toujours</i> (extrait)
171	5.2.2.1	Fig. 225 Georges Brassens, <i>La Tondue</i> (extrait)
172	<i>Ibid.</i>	Fig. 226 Boby Lapointe, <i>Bobo Léon</i> (extrait)
173	<i>Ibid.</i>	Fig. 227 Leny Escudero, <i>Van Gogh</i> (extrait)
174	5.2.2.2	Fig. 228 Yves Duteil, <i>Petite Fille</i> (extrait)
175	5.2.3.1	Fig. 229 Charles Aznavour, <i>À t'regarder</i> (extrait)
176	<i>Ibid.</i>	Fig. 230 Édith Piaf, <i>La Foule</i> (extrait)
177	<i>Ibid.</i>	Fig. 231 Jacques Brel, <i>Jaurès</i> (extrait)
178	<i>Ibid.</i>	Fig. 232 Juliette Gréco, <i>Je hais les dimanches</i> (extrait)
179	<i>Ibid.</i>	Fig. 233 Juliette Gréco, <i>Je hais les dimanches</i> (extrait)
180	<i>Ibid.</i>	Fig. 234 Eddy Mitchell, <i>Sur la route de Memphis</i> (extrait)
181	5.2.3.2	Fig. 235 Édith Piaf, <i>La Vie en rose</i> (extrait)
182	5.2.3.5	Fig. 236 Claude Nougaro, <i>La Neige</i> (extrait)
183	5.2.4	Fig. 237 Léo Ferré, <i>La Mémoire et la Mer</i> (extrait)

184	<i>Ibid.</i>	Fig. 238 Barbara, <i>Nantes</i> (extrait)
185	<i>Ibid.</i>	Fig. 239 Anne Sylvestre, <i>Un mur pour pleurer</i> (extrait)
186	<i>Ibid.</i>	Fig. 240 Anne Sylvestre, <i>Non, tu n'as pas de nom</i> (extrait)
187	<i>Ibid.</i>	Fig. 241 Émilie Simon, <i>Chanson de toile</i> (extrait traité : transitoires) Pour le son complet, voir la piste 116.
188	5.3.1.1.1	Fig. 242 Léo Ferré, <i>Madame la Misère</i> (extrait)
189	<i>Ibid.</i>	Fig. 243-244 Léo Ferré, <i>Madame la Misère</i> . Montage de quatre notes tenues avec <i>vibrato</i> .
190	<i>Ibid.</i>	Fig. 245 Édith Piaf, <i>Padam Padam</i> (extrait)
191	<i>Ibid.</i>	Fig. 247 Édith Piaf, <i>Padam Padam</i> (extrait : note tenue avec <i>vibrato</i>)
192	<i>Ibid.</i>	Fig. 248-249 Édith Piaf, <i>Padam Padam</i> . Montage de deux notes tenues avec <i>vibrato</i> .
193	<i>Ibid.</i>	Fig. 250 Diane Dufresne, <i>Hymne à la beauté du monde</i> (extrait)
194	<i>Ibid.</i>	Fig. 251-152 Diane Dufresne, <i>Hymne à la beauté du monde</i> (extrait : deux notes tenues avec <i>vibrato</i>)
195	5.3.1.1.2	Fig. 253 Mouloudji, <i>Le Déserteur</i> (extrait)
196	<i>Ibid.</i>	Fig. 254 Mouloudji, <i>Le Déserteur</i> Montage de deux extraits avec notes tenues vibrées.
197	<i>Ibid.</i>	Fig. 255-256 Mouloudji, <i>Le Déserteur</i> Montage de trois notes tenues avec <i>vibrato</i> .
198	<i>Ibid.</i>	Fig. 257-258 Julien Clerc, <i>Ma Préférence</i> (extrait)
199	<i>Ibid.</i>	Fig. 260 Julien Clerc, <i>Ma Préférence</i> (extrait : note tenue avec <i>vibrato</i>)

200	5.3.1.1.3	Fig. 261 Véronique Sanson, <i>Amoureuse</i> (extrait)
201	<i>Ibid.</i>	Fig. 263 Véronique Sanson, <i>Amoureuse</i> (extrait : note tenue avec <i>vibrato</i>)
202	<i>Ibid.</i>	Fig. 265 Michel Jonasz, <i>Odeurs d'éther</i> (extrait)
203	<i>Ibid.</i>	Fig. 266 Michel Jonasz, <i>Odeurs d'éther</i> (extrait : note vibrée)
204	5.3.2.1	Fig. 267 Eddy Mitchell, <i>Sur la route de Memphis</i> (extrait)
205	<i>Ibid.</i>	Fig. 268 Gilbert Bécaud, <i>Mes Mains</i> (montage de trois extraits)
206	5.3.2.2	Fig. 269 Charles Aznavour, <i>La Bohème</i> (extrait)
207	<i>Ibid.</i>	Fig. 270 Michel Polnareff, <i>Love me, please, love me</i> (extrait)
208	5.3.3	Fig. 271 Boby Lapointe, <i>La Maman des poissons</i> (extrait)
209	<i>Ibid.</i>	Fig. 272 Guy Béart, <i>L'Eau vive</i> (extrait)
210	6.1.1	Fig. 274 à 298 Cora Vaucaire, <i>Saint-Germain-des-Prés</i>
211	6.1.2	Fig. 299-300 Georges Brassens, <i>Supplique pour être enterré sur la plage de Sète</i>
212	<i>Ibid.</i>	Fig. 302 Georges Brassens, <i>Supplique pour être enterré sur la plage de Sète</i> (extrait)
213	6.2.1.1	Fig. 303 Édith Piaf, <i>La Foule</i> Montage d'un même vers dans les trois versions enregistrées.
214	<i>Ibid.</i>	Fig. 304 Édith Piaf, <i>La Foule</i> Montage d'un même vers dans les trois versions enregistrées.
215	<i>Ibid.</i>	Fig. 305 Édith Piaf, <i>La Foule</i> Montage d'un même vers dans les trois versions enregistrées.
216	<i>Ibid.</i>	Fig. 306 Édith Piaf, <i>La Foule</i> Montage d'un même vers dans les trois versions enregistrées.

217	6.2.1.2	Fig. 307 Michel Sardou, <i>La Maladie d'amour</i> Montage d'un même vers dans les trois versions enregistrées.
218	<i>Ibid.</i>	Fig. 308 Michel Sardou, <i>La Maladie d'amour</i> Montage d'un même vers dans les trois versions enregistrées.
219	<i>Ibid.</i>	Fig. 309 Michel Delpech, <i>Chez Laurette</i> Montage d'un même vers dans les quatre versions enregistrées.
220	<i>Ibid.</i>	Fig. 310 Maxime Le Forestier, <i>Sans Francisco</i> Montage d'un même vers dans les cinq versions enregistrées.
221	6.2.2.1	Tableau 46 Serge Gainsbourg, <i>La Javanaise</i> , enregistrement en studio, 1963.
222	<i>Ibid.</i>	Tableau 46 Serge Gainsbourg, <i>La Javanaise</i> , enregistrement en public, 1985.
223	6.2.2.2	Tableau 48 Juliette Gréco, <i>La Javanaise</i> , enregistrement de 1963.
224	<i>Ibid.</i>	Tableau 48 Juliette Gréco, <i>La Javanaise</i> , enregistrement de 1992.
225	<i>Ibid.</i>	Tableau 48 Juliette Gréco, <i>La Javanaise</i> , enregistrement de 2004.
226	6.2.3.1 6.2.3.2	Fig. 311 et suivantes Léo Ferré, <i>La Vie d'artiste</i> , enregistrement de 1950 (1 ^{ère} version).
227	<i>Ibid.</i>	Fig. 311 et suivantes Léo Ferré, <i>La Vie d'artiste</i> , enregistrement de 1953 (2 ^e version).
228	<i>Ibid.</i>	Fig. 311 et suivantes Léo Ferré, <i>La Vie d'artiste</i> , enregistrement de 1969 (3 ^e version).
229	<i>Ibid.</i>	Fig. 311 et suivantes Léo Ferré, <i>La Vie d'artiste</i> , enregistrement de 1972 (4 ^e version).
230	<i>Ibid.</i>	Fig. 311 et suivantes Léo Ferré, <i>La Vie d'artiste</i> , enregistrement de 1984 (5 ^e version).
231	<i>Ibid.</i>	Fig. 311 et suivantes Léo Ferré, <i>La Vie d'artiste</i> , enregistrement de 1988 (6 ^e version).
232	7.1.1	Fig. 323 Nathalie Dessay, <i>Où va la jeune indoue</i> (extrait)
233	<i>Ibid.</i>	Fig. 324 <i>Histoires naturelles</i> de Maurice Ravel (extrait). Voix de baryton.

234	<i>Ibid.</i>	Fig. 325 Barbara, <i>Au bois de Saint-Amand</i> (extrait)
235	7.1.2	Fig. 326 Léo Ferré, <i>Les Anarchistes</i> (extrait)
236	<i>Ibid.</i>	Fig. 327 Gilles Vigneault, <i>Mon pays</i> (extrait)
237	<i>Ibid.</i>	Fig. 328 Michel Jonasz, <i>Premier reproche</i> (extrait)
238	<i>Ibid.</i>	Fig. 329 Benjamin Biolay, <i>Chère inconnue</i> (extrait)
239	7.2	Fig. 330-336 Charles Trenet, <i>Je chante</i>
240	<i>Ibid.</i>	Fig. 330-336 Jacques Higelin, <i>Je chante</i>
241	7.2.1	Fig. 330 Charles Trenet et Jacques Higelin, <i>Je chante</i> (montage)
242	<i>Ibid.</i>	Fig. 331 Charles Trenet et Jacques Higelin, <i>Je chante</i> (montage)
243	<i>Ibid.</i>	Fig. 332 Charles Trenet et Jacques Higelin, <i>Je chante</i> (montage)
244	7.2.3	Fig. 336 Charles Trenet, <i>Je chante</i> (montage)
245	7.3.1	Fig. 337 et suivantes Diane Dufresne, <i>Tiens-toe ben, j'arrive</i>
246	7.3.1.1	Fig. 337 à 345 Diane Dufresne, <i>Tiens-toe ben, j'arrive</i> (montage des motifs C)
247	7.3.1.2	Fig. 346 à 355 Diane Dufresne, <i>Tiens-toe ben, j'arrive</i> (montage des motifs D)
248	7.3.1.3	Fig. 356-357 Diane Dufresne, <i>Tiens-toe ben, j'arrive</i> (montage des motifs E)
249	7.3.2	Fig. 358 à 360 Camille, <i>Tout dit</i>
250	7.3.2.1	Fig. 359 Camille, <i>Tout dit</i> (montage)
251	8.1.1	Fig. 361 Charles Trenet, extrait d'un entretien télévisé.
252	<i>Ibid.</i>	Fig. 362 Jacques Brel, extrait d'un entretien télévisé.

253	<i>Ibid.</i>	Fig. 363 Serge Gainsbourg, extrait d'un entretien télévisé.
254	<i>Ibid.</i>	Fig. 364 Pierre Perret, extrait d'un entretien télévisé.
255	<i>Ibid.</i>	Fig. 365 Renaud, extrait d'un entretien télévisé.
256	8.1.2.1.1	Fig. 366 à 368 Claude Nougaro, <i>Paris Mai</i>
257	8.1.2.1.2	Fig. 369-370 Yves Simon, <i>Au pays des merveilles de Juliet</i>
258	8.1.2.1.3	Fig. 371 à 375 Léo Ferré, <i>Requiem</i>
259	8.1.2.2.1	Fig. 376 à 379 Serge Gainsbourg, <i>Variations sur Marilou</i>
260	8.1.2.2.2	Fig. 380 à 383 Léo Ferré, <i>Le Chien</i>
261	8.2.1.1	Fig. 384-385 Julos Beaucarne, <i>La Tâtonneuse</i>
262	8.2.1.2	Fig. 386-394 Charlélie Couture, <i>Le Vieil Homme</i>
263	8.2.1.3	Fig. 395-396 Léo Ferré, <i>Le Conditionnel de variétés</i>
264	8.2.2.1.1	Fig. 398-399 Louis Chedid, <i>Ainsi soit-il</i>
265	8.2.2.1.2	Fig. 401 Hubert-Félix Thiéfaine, <i>Les Ombres du soir</i>
266	8.2.2.1.3	Fig. 402 Jean Guidoni, <i>J'habite à Drancy</i>
267	8.2.2.2.1.2	Fig. 403 Juliette Gréco, <i>L'Amour à la papa</i>
268	<i>Ibid.</i>	Fig. 404-405 Jacques Brel, <i>Les Singes</i>
269	8.2.2.2.2.1	Fig. 406 Jacques Brel, <i>Jef</i>
270	8.2.2.2.2.2	Fig. 407-408 Léo Ferré, <i>Pépée</i>
271	8.2.2.3.1	Fig. 409-410 Renaud, <i>Dans mon HLM</i>

272	8.2.2.3.2	Fig. 411-415 Robert Charlebois, <i>Mon Pays</i>
273	9.1.3	Tableaux 58 à 60 Juliette Gréco, <i>Les Feuilles mortes</i>
274	<i>Ibid.</i>	Tableaux 58 à 60 Mouloudji, <i>Les Feuilles mortes</i>
275	<i>Ibid.</i>	Tableaux 58 à 60 Cora Vaucaire, <i>Les Feuilles mortes</i>
276	<i>Ibid.</i>	Tableaux 58 à 60 Sapho, <i>Les Feuilles mortes</i>
277	<i>Ibid.</i>	Tableaux 58 à 60 Jacques Douai, <i>Les Feuilles mortes</i>
278	<i>Ibid.</i>	Tableaux 58 à 60 Eddy Mitchell, <i>Les Feuilles mortes</i>
279	<i>Ibid.</i>	Tableaux 58 à 60 Michel Jonasz, <i>Les Feuilles mortes</i>
280	<i>Ibid.</i>	Tableaux 58 à 60 Charles Dumont, <i>Les Feuilles mortes</i>

Index des noms

A

Agawu, Kofi.....153, 156, 157, 158, 805
Albèrta, Philippe..... 40, 805
Alby, Jean-Marc.....810
Ales, Catherine.....810
Allali, André.....817
Allwood, Edward.....167
André-Obrecht, Régine.....817
Aragon, Louis.....215, 810
Aristote.....47, 96, 737, 739, 745, 810, 813
Arnaut Daniel.....26
Arom, Simha.....158, 500, 805
Artaud, Antonin.....50, 52, 672, 810
Assayag, Gérard.....68, 84, 92, 93, 515, 805,
807, 808, 809
Astésano, Corine.....810
Auchelin, Antoine.....815
Auslander, Philip.....30, 31, 805
Austin, John.....46, 669, 811
Authelain, Gérard.....4, 22, 805
Avanzi, Mathieu.....815, 818

B

Bachelard, Gaston.....121, 746, 794, 811
Bailly, Anatole.....820
Bakhtine, Mikhaïl.....46
Balén, Noël.....642
Banu, Georges...50, 51, 687, 688, 703, 811
Barrière, Jean-Baptiste.....818
Barthes, Roland.....1, 2, 3, 4, 7, 31, 43, 48,
49, 51, 63, 95, 120, 127, 137, 161, 162,
175, 342, 343, 344, 345, 350, 351, 401,
430, 446, 479, 533, 538, 543, 567, 632,
738, 739, 743, 744, 745, 746, 747, 750,
777, 779, 791, 792, 793, 794, 796, 799,
811
Bartók, Béla.....40, 41, 42, 100, 805
Baudelaire, Charles.....23, 71
Bayley, Amanda.....807
Beaufils, Marcel.....671, 672, 805
Beaugendre, Frédéric.....44, 154, 157, 813

Beaumont-James, Colette.....811
Béchet, Frédéric.....113, 815
Beethoven, Ludwig van.....71
Beghelli, Marco.....7, 805, 829
Beller, Grégory..53, 54, 117, 127, 187, 188,
815, 818, 819, 832, 834, 836
Belleret, Robert.....753, 819
Belmont, Nicole.....42, 218, 238, 820
Benoit, Marcelle.....160, 820
Bérard, Eva.....811
Bérard, Jean-Antoine.....175, 805
Berg, Alban.....40
Bernard, Renée.....753
Bernhardt, Sarah.....256
Bernstein, Basil.....811
Biasi, Pierre-Marc..155, 156, 642, 774, 820
Bigand, Emmanuel.....817
Bizzoni, Lise.....805
Bloit, Julien.....113, 819
Bloothoof, Gerrit.....57, 817
Bogaards, Niels.....818
Bohelay, Baptiste.....835
Bolle, Sylvie.....42, 805
Boulez, Pierre.....173
Brackett, David.....85, 806, 821
Brăiloiu, Constantin.....42, 806
Brenet, Michel.....160
Brossard, Sébastien de.....39
Brown, James.....760
Brown, Penelope.....46, 743
Brunschwig, Chantal.....819
Buelow, George J.....186, 820
Buffard-Moret, Brigitte.....94, 219, 811
Busnel, François.....620, 625

C

Cabral, Angel.....543
Calvet, Louis-Jean.....811, 819
Cannavo, Richard.....601, 602, 819
Cantaloube-Ferrieu, Lucienne.....811
Capella, Martianus.....678
Carroll, Lewis.....643, 657
Carson, Rolf.....171, 819

Carterette, Edward C..... 149, 150, 151, 817
 Castanier, Paul 661, 702
 Castarède, Marie-France..... 155, 156, 811
 Castellengo, Michèle .56, 57, 124, 151, 165,
 168, 180, 182, 454, 470, 815, 816, 818
 Celletti, Rodolfo 37, 38, 428, 429, 806
 Chabot-Canet, Céline 9, 31, 36, 86, 90, 566,
 567, 633, 775, 806
 Chailley, Jacques 154, 806
 Chaouche, Sabine 811
 Charaudeau, Patrick 752, 758, 775, 820
 Charpentreau, Jacques 542, 811, 815
 Cheveigné, Alain de 834
 Chevet, Suzy 740
 Chew, Geoffrey 161, 821
 Chion, Michel 811
 Chirache, Emmanuel 729, 806
 Chouvel, Jean-Marc ... 68, 94, 806, 809, 816
 Cicéron..... 47, 48, 671, 727, 737, 744, 811
 Claude, Francis 566
 Claudel, Paul 811
 Cocteau, Jean 408, 601, 807
 Cogan, Robert..... 28, 29, 806
 Cohen, Jean 707, 811
 Cohen-Levinas, Danielle 40, 806, 828
 Copeau, Jacques 776
 Cornut, Guy .. 141, 147, 180, 182, 589, 806,
 816, 818
 Cosnier, Jacques 811
 Courtois, Jean-Patrice..... 2, 811, 828
 Cousineau, François..... 606
 Couvreur, Laurent..... 816
 Cristiani, François-René 345, 346, 819
 Cugny, Laurent 806
 Cunier, Florent 125
 Curien, Nicolas 811

D

D'Alembert, Jean Le Rond 820
 D'Alessandro, Christophe ..57, 93, 94, 806,
 816
 Dalmonte, Rossana 734, 806
 Dante-Alighieri 811
 Davis, Miles..... 765
 Dayme, Meribeth A. 816
 De Bingen, Hildegarde 620
 De Corbière, Stéphane 816
 De Max, Édouard..... 50
 De Victoria, Tomas Luis 661
 Debussy, Claude 40

Defaye, Jean-Michel 557
 Degottex, Gilles.... 117, 185, 374, 815, 816,
 817, 818, 832, 834, 835, 836
 Dehaene, Stanislas 818
 Del Lungo, Andreo 216, 811
 Delais-Roussarie, Élisabeth..... 77, 812
 Delanoë, Pierre 10
 Deliege, Irène 149, 150, 151, 817
 Démosthène 47
 Deniot, Joëlle 812
 Derveaux, Marc 40, 41, 812
 Desain, Peter 57, 816, 819
 Deschamps, Eustache..... 671, 812
 Dessons, Gérard 812
 Deutsch, Diana 819
 Di Cristo, Albert..... 77, 812
 Dicale, Bertrand..... 558, 819
 Diderot, Denis 50, 149, 153, 820
 Dillaz, Serge..... 347, 819
 Donnadiou, Sophie..... 816
 Doprez, Gilbert-Louis 38, 806
 Dubois, Danièle 124, 151, 816
 Dubosson, Philippe..... 692
 Ducharme, Réjean 710
 Duclos, Pierre 543, 819
 Ducrot, Oswald 46
 Dufrenne, Mikel 346, 812
 Dulac, Philippe 820
 Dumas, Georges 126
 Dupont, Quentin 820
 Durand, Gilbert 746, 747, 812
 Dutheil, Catherine 812
 Dutoit, Odette 542, 567
 Dutoit, Thierry 816

E

Eco, Umberto 812
 Estienne, Françoise 183, 816

F

Fabbri, Franco 206, 207, 210, 211, 734, 806
 Falck, Robert 778
 Fargue, Léon-Paul 745
 Faure, Anne 816
 Fisch, Richard 91, 638, 815
 Fónagy, Ivan..... 3, 45, 56, 93, 94, 127, 176,
 177, 186, 187, 286, 344, 439, 450, 509,
 631, 695, 744, 812
 Fontanier, Pierre 343, 812

Fournier, Cécile 177, 806
 Fraisse, Paul..... 210, 812
 Freche, Charles816
 Fresnel, Élisabeth.....816
 Freud, Sigmund 186, 774
 Frith, Simon 30, 49, 606, 806
 Fromilhague, Catherine.....230, 231, 812

G

Gagnard, Madeleine 41, 806
 Garcia, Manuel..... 38, 807
 Garnier, Maëva 57, 124, 128, 152, 184, 185,
 591, 816
 Gavarret, Jules125
 Genette, Gérard.....30, 95, 193, 196, 197,
 198, 214, 219, 222, 343, 344, 553, 696,
 697, 703, 795, 812
 Ghio, Alain..... 140, 142, 148, 185, 817, 821
 Giannattasio, Francesco.....670, 684, 807
 Gilotiaux, Pierre.....812
 Glaser, Denise.....633
 Goffman, Erving.....812
 Goldman, Jean-Philippe..... 815, 818
 Gouget, Émile.....125
 Gramming, Patricia..... 182, 819
 Grévisse, Maurice.....77, 429, 812
 Grichkovtsova, Ioulia817
 Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois de...38,
 807
 Groccia, Martine.....813
 Grosjean, Michèle813
 Guitart, René.....84, 90, 93, 807

H

Hains, Jacques..... 776, 807
 Hajda, John M. 149, 150, 151, 817
 Harris, Ellen T. 170, 820
 Harshberger, Michael L. 149, 150, 151, 817
 Hawkshaw, Alan.....657
 Hennion, Antoine813
 Henrich, Nathalie57, 58, 124, 152, 180,
 181, 182, 816, 817, 818
 Héraclite d'Éphèse 155
 Hermelin, Christian..... 740, 813
 Hirano, Minoru..... 178, 183
 Hirschi, Stéphane22, 23, 311, 541, 547,
 602, 682, 745, 758, 759, 807, 814
 Honegger, Arthur..... 408, 807

Honegger, Marc..... 33, 148, 150, 159, 160,
 172, 173, 175, 186, 325, 408, 587, 597,
 598, 678, 682, 820
 Honing, Henkjan816
 Horn, David72, 85, 821
 Horville, Robert.....812
 Hugo, Victor662

I

Imberty, Michel82, 83, 807

J

Jackendoff, Ray.....157
 Jacob, Max693
 Jakobson, Roman 25, 90, 91, 225, 744, 752,
 753, 813
 Jansens, Susan 57, 817
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter)
774
 Joubrel, Bruno..... 71, 78, 807
 Joyce, James.....643
 Julien, Jacques813
 Julien, Olivier807
 July, Joël813
 Jung, Carl Gustav31

K

Kawahara, Hideki834
 Kendall, Roger A. 149, 150, 151, 817
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine 46, 94, 509,
 739, 813
 Klein, Jean-Claude.....819
 Kosma, Joseph..... 397, 729, 822
 Kristeva, Julia 2, 3, 642, 813
 Krom, Guus de..... 57, 817

L

Labov, William.....813
 Lacas, Pierre-Paul 159, 820
 Lacasse, Serge.... 9, 29, 30, 59, 60, 101, 135,
 807, 810, 821, 828
 Lacedpede, Comte de.....39
 Lachambre, Hélène817
 Lachartre, Nicole 155, 156, 820
 Lacheret-Dujour, Anne 44, 53, 154, 157,
 813, 815, 817, 818

- Lacoup, Dominique 739, 820
 Laing, Dave 72, 85, 821
 Lambotte, Marie-Claude 774, 820
 Lanchantin, Pierre..112, 113, 117, 815, 817,
 818, 819, 832
 Lartillot, Olivier..... 515, 808
 Laver, John.....177, 183, 817
 Le Bagousse, Sarah 185, 817
 Le Huche, François.....817
 Le Jeune, Philippe219
 Le Vot, Gérard . 3, 4, 5, 6, 8, 25, 26, 36, 59,
 60, 68, 90, 91, 197, 207, 346, 479, 483,
 622, 638, 656, 791, 793, 806, 808
 Lebrun, Barbara.....775, 806, 808
 Lefrançois, Catherine..... 30, 808
 Legras, Marc.....767
 Leipp, Émile.....56, 146, 166, 168, 817
 Leloir, Jean-Pierre 346, 819
 Léon, Monique44, 231, 281, 283, 286,
 432, 436, 437, 441, 442, 444, 445, 712,
 813
 Léon, Pierre 44, 45, 177, 186, 231, 281,
 283, 284, 286, 291, 347, 375, 376, 379,
 426, 432, 434, 436, 437, 438, 439, 441,
 442, 443, 444, 445, 591, 593, 665, 677,
 695, 703, 711, 712, 714, 813
 Léothaud, Gilles591
 Lerdahl, Fred..... 157
 Lesueur, Daniel.....808
 Levinson, Stephen..... 46, 743
 Lévy, Fabien.....68, 94, 806, 809, 816
 Lhote, Elisabeth 153, 183, 817
 Ligeti, György 28
 Lindqvist, Jan 185
 Littré, Émile .. 124, 125, 199, 200, 625, 820,
 841
 London, Justin.....154, 157, 820
 Louiss, Eddy 639
 LoVetri, Jeannette 182, 817, 819, 822
 Lusson, Pierre25, 808, 813
 Lyche, Chantal..... 817, 818

M

- Maingueneau, Dominique.....224, 738, 752,
 758, 775, 813, 820
 Malfrère, Fabrice816
 Mancini, Roland 428, 429
 Marcadet, Christian..23, 123, 126, 808, 810
 Martin, Georges..... 543, 819
 Martin, Pierre44, 174, 813
 Maulpoix, Jean-Michel..... 642, 820
 Mazaleyrat, Jean77, 153, 154, 237, 241,
 243, 244, 245, 247, 253, 256, 288, 289,
 291, 631, 813
 Mazzola, Guerino . 68, 84, 92, 93, 515, 805,
 807, 808, 809
 McAdams, Stephen 816, 817
 Merriam, Alan P.778
 Meschonnic, Henri153, 154, 155, 156, 671,
 812, 813, 820
 Meyer, Michel..... 47, 96, 737, 745, 810, 813
 Michel, François161
 Middleton, Richard 27, 29, 49, 809
 Miller, Georges A.137, 182, 818
 Miller, Richard809
 Misraki, Paul.....595
 Mitterrand, Henri703
 Molino, Jean6, 484, 744, 778, 809
 Momigny, Jérôme-Joseph de160
 Montagu, Julie 440, 818
 Monteverdi, Claudio 50
 Moore, Allan F.....809
 Moore, Brian C.J.....820
 Moore, Richard.....818
 Moreau, François.....811
 Morel, Michel..... 817, 818
 Morier, Henri 662, 813
 Morin, Edgar..... 63, 67, 68, 92, 111, 118,
 161, 483, 487, 515, 540, 542, 553, 605,
 671, 723, 741, 745, 759, 774, 775, 791,
 793, 800, 813
 Morris, Andrew Cameron112, 817, 840
 Mounin, Georges..... 43
 Moutsopoulos, Evangelos A. ...1, 671, 672,
 809
 Moylan, William.....776
 Musset, Alfred de227

N

- Nattiez, Jean-Jacques ... 6, 7, 36, 37, 40, 42,
 49, 68, 153, 207, 484, 500, 670, 684, 725,
 734, 744, 776, 778, 805, 806, 807, 809,
 820, 829
 Neveu, Franck.....820
 Nicolas, François.. 68, 84, 92, 93, 515, 805,
 807, 808, 809
 Nietzsche, Friedrich.....752
 Nord, Lennart 171, 819

O

Obin, Nicolas.. 53, 113, 117, 815, 818, 819,
832, 834, 836
Olivier, Paul 72, 85, 821
Ong, Walter..... 6
Oriano, Michel..... 42
Ormezzano, Yves..... 141, 147, 167, 175,
179, 180, 183, 818
Ott, Jacqueline et Ott, Bernard 38, 125,
809
Ovide.....1, 814

P

Pagel, Vincent 816
Panier, Louis 813
Pantchenko, Daniel..... 656
Papadiamandis, Pierre 761
Pavis, Patrice 814
Peckham, Anne..... 181, 809
Pecqueux, Anthony..... 176, 809
Peeters, Geoffroy 830, 835
Pellat, Jean-Christophe..... 172, 821
Perrin, Ludovic..... 820
Petit, Christine 818
Petitjean, Étienne 124, 125, 821
Philippe, Pierre 692
Piérart, Bernadette..... 816
Pillet, Élisabeth..... 23, 541, 745, 807
Pinquier, Julie..... 817
Pirenne, Christophe 809
Pistone, Danièle..... 807, 810, 820
Pito, Serge..... 185, 817
Plamondon, Luc 606
Platon 1, 155, 671, 688, 725, 809, 814
Plougastel, Yann..... 748, 820
Poiré, François..... 818
Poirié, François..... 820
Poitevineau, Jacques 124, 816
Poizat, Michel 173, 345, 809
Potard, Yves..... 818
Pottier, John..... 809
Poulin, Isabelle..... 643
Poyatos, Fernando 30, 94, 814
Prame, Eric..... 57, 818
Prévert, Jacques 729, 822
Prévost-Thomas, Cécile .. 24, 682, 805, 814
Prigogine, Ilya 25
Pruner, Michel 50, 51, 814
Pythagore..... 776

Q

Queneau, Raymond.....215
Quignard, Pascal..... 777, 814
Quintilien, Marcus Fabius 47, 814

R

Racine, Jean 50
Racine, Louis 671, 814
Rafelson, Bob..... 765
Raffalli, Rodolphe..... 826
Raimu 752
Ranum, Patricia-M. 160, 820
Rattalino, Piero 809
Rauber, François..... 557
Ravel, Maurice..... 229, 589
Ravet, Hyacinthe 806
Regnier, Lise..... 818, 830
Revel, Nicole 812
Rey-Hulman, Diana 812
Ricalens-Pourchot, Nicole 821
Rice, Timothy..... 778
Richard, G. 57, 816
Richard, Philippe 772
Riegel, Martin 172, 821
Riemann, Hugo..... 160, 821
Rigoni, Michel..... 41
Rimbaud, Arthur 71
Rioul, René 172, 821
Ris, Christophe 816
Rivgauche, Michel 543
Robine, Marc..... 8, 71, 761, 774, 810
Rockwell, Norman 760
Rodet, Xavier 53, 54, 55, 112, 117, 185,
374, 815, 816, 817, 818, 819, 828, 832,
834, 835, 836
Roebel, Alex 374, 816, 835
Roland, Vincent..... 550
Rossing, Thomas 818
Roubaud, Jacques 25, 814
Roubeau, Bernard... 56, 180, 182, 816, 818
Rousseau, Jean-Jacques.... 33, 34, 149, 153,
670, 672, 814, 820
Roy, Patrick 101, 807, 810
Rudent, Catherine 23, 24, 72, 123, 126,
806, 808, 810
Russelson, Léo 49
Ruwet, Nicolas 7, 35, 814

S

Saby, Pierre..... 810
 Sadie, Stanley..... 161, 821
 Saka, Pierre..... 748, 820
 Salado, Régis 643
 Sancier-Chateau, Anne 231, 812
 Sansoy, Patrick..... 810
 Sarraute, Claude..... 740
 Saussure, Ferdinand de..... 43, 48, 814
 Schaeffer, Pierre 137, 143, 446, 775, 776,
 810
 Scherer, Klaus R. 818
 Schnebel, Dieter 41
 Schnitzler, Arthur..... 643
 Schoenberg, Arnold... 40, 41, 676, 677, 810
 Schuttle, Harm K. 182, 818
 Scotto di Carlo, Nicole. 142, 168, 169, 176,
 407, 408, 415, 819
 Scully, Celia 167
 Seashore, Carl E. 164, 165, 166, 454, 819
 Seeger, Charles..... 29, 100, 101, 810
 Seronte, Jean-Paul 542, 820
 Shepherd, John..... 72, 85, 808, 821
 Simon, Anne-Christine..... 53, 815, 818
 Sloboda, John A. 149, 150, 151, 817, 820
 Sotiropoulos, David..... 124, 816, 819
 Spyropoulou-Leclanche, Maria 206, 207,
 210, 211, 213, 814
 Stendhal 401, 800
 Stockhausen, Karlheinz..... 41
 Streletski, Gérard..... 36, 806
 Sundberg, Johan 55, 56, 142, 147, 165,
 166, 167, 168, 171, 181, 182, 185, 459,
 467, 815, 817, 819
 Sundin, Nils-Göran..... 159, 160, 820

T

Tagg, Philip 27, 29, 126, 810
 Ternström, Sten..... 181, 817
 Timmers, Renee 57, 816, 819
 Tosi, Francesco..... 36, 810
 Tournès, Ludovic 814
 Traïni, Christophe 685, 814
 Traube, Caroline..... 808
 Twombly, Cy..... 345, 479

U

Ubersfeld, Anne..... 705, 814

V

Vaillant, Alain..... 23, 541, 745, 807
 Vaissière, Jacqueline..... 44, 370, 438, 814
 Valéry, Paul..... 50, 51, 533, 642, 815
 Valette, C. 56, 816
 Van Leeuwen, Theo..... 815
 Vassal, Jacques 763
 Vazzod, Didier..... 384
 Veaux, Christophe... 53, 113, 117, 815, 818,
 819, 832, 834, 836
 Verlaine, Paul 240, 598, 815
 Verlant, Gilles 555, 820
 Vernillat, France 815
 Verschaeve, Michel 38, 39, 810
 Vian, Boris..... 70, 598, 776, 815
 Vico, Giambattista..... 746
 Vignal, Marc 34, 160, 161, 821
 Viret, Jacques 678, 820
 Vrait, François-Xavier 812

W

Waeber, Jacqueline 39, 40, 810
 Watzlawick, Paul..... 91, 638, 656, 815
 Weakland, John H. 91, 638, 815
 Wendahl, R. W. 184, 819
 Wennerstrom, Ann 815
 Wheeler, Paul 818
 Whittall, Arnold..... 156
 Wicke, Peter 72, 85, 821
 Winsberg, Suzanne 816
 Wise, Tim..... 71, 72, 810, 821
 Wodrascka, Alain..... 739, 820
 Wonnacott, Thomas H..... 837
 Wunenburger, Jean-Jacques..... 157, 815

Z

Zumthor, Paul..... 5, 6, 25, 171, 670, 775,
 776, 815
 Zurcher, Alain..... 125, 169, 170, 821

Index des chanteurs et des chansons

A

Adamo, Salvatore 11, 347, 349, 350, 444, 739, 740, 822, 826
Tombe la neige 350
 Annegarn, Dick 11, 394, 395, 405, 407, 426, 439, 444, 822
Bébé éléphant 439
Bruxelles 439
La fille m'a dit 439
Mireille 439
Sacré Géranium 394, 395, 439
 Arno 127
 Aznavour, Charles 8, 10, 11, 347, 348, 349, 430, 431, 432, 472, 474, 475, 605, 639, 674, 696, 726, 781, 784, 788, 823
À t'regarder 430, 431
Avec 475
J'ai perdu la tête 475
La Bohème 474, 475
Trousse Chemise 347, 348, 475

B

Balavoine, Daniel 11, 71, 355, 356, 379, 382, 383, 384, 405, 406, 762, 823
Lady Marlène 355, 356, 382, 383, 405
 Barbara 8, 10, 11, 89, 127, 211, 212, 215, 216, 219, 222, 223, 225, 226, 229, 230, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 263, 269, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 289, 293, 294, 295, 305, 318, 319, 332, 333, 370, 371, 386, 387, 409, 410, 447, 590, 726, 727, 729, 742, 813, 822, 823
Au bois de Saint-Amand 590
 Drouot 199, 201, 203, 215, 218, 221, 226, 229, 230, 237, 240, 248, 250, 251, 252, 257, 271, 272, 288, 289, 302, 303, 304, 305, 311, 315, 316, 317, 318, 332, 333
 Göttingen 409, 410
 L'Aigle noir 199, 201, 203, 211, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 237, 248, 250, 251,

252, 257, 258, 271, 272, 288, 289, 315, 316, 317, 318, 387
La Mort 387
 Nantes 199, 201, 203, 211, 212, 218, 221, 226, 237, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 269, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 293, 294, 295, 296, 316, 317, 447
 Béart, Guy 11, 362, 363, 365, 477, 478, 605, 739, 823
L'Eau vive 477, 478
Vous 363
 Beaucarne, Julos. 11, 362, 365, 672–76, 823
De mémoire de rose 365
La Tâtonneuse 672–76
 Bécaud, Gilbert 11, 208, 212, 216, 223, 224, 226, 227, 229, 240, 243, 252, 286, 287, 290, 291, 296, 297, 299, 301, 302, 314, 321, 322, 357, 358, 359, 378, 428, 441, 443, 474, 639, 674, 822, 823, 826
Et maintenant 199, 201, 203, 212, 217, 218, 219, 221, 226, 227, 229, 237, 243, 248, 250, 251, 252, 271, 272, 288, 289, 290, 291, 296, 297, 298, 299, 301, 316, 317, 322, 357, 358, 359
L'important c'est la rose 199, 201, 203, 207, 208, 217, 218, 219, 221, 238, 248, 250, 251, 252, 271, 272, 288, 316, 317
Les Marchés de Provence 443
Mes mains 378, 474
 Nathalie 124, 180, 182, 199, 201, 203, 218, 219, 221, 223, 224, 226, 238, 240, 248, 250, 251, 252, 271, 272, 286, 287, 288, 302, 303, 304, 306, 313, 314, 316, 317, 816, 818
 Belle, Marie-Paule 11, 539, 697, 729, 823
Celles qui aiment elles 539
Ces lettres auxquelles on ne répond pas 539
Je veux pleurer comme Soraya 539
L'Alibi de la libido 539
L'Enf 539
La Parisienne 539, 697
La petite écriture grise 539
Les Dessins d'enfants 539
Que tu ne m'aimes plus 539

- Wolfgang*..... 539
 Béranger, François 11, 425, 709, 823
 Béranger, Pierre-Jean de..... 10
 Biolay, Benjamin..... 11, 377, 472, 586, 594,
 619, 688, 718, 742, 774, 823
 Chère inconnue 594
 Pourquoi tu pleures ?..... 377, 823
 Reste-moi fidèle..... 377
 Birkin, Jane..... 106, 107, 126, 184
 La Javanaise 106
 Bjork..... 126
 Blanchard, Gérard.... 11, 353, 354, 591, 823
 Marylou 353, 354
 Rock Amadour 353, 591
 Brassens, Georges 8, 11, 79, 89, 91, 211,
 216, 222, 223, 240, 241, 242, 252, 260,
 261, 263, 273, 291, 302, 312, 314, 321,
 322, 323, 324, 325, 326, 327, 345, 346,
 412, 425, 426, 430, 438, 442, 443, 472,
 486, 533–38, 533, 542, 553, 583, 639,
 703, 726, 728, 729, 740, 742, 773, 774,
 781, 788, 796, 811, 819, 820, 822, 823
 Chanson pour l'auvergnat 199, 201, 203, 217,
 218, 219, 221, 222, 238, 241, 248, 250,
 251, 252, 260, 271, 272, 316, 317, 321,
 322, 323, 324
 La Mauvaise Réputation..... 438
 La non demande en mariage 199, 201, 204, 211,
 218, 221, 231, 238, 241, 242, 248, 250,
 251, 252, 260, 271, 272, 316, 317, 327
 La Tondue..... 425
 Le Gorille .. 199, 201, 203, 214, 215, 218, 219,
 221, 223, 238, 240, 242, 248, 250, 251,
 252, 260, 271, 272, 273, 302, 303, 304,
 306, 312, 316, 317, 326, 327
 Le Testament 443
 *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*442,
 533–38
 Brel, Jacques..... 8, 10, 11, 23, 79, 175, 210,
 211, 212, 213, 216, 217, 222, 223, 224,
 225, 226, 231, 240, 243, 252, 261, 262,
 263, 272, 273, 286, 291, 292, 293, 311,
 314, 321, 331, 332, 345, 346, 393, 394,
 405, 408, 409, 410, 432, 433, 439, 440,
 441, 444, 450, 533, 538, 542, 591, 605,
 634, 635, 639, 674, 687, 696, 697, 700,
 701, 702, 703–5, 715, 718, 726, 727, 729,
 741, 742, 745, 748–50, 756, 781, 807,
 819, 822, 823
 Amsterdam 199, 201, 204, 212, 214, 218, 221,
 223, 224, 226, 238, 248, 250, 251, 252,
 261, 271, 272, 273, 284, 285, 286, 287,
 292, 293, 315, 316, 317, 331, 332, 334
 Bruxelles 749
 Ces gens-là..... 450, 696
 Jaurès..... 432, 433
 Jef 450, 703–5
 L'Air de la bêtise 538
 La Dame patronnesse 702
 La Quête..... 538
 La Valse à mille temps 444
 La ville s'endormait 440, 441
 Le Caporal Casse-Pompon 700, 701
 Le Lion..... 441
 Le Moribond..... 749
 Le Plat Pays 749
 Les Bigotes 702, 749
 Les Bonbons..... 444, 538, 696, 823
 Les Fenêtres 749
 Les Flamandes... 199, 201, 204, 211, 214, 218,
 221, 222, 223, 225, 231, 238, 240, 248,
 250, 251, 252, 261, 262, 263, 271, 272,
 273, 288, 315, 316, 317, 441, 591, 700
 Les Marquises..... 408, 409, 441
 Les Singes 700, 701
 Madeleine 749
 Ne me quitte pas .. 89, 199, 201, 204, 209, 210,
 212, 213, 217, 218, 219, 221, 222, 226,
 231, 238, 240, 243, 248, 250, 251, 252,
 261, 271, 272, 273, 288, 291, 292, 293,
 302, 303, 304, 307, 311, 315, 316, 317,
 321, 394
 Quand on n'a que l'amour..... 749
 Rosa..... 749
 Bruant, Aristide..... 10

C

- Callas, Maria 37, 38
 Camille 11, 377, 405, 407, 586, 605, 606,
 619–25, 797, 822, 823
 Le Banquet 377
 Lumière..... 377
 Money Note 377
 Tout dit..... 619–25
 Vous..... 407
 Caruso, Enrico 37, 38
 Cassimot, Simone 106
 Le Temps des cerises 106
 Chamfort, Alain..... 127
 Charlebois, Robert 11, 443, 708, 710–15,
 823
 Mon pays 710–15
 Un gars ben ordinaire 710
 Chaussettes Noires (Les)..... 761
 Chedid, Louis 11, 472, 687–92, 688, 823
 Ainsi soit-il..... 687–92
 T'as beau pas être beau..... 688

Chedid, Matthieu..... 11, 379, 384, 385, 605,
726, 770–73, 822, 825, 827
Au suivant771
Cardiac Danse.....771
Close to me771
Je dis aime 384, 385, 771
Je me démasque773
La Pluie772
Machistador..... 771, 772
Mama Sam772
Chevalier, Maurice.....444
Clerc, Julien 11, 451, 462, 463, 464, 465,
466, 467, 476, 477, 739, 823
Ma préférence 464, 465, 466, 467
Cobain, Kurt 126
Como, Perry 170
Conte, Paolo..... 10
Couture, Charlélie ... 11, 418, 423, 424, 441,
676–82, 718, 814, 823
Le Vieil Homme 676–82
Tu joues toujours..... 423, 424
Crosby, Bin.....9, 170

D

Daho, Étienne..... 126, 127
Delerm, Vincent 11, 208, 211, 216, 223,
227, 240, 244, 245, 247, 251, 252, 263,
264, 265, 266, 269, 274, 288, 321, 324,
325, 333, 334, 335, 402, 403, 404, 472,
476, 477, 478, 688, 703, 718, 726, 742,
774, 781, 822, 823
Fanny Ardant et moi. 199, 201, 204, 218, 221,
238, 248, 250, 251, 252, 264, 271, 272,
316, 317
Le Monologue shakespearien 199, 201, 204,
218, 221, 238, 240, 248, 250, 251, 252,
264, 271, 272, 302, 303, 304, 307, 311,
312, 316, 317, 321, 324, 325, 335
Tes parents 199, 201, 204, 218, 221, 238, 244,
247, 248, 250, 251, 252, 264, 265, 266,
271, 272, 316, 317, 335, 402
Delpech, Michel 11, 374, 375, 428, 546,
547, 549, 550, 740, 746, 756–59, 824,
826
Chez Laurette.....547, 549, 550, 551, 757, 824
Comme vous.....758
Copains Clopant.....549
Jaloux..... 757, 759
Je l'attendais 374, 375
Les Divorcés 746, 757, 758, 759
Photographe 757, 759
Sortie de couple.....758

Un jour tu verras 374
Wight is Wight..... 759
Dessay, Nathalie589
Dietrich, Marlène.....729
Dion, Céline181
Douai, Jacques 11, 728, 729, 732, 734, 735,
736, 824
Les Feuilles mortes..... 732, 734, 735, 736
Dufresne, Diane 11, 216, 217, 222, 226,
227, 232, 240, 244, 245, 252, 263, 268,
269, 272, 274, 302, 319, 320, 338, 386,
413, 414, 415, 418, 420, 421, 422, 428,
443, 460, 461, 462, 533, 586, 605, 606–
19, 712, 726, 727, 739, 781, 784, 797,
822, 824
Fascination 443
Hymne à la beauté du monde 422, 423, 460, 461
J'ai rencontré l'homme de ma vie... 199, 201, 204,
218, 221, 238, 249, 250, 251, 252, 268,
271, 272, 274, 316, 317, 338
L'Enfant de la lumière. 413, 414, 420, 421, 422
La Vie en rose.....437, 443
Le Parc Belmont..... 199, 201, 204, 216, 217,
221, 226, 227, 240, 244, 248, 250, 251,
252, 271, 272, 274, 302, 303, 304, 308,
313, 316, 317, 320, 443, 606
Oxygène..... 199, 201, 204, 209, 218, 219, 221,
222, 232, 238, 240, 249, 250, 251, 252,
271, 272, 274, 316, 317
Seule dans mon lit..... 386
Tiens-toé ben, j'arrive 606–19
Dumont, Charles 11, 365, 366, 367, 374,
393, 726, 733, 735, 736, 774, 824
C'est la femme qui tient le monde..... 374
J'ai vingt ans..... 366, 367, 393
Laisse passer le temps..... 367
Les Feuilles mortes..... 733, 735, 736
Les Mots d'amour..... 374
Une femme..... 367
Duteil, Yves..... 11, 428, 605, 726, 781, 786,
788, 824
Petite Fille 428

E

Eminem 126
Escudero, Leny 11, 427, 450, 478, 656,
781, 824
Le Cancre..... 656
Le Fils de l'assassin..... 656
Mon voisin est mort..... 450
Van Gogh..... 427

F

Farmer, Mylène..... 126
 Ferrat, Jean 8, 71, 807
 Ferré, Léo 8, 10, 11, 31, 51, 71, 79, 86,
 90, 91, 97, 102, 104, 105, 108, 127, 151,
 159, 222, 225, 227, 233, 236, 237, 240,
 242, 243, 251, 252, 258, 259, 263, 272,
 289, 296, 314, 321, 325, 328, 329, 330,
 331, 345, 346, 359, 360, 367, 368, 369,
 391, 392, 404, 427, 430, 440, 446, 451,
 452, 453, 454, 455, 457, 459, 460, 466,
 486, 489, 490, 508, 533, 542, 543, 566–
 82, 586, 591, 592, 605, 632, 633, 645–55,
 656, 657, 661–69, 682–86, 687, 696, 702,
 705–7, 708, 715, 717, 718, 726, 729, 739,
 740, 741, 744, 745, 750–53, 781, 785,
 796, 806, 810, 811, 812, 819, 820, 822,
 824, 826
Avec le temps..... 86, 89, 102, 104, 359, 360,
 369, 566, 702, 752, 753
C'est extra..199, 201, 205, 216, 218, 221, 225,
 227, 239, 240, 249, 250, 251, 252, 258,
 260, 271, 272, 288, 289, 316, 317
Comme une fille..... 368
Épique époque..... 716
Il n'y a plus rien..... 751, 753
Je te donne..... 105
L’Affiche rouge... 108, 199, 201, 205, 215, 218,
 219, 221, 238, 249, 250, 251, 252, 258,
 259, 271, 272, 274, 316, 317, 318, 328,
 329
L’Enfance..... 751
L’Étranger..... 71
L’Invitation au voyage..... 751
La Chemise rouge..... 752
La Marseillaise..... 368
La Mémoire et la Mer.199, 201, 205, 218, 221,
 222, 227, 231, 232, 233, 235, 239, 242,
 243, 249, 250, 251, 252, 258, 259, 271,
 272, 289, 302, 303, 304, 308, 312, 316,
 317, 330, 331, 446
La Révolution..... 696
La Solitude..... 751
La Vie d’artiste..... 105, 566–82, 591, 702
Le Chien..... 661–69
Le Conditionnel de variétés..... 682–86
Le Flamenco de Paris..... 392
Le Marché du poète..... 716
Les Anarchistes..... 368, 592
Les Retraités..... 716
Les Rupins..... 696
Les Temps difficiles..... 696
Love..... 71

Ludwig..... 71
Madame la Misère.....391, 427, 452, 453, 454,
 455
Ni dieu ni maître.....367, 368, 591
Pépée..... 440, 705–7
Requiem..... 645–55
Saint-Germain-des-Prés..... 490
Une Saison en enfer..... 71
Words... Words... Words..... 751, 753
 Fischer-Dieskau, Dietrich 3
 Fontaine, Brigitte..... 669

G

Gainsbourg, Serge ...8, 10, 11, 71, 176, 215,
 216, 217, 222, 224, 231, 240, 244, 245,
 252, 263, 266, 267, 268, 269, 272, 273,
 282, 288, 313, 314, 320, 321, 333, 334,
 347, 351, 352, 397, 412, 439, 441, 472,
 486, 538, 554–57, 566, 593, 605, 635,
 636, 657, 669, 697, 706, 718, 726, 729,
 740, 742, 744, 764–67, 773, 774, 781,
 784, 788, 796, 820, 822, 824, 826
69 année érotique 199, 201, 205, 215, 218, 221,
 239, 240, 247, 249, 250, 251, 252, 271,
 272, 303, 304, 309, 313, 315, 316, 317,
 320, 321
Aux armes et cætera..... 351, 352, 554, 697
Aux enfants de la chance..... 765, 767
Couleur café..... 766
Docteur Jekyll et Monsieur Hyde..... 773
Ecce homo..... 767
Five Easy Pisseuses..... 765
Glommy Sunday..... 765
Harley David son of a bitch..... 765
Harley Davidson..... 765
Hey man Amen..... 765
Javanaise Remake..... 554
Je suis venu te dire que je m’en vais 199, 201,
 205, 217, 218, 221, 222, 224, 239, 240,
 244, 249, 250, 251, 252, 271, 316, 317,
 334
L’Amour à la papa..... 351, 697
La Chanson de Prévert..... 397, 441
La Javanaise 554–57, 556, 593, 742, 766, 796
La Recette de l’amour fou..... 351, 538, 824
Le Poinçonneur des Lilas..... 199, 201, 205, 214,
 216, 217, 218, 221, 239, 244, 249, 250,
 251, 252, 266, 267, 268, 271, 273, 281,
 282, 316, 317, 320, 333, 334, 555
Les Amours perdus..... 351
Mon légionnaire..... 765
Seigneur et Saigneur..... 765
Viva villa..... 351

Glenmor ...11, 347, 350, 351, 397, 656, 824
La Mort de Lez-Breizh.....656
Pardonnez-nous 350, 351
 Gréco, Juliette..... 8, 11, 175, 225, 227, 269,
 272, 291, 296, 313, 318, 319, 320, 369,
 370, 377, 378, 398, 399, 400, 403, 404,
 427, 434, 435, 437, 439, 440, 441, 445,
 486, 511, 512, 533, 554, 557–66, 591,
 639, 687, 697–700, 717, 718, 719, 726,
 729, 730, 734, 735, 736, 739, 741, 781,
 784, 785, 796, 810, 819, 822, 824
Déshabillez-moi..199, 201, 205, 209, 218, 219,
 221, 231, 239, 243, 249, 250, 251, 252,
 271, 302, 303, 304, 309, 313, 315, 316,
 317, 318
Je bais les dimanches ... 199, 201, 205, 218, 221,
 223, 227, 239, 249, 250, 251, 252, 269,
 271, 272, 315, 316, 317, 318, 319, 434,
 435, 437, 440
Jolie Môme.. 369, 370, 377, 378, 398, 399, 400
L'Amour à la papa.....697–700
La Chanson des vieux amants.....404
La Javanaise..... 554, 556, 557–66, 796
Les Feuilles mortes.....730, 734, 735, 736
Si tu t'imagines...199, 201, 205, 215, 218, 219,
 221, 225, 227, 239, 240, 242, 249, 250,
 251, 252, 271, 274, 315, 316, 317, 318
Sous le ciel de Paris.....441
 Guidoni, Jean... 11, 656, 688, 692, 694, 825
J'habite à Drancy..... 692, 693, 694
Je ne me souviens pas.....656
 Guilbert, Yvette..... 541, 807

H

Hardy, Françoise 184, 476
 Higelin, Jacques .. 8, 11, 405, 406, 436, 586,
 595–604, 726, 729, 739, 754–56, 781,
 797, 822, 825, 826
Alertez les bébés.....405, 406
Cigarette 754, 755
Crocodail..... 754, 755
Ice Dream.....754
J'suis qu'un grain de poussière436
Je chante 595–604, 797
Je veux cette fille.....754
La Fille au cœur d'acier754
Lettre à la p'tite amie de l'ennemi public n°1...755
Pars..... 754, 755
Prise de bec754
Tête en l'air754
 Holiday, Billy.....28, 29

J

Jonasz, Michel..... 11, 419, 441, 467, 470,
 471, 472, 586, 593, 726, 733, 735, 736,
 774, 781, 784, 787, 825
Le Premier Reproche..... 593
Les Feuilles mortes..... 733, 735, 736
Odeurs d'éther..... 471
Où vont les rêves 441
 Julien, Pauline..... 11, 443, 444, 448, 825
Le Voyage à Miami 444
Lettre de Ti-cul Lachance à son premier sous-
ministre..... 444
Non, tu n'as pas de nom 444

L

Lama, Serge 11, 213, 217, 225, 227, 228,
 229, 272, 283, 284, 318, 321, 322, 337,
 428, 605, 781, 784, 822, 825
D'aventure en aventure..... 199, 201, 206, 209,
 217, 218, 221, 225, 227, 228, 239, 249,
 250, 251, 252, 271, 272, 315, 316, 317,
 318, 322
Je suis malade199, 201, 206, 213, 217, 221,
 223, 227, 239, 249, 250, 251, 252, 271,
 283, 284, 316, 317, 318, 321, 322, 336,
 337
Mon ami, mon maître . 199, 201, 206, 218, 221,
 239, 240, 249, 250, 251, 252, 271, 302,
 303, 304, 310, 311, 315, 316, 317, 321
 Lapointe, Bobby.... 8, 11, 231, 412, 426, 439,
 472, 476, 477, 478, 639, 703, 708, 715,
 726, 781, 825
Bobo Léon 426
La Maman des poissons..... 439, 477
 Le Forestier, Maxime..... 11, 89, 428, 546,
 547, 551, 553, 726, 729, 739, 758, 762,
 781, 825
San Francisco 547, 551, 553
 Leclerc, Félix 8, 11, 414, 415, 419, 443,
 825
Complainte d'un phoque en Alaska 443
Le Petit Bonheur..... 443
Les Mauvais Conseils..... 415, 419
 Lemarque, Francis..... 11, 431, 444, 825
Julot Poil-dans-la-main 444
Mon copain d'Pékin..... 444
 Lenorman, Gérard..... 11, 478, 726, 825

M

Magny, Colette669

Martin, Hélène..... 11, 676, 825
Le Marchand des sables..... 676
Le Soleil et la Mémoire..... 676
Ziggourat..... 676
 Mitchell, Eddy... 11, 71, 353, 354, 355, 395,
 435, 436, 472, 473, 732, 734, 735, 736,
 740, 756, 759–62, 825, 827
Be Bop a Lula 760, 761
C'est un rocker 355
Couleur menthe à l'eau 761
L'Épopée du Rock 355
La Dernière Séance 761
Les Feuilles mortes 732, 734, 735, 736
Mister JB 760
Nashville ou Belleville..... 760
Pas de Boogie Woogie 761
Rio grande..... 760
Sleep warm..... 760
Sur la route de Memphis..... 395, 436, 473
 Montand, Yves 23, 729, 822
Les Feuilles mortes 729
 Mouloudji 8, 11, 451, 462, 463, 464,
 467, 470, 476, 477, 605, 730, 734, 735,
 825
Le Déserteur 462, 463, 464
Les Feuilles mortes 730, 734, 735, 736
 Moustaki, Georges 11, 361, 362, 363,
 365, 478, 825
Le Métèque 361, 362

N

Nelson, Ricky..... 126
 Nougaro, Claude 11, 184, 373, 374, 396,
 415, 416, 417, 425, 428, 435, 441, 442,
 533, 639–42, 646, 708, 718, 822, 825
Allée des brouillards 415, 416
Cécile, ma fille 374
Danser sur moi..... 441
La Neige..... 442
Le Cinéma 373, 396
Paris Mai..... 639–42
Toulouse..... 417, 642

P

Panzer, Charles 3, 38, 175, 177, 430
 Paradis, Vanessa 126
 Perret, Pierre ... 11, 439, 476, 636, 637, 703,
 708, 715, 726, 774, 825
Lili 439
Tonton Christobal..... 439

Piaf, Édith..... 11, 22, 356, 357, 389, 390,
 391, 392, 398, 404, 411, 412, 428, 431,
 432, 434, 437, 439, 444, 451, 452, 456,
 457, 459, 460, 466, 486, 541, 543–46,
 543, 553, 591, 605, 726, 727, 739, 741,
 742, 744, 745, 796, 807, 819, 825
L'Accordéoniste 444
L'Hymne à l'amour..... 541
La Foule..... 357, 428, 431, 432, 543–46
La Vie en rose 437
Milord..... 411, 412, 431, 444
Padam Padam..... 390, 457, 458, 459, 460
 Polnareff, Michel 11, 371, 379, 380, 381,
 382, 411, 428, 472, 475, 476, 605, 726,
 773, 826
Âme câline 381, 382, 428
Holidays..... 371, 381
L'Amour avec toi 428
Love me, please, move me 379, 380, 411, 475,
 476, 826

R

Renaud 11, 347, 349, 427, 436, 439, 444,
 445, 637, 638, 708–10, 711, 715, 718,
 726, 729, 742, 767–70, 773, 774, 781,
 787, 822, 826, 827
Baston !..... 768
Dans mon HLM..... 708–10
Docteur Renard Mister Renard..... 773
Fatigué..... 767, 770
It is not because you are 768
Miss Maggie..... 768, 770
Mistral gagnant 349, 427
Morts les enfants..... 768, 770
P'tite conne 768
Trois matelots..... 768
 Ribeiro, Catherine 669
 Ruffo, Titta 37, 38

S

Sablon, Jean..... 3
 Salvador, Henri 184
 Sanson, Véronique .. 11, 355, 356, 386, 387,
 388, 389, 428, 467, 468, 469, 470, 826
Amoureuse 467, 468, 469, 826
Le Maudit 388, 389
Ma drôle de vie..... 356
Pour me comprendre..... 428
Sans regrets 469
 Sapho 11, 418, 419, 424, 729, 731, 735,
 736, 826

Carmel..... 418, 419
L'Américaine418
Les Feuilles mortes..... 731, 735, 736
Sardou, Michel.. 11, 546, 547–49, 605, 740, 746, 826
La Maladie d'amour..... 547–49
Le France746
Sauvage, Catherine8, 776
Servat, Gilles 11, 397, 398, 826
L'Hirondelle..... 397, 398
Yezbou Bihan.....398
Sheller, William 11, 372, 384, 826
J'me gênerai pas pour dire que j't'aime encore...384
Un homme heureux.....372
Sim, Oliver 126
Simon, Émilie . 11, 184, 375, 376, 377, 449, 450, 826
Chanson de toile..... 375, 376, 450
Désert.....377
Fleur de saison.....377
Le Vieil Amant.....377
Simon, Paul 126
Simon, Yves 11, 632, 646, 656, 742, 826
Au pays des merveilles de Juliet 642–45
J'ai rêvé New York.....645
La Rumeur.....645
Regarde-moi.....645
Sinatra, Frank.....9, 170
Souchon, Alain . 11, 23, 214, 222, 227, 232, 240, 243, 244, 252, 263, 272, 274, 291, 300, 312, 314, 318, 321, 439, 688, 697, 715, 718, 756, 762–64, 763, 781, 822, 826, 827
Allo maman bobo439
Bidon.....439
C'est comme vous voulez.....763
*Foule sentimentale*199, 201, 206, 207, 218, 219, 221, 231, 239, 240, 243, 249, 250, 251, 252, 271, 272, 300, 301, 316, 317
J'ai dix ans 199, 201, 206, 218, 221, 239, 244, 247, 249, 250, 251, 252, 271, 274, 303, 304, 310, 312, 314, 316, 317, 318, 321, 439
J'veux du cuir763
Le Bagad de Lanniboué..... 762, 763
Pardon.....439
Poulailler's song..199, 201, 206, 214, 218, 221, 227, 232, 239, 249, 250, 251, 252, 271, 288, 291, 316, 317, 318, 321, 697

Sylvestre, Anne 11, 444, 447, 448, 449, 538, 826
Coïncidences 539
La Romanée-Conti 539
Les Pierres de mon jardin..... 539
Non, tu n'as pas de nom 448, 539
Regrets d'une punaise 539
Rose..... 539
Un mur pour pleurer..... 447, 448, 449
Viens Satan on nous attend 539

T

The Cure771
Thiéfaine, Hubert-Félix .. 11, 435, 688, 690, 691, 692, 826
Ombres du soir..... 690, 691, 692
Trenet, Charles..... 8, 10, 11, 351, 413, 430, 437, 438, 441, 443, 538, 586, 595–604, 633, 634, 726, 729, 744, 754, 781, 784, 786, 797, 807, 811, 822, 826
Douce France.....437, 438, 441, 443
Je chante586, 595–604, 797
La Mer 413
Y'a d'la joie.....78

V

Vartan, Sylvie476
Vaucaire, Cora..... 8, 11, 445, 486, 489–533, 538, 697, 729, 731, 734, 735, 796, 826
La grosse dame chante..... 538
Les Feuilles mortes..... 731, 734, 735
Les Jardins de Paris..... 445
Saint-Germain-des-Prés 489–533
Verdier, Joan Po 10
Vigneault, Gilles..... 11, 362, 364, 365, 443, 586, 592, 593, 710, 826
Doux..... 364
Mon pays..... 592, 593
Vittotsky, Vladimir 10

Z

Zazie126
Zoo661

Table des matières

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION **1**

PREMIERE PARTIE - CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE **15**

CHAPITRE 1. ÉTAT DE LA RECHERCHE ET ENJEUX DE LA THESE **19**

1.1	L'étude musicologique des musiques populaires	22
1.1.1	La chanson française : de la nécessité d'une analyse de la voix et de l'interprétation	22
1.1.2	L'approche de la musicologie comparée : oralité et variantes, de la chanson médiévale à la chanson populaire contemporaine	24
1.1.3	Le courant des Popular Music Studies	27
1.2	La voix et l'interprétation au centre d'une constellation disciplinaire	33
1.2.1	Étude musicologique traditionnelle de la voix chantée	36
1.2.1.1	Le chant savant	37
1.2.1.2	Les folkloristes et l'ethnomusicologie	41
1.2.2	Linguistique	43
1.2.2.1	La phonétique et la phonologie	43
1.2.2.2	La pragmatique et les courants interactionnistes	46
1.2.3	Approche littéraire : rhétorique et sémiologie	47
1.2.4	Arts du spectacle et didactique du théâtre	49
1.2.5	Synthèse vocale et traitement automatique de la parole	53
1.2.5.1	La voix parlée	53
1.2.5.2	La voix chantée	54
1.2.6	Acoustique et psychoacoustique	56
1.3	Contexte et enjeux de la thèse : vers une analyse globale des phénomènes vocaux dans les musiques populaires contemporaines	59
1.4	Conclusion du chapitre	63

CHAPITRE 2. CHOIX METHODOLOGIQUES : L'ANALYSE DE LA VOIX, AU CARREFOUR ENTRE SCIENCES HUMAINES ET SCIENCES EXACTES **65**

2.1	Les méthodes issues des sciences humaines	69
------------	--	-----------

2.1.1	Étude des rapports entre texte et musique induisant l'interprétation	69
2.1.1.1	La partition musicale : genèse et « géniteurs »	69
2.1.1.2	Prosodie, rythme et métrique	72
2.1.1.3	Structures	80
2.1.1.4	Son, sens	81
2.1.2	De la partition musicale à la performance	83
2.1.2.1	Interprétations et modèles référentiels : du modèle à l'exemple, de l'exemple au modèle	84
2.1.2.1.1	Définition des modèles référentiels	84
2.1.2.1.2	La démarche inductive : de l'exemple au modèle	88
2.1.2.2	Les variantes interprétatives : ordre ou désordre ?	90
2.1.3	Linguistique et rhétorique vocale	93
2.1.4	Sémiologie et perception	95
2.2	Les outils informatiques et acoustiques	97
2.2.1	Outils d'analyse spectrale appliqués à l'analyse musicologique de la voix chantée	98
2.2.1.1	Partition musicale et représentation physique : regards croisés	98
2.2.1.2	Quels paramètres analyser ?	100
2.2.1.3	Présentation des principaux types de représentations acoustiques	102
2.2.1.4	Manipuler le son pour mieux l'analyser...	109
2.2.1.5	Conclusion : d'une bonne utilisation des logiciels d'analyse acoustique et spectrale	110
2.2.1.5.1	Prise en compte des paramètres techniques	110
2.2.1.5.2	L'importance fondamentale de la lecture musicologique	110
2.2.1.5.3	Contraintes et avantages de l'analyse spectrale	111
2.2.2	Outils de linguistique informatique et d'analyse automatique de corpus oraux appliqués à l'analyse de l'interprétation chantée	112
2.2.2.1	IrcamAlign	112
2.2.2.1.1	Première étape : Reconnaissance de la suite de phonèmes réalisée	112
2.2.2.1.2	Seconde étape - Alignement : repérer les marques de début et de fin des phonèmes	114
2.2.2.1.3	Visualisation de l'alignement dans WaveSurfer	116
2.2.2.2	IrcamCorpusTools	117
2.3	Conclusion du chapitre	118
 CHAPITRE 3. TERMINOLOGIE ET CHOIX LEXICAUX : DIRE LA VOIX		119
3.1	Considérations préliminaires : le vocabulaire de la presse spécialisée	123

3.2	Présentation des projets Wiki-Vocalise et VocaPop	129
3.2.1	Wiki-Vocalise : vocabulaire scientifique et métaphorique de la voix, avec hiérarchisation et représentation graphique des liens de proxémie.	129
3.2.1.1	Mise en œuvre et aspect technique	130
3.2.1.2	Organisation des mots en catégories	131
3.2.1.3	Structure des articles	132
3.2.1.4	Représentation graphique et navigation	133
3.2.2	VocaPop : vers un vocabulaire commun pour décrire la voix dans les musiques populaires contemporaines, associé à des exemples sonores.	135
3.3	Une hiérarchisation des éléments : dimensions, paramètres et méta-paramètres	137
3.3.1	Des dimensions aux paramètres et aux profils de variation	139
3.3.1.1	Fréquences et hauteurs	141
3.3.1.1.1	La fréquence	141
3.3.1.1.2	La hauteur	142
3.3.1.1.3	Variations de hauteurs (mélodie, intonation)	143
3.3.1.1.4	Spectre et hauteur spectrale	143
3.3.1.2	Temps, durée et rythme métrique	144
3.3.1.3	Amplitude et Intensité	145
3.3.1.3.1	Différentes grandeurs physiques	145
3.3.1.3.2	L'intensité de la voix : physiologie, acoustique et perception	147
3.3.2	Méta-paramètres ou phénomènes combinatoires	148
3.3.2.1	Le timbre et sa complexité définitoire	148
3.3.2.2	Du rythme métrique au rythme musical	153
3.3.2.2.1	L'aspect linguistique : la prosodie textuelle	153
3.3.2.2.2	Le rythme musical	155
3.3.2.3	Le phrasé	159
3.4	Attributs et caractères : les mots pour décrire la micro-structure interprétative	163
3.4.1	Les attributs	164
3.4.1.1	Les effets	164
3.4.1.1.1	Le vibrato	164
3.4.1.1.2	Le tremolo	168
3.4.1.1.3	Le portamento	169
3.4.1.1.4	L'énunciation et les modalités d'utilisation de la voix	171
3.4.1.1.5	Prononciation et articulation	174
3.4.1.2	Les qualités identifiables	178
3.4.1.2.1	Les registres	178
3.4.1.2.1.1	<i>Définition des différents registres et usages courants</i>	178

3.4.1.2.1.2	<i>Les usages particuliers des registres dans les musiques populaires contemporaines</i>	181
3.4.1.2.2	La raucité	183
3.4.1.2.3	Le souffle	184
3.4.1.2.4	La nasalité	184
3.4.2	Les caractères	186
3.5	Conclusion du chapitre	189

DEUXIEME PARTIE - LES PARAMETRES DE LA VOCALITE : ANALYSE ET SEGMENTATION **191**

CHAPITRE 4. PREFIGURATION INTERPRETATIVE A TRAVERS L'ŒUVRE ABSTRAITE **195**

4.1	L'archétype structurel	202
4.1.1	Macrostructure	202
4.1.1.1	Les impacts interprétatifs des schémas macrostructurels et dynamiques	202
4.1.1.2	Les implications interprétatives des macrostructures énonciatives	214
4.1.2	Jeux anaphoriques et progressions thématiques	220
4.1.2.1	Répétitions de vers : de la variation au sein de la répétition	220
4.1.2.2	Progressions thématiques et dynamique répétitive	223
4.1.2.3	Anaphores syntaxiques, répétitions de mots	226
4.1.2.4	Assonances et allitérations	230
4.1.3	Poétique, versification et variantes	236
4.1.3.1	Versification : de la répétition à la variation	237
4.1.3.2	Rejets, contre-rejets et enjambements	241
4.1.3.3	La microstructure du vers : élisions et adjonctions de syllabes	245
4.1.3.3.1	Rappel des règles classiques de la métrique	245
4.1.3.3.2	Les usages dans la chanson	246
4.1.3.3.2.1	<i>Inspiration de la métrique traditionnelle : de l'œuvre abstraite à la réalisation sonore</i>	252
4.1.3.3.2.2	<i>Inspiration de la langue orale : de l'œuvre abstraite à la réalisation sonore</i>	263
4.1.3.4	Microstructure sonore des rimes	269
4.1.3.4.1	Rimes vocaliques et consonantiques dans la partition musicale	270
4.1.3.4.2	De la diversité dans le traitement des rimes	273
4.1.3.4.3	Barbara : un exemple singulier du traitement des rimes	274
4.1.4	Microstructure phonétique	280
4.1.4.1	Répartition consonnes/voyelles et structures syllabiques	281

4.1.4.2	Le jeu des diérèses, synrèses et diphtongaisons	288
4.2	Les prédéterminations prosodiques et rythmiques	292
4.2.1	Les rapports à la prosodie traditionnelle	292
4.2.1.1	Coïncidence entre accents musicaux et accents textuels dans les vers isométriques	292
4.2.1.2	Régularisation rythmique dans les vers hétérométriques	296
4.2.1.3	Éloignement de la prosodie traditionnelle par influence exogène	300
4.2.2	<i>Tempo</i> , débit et pauses : confrontation entre partition et interprétation	302
4.3	Les prédéterminations mélodiques et intonatives	315
4.3.1	Étude de la tessiture de la partition et de son impact sur l'interprétation	315
4.3.2	Les mélodies inspirées de l'intonation de la langue parlée.	322
4.3.3	Le <i>recto tono</i>	325
4.3.4	Les compositions mélodiques plus développées	336
4.4	Conclusion du chapitre	340

CHAPITRE 5. MULTIPLICITE ET SINGULARITE DES PARAMETRES

INTERPRETATIFS : ANALYSE ECLATEE **341**

5.1	Les spécificités timbrales : image spéculaire d'une singularité corporelle	345
5.1.1	Caractéristiques timbrales : entendre le corps	346
5.1.1.1	Impureté et raucité vocales : <i>growl</i> et voix gutturales	346
5.1.1.1.1	Le timbre individualité : voix présentant un caractère constamment impur et bruité	347
5.1.1.1.2	La couleur sonore : étude d'usages ponctuels et récurrents d'impureté et de raucité vocales	352
5.1.1.2	La voix « pathologique », aux frontières de la dysphonie	360
5.1.1.2.1	L'altération (défaillance) vocale comme qualité constante	361
5.1.1.2.2	Insertion ponctuelle de la faille vocale	365
5.1.1.3	La voix dans le souffle	370
5.1.1.3.1	Utilisation récurrente de la voix dans le souffle dans la chanson Pop	371
5.1.1.3.2	Utilisation spécifique de la voix dans le souffle chez le chanteur de charme	373
5.1.1.3.3	Le souffle de l'intime dans la voix dans la « nouvelle chanson française »	375
5.1.1.3.4	Utilisations ponctuelles du souffle dans la voix au service de l'interprétation	377
5.1.2	Qualités spécifiques de registre et sexualisation de la voix	379
5.1.2.1	La voix de fausset, le registre aigu et les sauts de tessiture	379

5.1.2.2	Le <i>Belting</i> et l'aigu de la voix de poitrine	389
5.1.2.3	L'emploi du <i>Fry</i> et du registre grave	393
5.2	Effets phonologiques : la conjonction d'un corps et d'une langue	401
5.2.1	Les trois phases morphologiques du son : attaque, tenue, extinction	401
5.2.1.1	Les types d'attaques	402
5.2.1.1.1	Attaques en glissando	402
5.2.1.1.2	Attaques vocaliques dures en coup de glotte	404
5.2.1.1.3	Euphémisation ou emphase des attaques consonantiques	407
5.2.1.1.4	Attaques soufflées ou dans le souffle	410
5.2.1.2	La tenue du son et ses caractéristiques	412
5.2.1.3	L'extinction du son	417
5.2.2	L'articulation entre les notes : <i>staccato</i> , <i>legato</i> et <i>portamento</i>	424
5.2.2.1	Le phrasé détaché et le <i>staccato</i>	425
5.2.2.2	Le phrasé lié et l'usage du <i>portamento</i>	427
5.2.3	Prononciations spécifiques et accents régionaux et sociaux	429
5.2.3.1	Les R roulés, dorsaux, prononcés à l'anglaise...	429
5.2.3.2	Ouverture/Fermeture des sons et prononciation précise ou relâchée	436
5.2.3.3	Antériorisation/postériorisation, labialisation et palatalisation.	439
5.2.3.4	Nasalisation / Dénasalisation	440
5.2.3.5	Accents méridionaux	441
5.2.3.6	Accents de la francophonie	443
5.2.3.7	Accents sociaux	444
5.2.4	Respirations sonores, bruits de bouche, d'articulation	445
5.3	La variabilité des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale	451
5.3.1	<i>Vibrato</i> et <i>tremolo</i> : une signature interprétative	451
5.3.1.1	<i>Vibrato</i> constitutif de l'identité vocale du chanteur	451
5.3.1.1.1	<i>Vibrato</i> sur les tenues : Léo Ferré, Édith Piaf, Diane Dufresne	451
5.3.1.1.2	<i>Vibrato</i> qui imprègne toute l'émission vocale : Mouloudji, Julien Clerc	462
5.3.1.1.3	<i>Vibratos</i> particuliers : Véronique Sanson et Michel Jonasz	467
5.3.2	Les autres effets interprétatifs : trille, appoggiature, retard et anticipation...	472
5.3.2.1	Retards et anticipations	473
5.3.2.2	Trilles et notes de passages	474
5.3.3	Les défauts de justesse, le « chanter faux »	476

5.4	Conclusion du chapitre	479
-----	------------------------	-----

<u>TROISIEME PARTIE - LES META-PARAMETRES ET LEUR SEMIOLOGIE : DE LA COMBINATOIRE A LA RHETORIQUE VOCALE</u>		481
---	--	------------

<u>CHAPITRE 6. TENSION ENTRE CONSTANCE ET VARIANCE. LE DEGRE DE VARIABILITE DU PHRASE COMME ELEMENT INTERPRETATIF TYPOLOGIQUE.</u>		485
---	--	------------

6.1	Évolution au cours de la chanson : les rapports entre constance et variance au niveau synchronique.	489
6.1.1	Taux de variabilité dans l'interprétation de <i>Saint-Germain-des-Prés</i> par Cora Vaucaire	489
6.1.1.1	Les variantes interprétatives du méta-paramètre rythmique	490
6.1.1.2	Le débit et le <i>rubato</i>	491
6.1.1.3	Les variations de dynamique	500
6.1.1.3.1	Accentuations dynamiques et jeux d'alternances	500
6.1.1.3.2	Diversité de traitement dynamique des notes tenues	503
6.1.1.3.3	Variabilité de la dynamique au plan macro-structurel	506
6.1.1.4	Variations du timbre qualitatif et apports paralinguistiques	508
6.1.1.5	Corrélat et phénomènes combinatoires : les interactions interprétatives dans la variabilité du phrasé	514
6.1.2	Répétitivité et variété rythmiques dans l'interprétation de <i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète</i> de Georges Brassens.	533
6.1.3	Variantes illustratives	538
6.1.4	Conclusion partielle	540
6.2	Les variations diachroniques : diverses interprétations d'une même chanson par un même interprète	541
6.2.1	Esthétique de la répétition avec changements agogiques	543
6.2.1.1	La jouissance de la réitération : Édith Piaf	543
6.2.1.2	La modélisation de la surdiffusion : Michel Sardou, Michel Delpech, Maxime Le Forestier	546
6.2.2	Évolution vers l'affirmation d'un style interprétatif : Serge Gainsbourg, Juliette Gréco	554
6.2.2.1	Serge Gainsbourg : d'une interprétation traditionnelle à un phrasé emblématique	554
6.2.2.2	Juliette Gréco : vers une théâtralisation emphatique du phrasé	557
6.2.3	Amplitude de la variation au service d'une esthétique du changement : Interprétations de <i>La Vie d'artiste</i> par Léo Ferré	566
6.2.3.1	Présentation et analyse comparative des six versions enregistrées de <i>La Vie d'artiste</i> par Léo Ferré.	567

6.2.3.2	Description successive des six versions et mise en évidence des singularités de chacune	573
6.2.3.2.1	Première version : <i>rubato</i> et effets contrastifs	573
6.2.3.2.2	Deuxième version : diversification des procédés expressifs	576
6.2.3.2.3	Troisième version : un jeu timbral élaboré	577
6.2.3.2.4	Quatrième version : les implicites et l'ambiguïté	579
6.2.3.2.5	Cinquième version : <i>crescendi</i> expressifs	580
6.2.3.2.6	Sixième version : exacerbation des caractères et des pulsions émotives	581
6.3	Conclusion du chapitre	583
CHAPITRE 7. UN PHRASE EN TENSION ENTRE MELODICITE ET BRUIT		585
7.1	L'insertion du bruit dans le phrasé vocal	588
7.1.1	L'analyse des courbes de voisement	588
7.1.2	Voix en hypotension ou en surtension	590
7.2	Confrontation de deux esthétiques interprétatives : <i>Je chante</i> par Charles Trenet et Jacques Higelin.	595
7.2.1	Timbre : vocalique <i>versus</i> bruité	595
7.2.2	Rythme : <i>swing versus</i> rupture rythmique	597
7.2.3	Phrasé : mélodicité <i>versus</i> théâtralisation	601
7.3	L'exploitation du jeu des contrastes entre mélodicité et bruit	606
7.3.1	Diane Dufresne et la conjonction des extrêmes	606
7.3.1.1	Les traitements du motif C : télescopage entre mélodicité et bruit	608
7.3.1.2	Les traitements du motif D : le contraste des mélismes et des attaques percussives	613
7.3.1.3	Traitement du motif E : le jeu bruité et rythmique des plosives	618
7.3.2	Camille et la flexibilité du vocal	619
7.3.2.1	L'imbrication des textures vocales	620
7.3.2.2	L'interférence de l'éthéré et du charnel	622
7.4	Conclusion du chapitre	627
CHAPITRE 8. LE PHRASE EN TENSION ENTRE LE PARLE ET LE CHANTE		629
8.1	Voix parlée, voix chantée : interférences et subversion	633
8.1.1	Le transfert des éléments typologiques de la parole dans le phrasé chanté	633
8.1.2	Les degrés d'insertion du parlé : de l'alternance à la substitution complète.	638
8.1.2.1	Retours ponctuels et alternances synchroniques : changements de type 1.	639

8.1.2.1.1	Le martèlement de la scansion déclamatoire : Claude Nougaro, <i>Paris Mai</i> .	639
8.1.2.1.2	Prosodie intimiste et nonchalance onirique : Yves Simon, <i>Au pays des merveilles de Juliet</i> .	642
8.1.2.1.3	L'intrication d'une double trame énonciative : Léo Ferré, <i>Requiem</i> .	645
8.1.2.1.4	Conclusion partielle	655
8.1.2.2	Mutations totales et transgressions génériques : changements de « type 2 ».	656
8.1.2.2.1	Stylisation du parlé et poétique de l'intime : Serge Gainsbourg, <i>Variations sur Marilou</i> .	657
8.1.2.2.2	Le « dit » de la provocation et de l'imprécation : Léo Ferré, <i>Le Chien</i> .	661
8.1.2.2.2.1	<i>Déclamation haute et basse, et diversité intonative et timbrale</i>	662
8.1.2.2.2.2	<i>Complexité de la rythmisation et du phrasé de la parole</i>	665
8.2	La porosité des frontières et les jeux de l'hybridation : un double mouvement paradoxal	670
8.2.1	Premier mouvement : exacerbation de la musicalité de la parole	671
8.2.1.1	<i>La Tâtonneuse</i> de Julos Beaucarne : le parlé musicalisé, convergence des proférations énonciatives	672
8.2.1.2	<i>Le Vieil Homme</i> de Charlélie Couture : l'entre-deux et le chevauchement	676
8.2.1.3	<i>Le Conditionnel de variétés</i> de Léo Ferré : le paradoxe de la ritualisation psalmodique d'un texte pamphlétaire	682
8.2.2	Deuxième mouvement : altération de la mélodicité du chant par la contamination du parlé	686
8.2.2.1	Contamination du chanté par les inflexions de la parole : l'efficacité de l'érosion mélodique	687
8.2.2.1.1	Louis Chedid : <i>Ainsi soit-il</i> , le parasitage par le parlé quotidien	688
8.2.2.1.2	Hubert-Félix Thiéfaine : <i>Les Ombres du soir</i> , la contagion de la déclamation poétique	690
8.2.2.1.3	Jean Guidoni : <i>J'habite à Drancy</i> , l'imprégnation du pathos oratoire du discours	692
8.2.2.2	Surimpression de la modalisation des mimiques vocales et des encodages paralinguistiques	695
8.2.2.2.1	Les mimiques vocales et les procédés de distanciation empruntés au parlé	695
8.2.2.2.1.1	<i>La parodie</i>	696
8.2.2.2.1.2	<i>L'implicite, la dérision et l'ironie</i>	697
8.2.2.2.2	Les mimiques et les procédés de fusion empruntés au parlé : l'expression des affects, la montée du pathos et le basculement énonciatif	703
8.2.2.2.2.1	Jef de Jacques Brel : <i>l'efficacité pragmatique du jeu des passages du parlé au chanté</i>	703

8.2.2.2.2	Pépée de Léo Ferré : la surimpression du parlé pleuré comme exacerbation de la fonction émotive	705
8.2.2.3	Le parasitage du chanté par l'intrusion de l'oralité familière	707
8.2.2.3.1	Renaud : le familier et le parlé comme support d'un <i>ethos</i>	708
8.2.2.3.2	Robert Charlebois : joul et stylisation du crié, l'oxymore d'un parlé mélodique	710
8.2.2.3.3	Conclusion partielle	715
8.3	Perspectives sémiologiques des différentes modalités d'insertion du parlé	717
8.3.1	Sémiologie des passages : continuum versus parataxe	717
8.3.2	Quotidienneté proximale versus ritualisation distancielle	718
8.3.3	La sémiologie des dynamiques de profération : intime versus collectif	718
8.4	Conclusion du chapitre	720
 CHAPITRE 9. RHETORIQUE VOCALE ET SEMIOLOGIE : VERS UNE TAXINOMIE DES STYLES INTERPRÉTATIFS		 721
9.1	La rhétorique vocale : visées et stratégies interprétatives	725
9.1.1	Les réseaux « tendanciels » : emphase interprétative, euphémisation expressive et jeux antiphrasiques	725
9.1.2	Les stratégies du phrasé dans l'art de convaincre	727
9.1.2.1	Le phrasé de l'élucidation et de la persuasion : vers un « tu » différent	727
9.1.2.2	Le phrasé de la séduction : vers un « tu » proche	728
9.1.2.3	Le phrasé de la complicité : vers un autre « moi »	728
9.1.3	La reprise : un exemple emblématique de singularité et de diversité des focalisations	729
9.2	La complémentarité du <i>pathos</i> et de l'<i>ethos</i> : l'interprétation comme situation interactionnelle	738
9.2.1	La différenciation des <i>ethos</i> comme caractère typologique	739
9.2.1.1	<i>Ethos</i> consensuel <i>versus</i> conflictuel	739
9.2.1.2	<i>Ethos</i> égalitaire <i>versus</i> hiérarchisant	740
9.2.1.3	<i>Ethos</i> normatif <i>versus</i> ritualisé	741
9.2.1.4	Conclusion partielle : la troisième écoute de Roland Barthes	743
9.2.2	L'expression du <i>pathos</i> et de l'imaginaire	744
9.2.2.1	Transmission codifiée ou empathique de l'émotion	744
9.2.2.2	Les différentes expressions du <i>pathos</i> , de la schématisation rhétorique à l'herméneutique	745
9.2.2.3	Topique de l'imagination et archétypes de l'imaginaire	746
9.2.3	La performance en concert, un exemple de formalisation des rapports interactionnels	747

9.2.3.1	Théâtralisation et ritualisation cérémonielle	748
9.2.3.1.1	Jacques Brel, concert de 1963 au casino de Knokke Le Zoute	748
9.2.3.1.2	Léo Ferré, concert de 1984 au Théâtre des Champs-Élysées	750
9.2.3.1.3	Jacques Higelin, concert de 2007 au Bataclan	754
9.2.3.2	Stabilité expressive et dominance réitérative	756
9.2.3.2.1	Michel Delpech, concert de 2005 au Bataclan	756
9.2.3.2.2	Eddy Mitchell, concert de 1997 à Bercy	759
9.2.3.2.3	Alain Souchon, concert de 2002 au Casino de Paris	762
9.2.3.3	Ambiguïté de l'énonciation et de l' <i>ethos</i>	764
9.2.3.3.1	Serge Gainsbourg, concert de 1988 au Zénith de Paris.	764
9.2.3.3.2	Renaud, concert de 1986 au Zénith de Paris.	767
9.2.3.3.3	Matthieu Chedid, concert de 2000 à L'Olympia.	770
9.2.3.3.4	La dualité identitaire et les jeux de l'inversion antiphrasique dans les performances du troisième réseau	773
9.2.3.4	Conclusion : de l'écoute directe aux paradoxes de l'écoute acousmatique	774
9.3	Vers une typologie des interprétations : taxinomie et élaboration de modèles paradigmatiques	778
9.3.1	Introduction : de la pertinence d'une typologie	778
9.3.2	Typologie par réseaux tendanciels	780
9.3.3	Typologie par visées sémiologiques et caractéristiques de l' <i>ethos</i>	782
9.3.4	Profils interprétatifs et interférences de réseaux : traits dominants et secondaires	783
9.4	Conclusion du chapitre	789
CONCLUSION		791
ANNEXES		801
Annexe 1 : Références bibliographiques, discographiques et Internet		805
	Bibliographie	805
1.	Musique, musicologie et cantologie	805
2.	Autres sciences humaines (littérature, linguistique, sociologie, philosophie, théâtre, sémiologie...)	810
3.	Acoustique et physiologie de la voix, informatique, linguistique informatique, médecine et sciences cognitives	815
4.	Ouvrages biographiques ou historiques	819
5.	Dictionnaires et encyclopédies	820
	Sites Internet	821
	Partitions musicales utilisées	822

Discographie citée	822
Enregistrements vidéo de concerts	826
Annexe 2 : Présentation du projet ANTAVOC, en collaboration avec l'IRCAM	828
Annexe 3 : Présentation de l'application d'IrcamCorpusTools à l'analyse de chansons	831
Annexe 4 : Symboles phonétiques utilisés	840
Notation phonétique XSAMPA (IRCAM)	840
Symboles phonétiques de l'Alphabet Phonétique International pour les sons du français	841
Annexe 5 : Index du CD-Rom MP3 d'exemples sonores	842
<u>INDEX DES NOMS</u>	<u>859</u>
<u>INDEX DES CHANTEURS ET DES CHANSONS</u>	<u>865</u>
<u>TABLE DES MATIERES</u>	<u>873</u>

Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix.

L'enjeu de cette thèse est d'étudier la chanson non dans sa dialectique parole/musique, mais par la saisie d'une troisième entité : l'interprétation vocale. Il s'agit à la fois d'en faire émerger l'importance fondamentale et la richesse et de lui conférer sa légitimité d'objet d'étude par la mise en place d'un protocole méthodologique et lexical spécifique qui en autorise l'analyse – au même titre que la composition – malgré son caractère mouvant et réputé réfractaire à la théorisation. Abordée comme objet complexe (selon la terminologie d'Edgar Morin), elle est soumise au feu croisé des disciplines (musicologie, linguistique, rhétorique, acoustique) pour pousser autant qu'il est possible son objectivation. Sous l'égide de la musicologie, l'utilisation d'outils informatiques permet d'établir une complémentarité entre les perspectives des sciences humaines et des sciences exactes, de capter et d'analyser les spécificités interprétatives, aussi bien dans leurs caractères dominants qu'agogiques, leurs rapports à la partition, leur complexité combinatoire au sein des méta-paramètres (timbre, rythme, phrasé) et les tensions dialogiques qui les parcourent (variation/répétition, mélodicité/insertion du bruit, chanté/parlé). Le large corpus de chanteurs d'expression française (du style Rive gauche à la Nouvelle chanson française) permet d'appréhender, au travers d'analyses d'enregistrements en studio ou en concert, la spécificité irréductible de chacun, émanation d'un corps unique, mais aussi de grands réseaux tendanciels de parentés stylistiques. Mise en avant par la perspective sémiologique, autour des notions de stratégie et de visées interprétatives, de rhétorique vocale, de suscitation du *pathos* et d'expression de l'*ethos*, se fait jour une typologie des styles interprétatifs, ouverte sur la prise en compte de l'originalité intrinsèque de chaque interprète et sur l'intégration des évolutions génériques ultérieures.

MOTS CLÉS : ANALYSE SPECTRALE, CHANSON FRANÇAISE, CHANSON FRANCOPHONE, CHANT, EXPRESSIVITÉ, INTERPRÉTATION VOCALE, MUSIQUES POPULAIRES, PERFORMANCE VOCALE, VOIX, PHRASÉ, PROSODIE, RHÉTORIQUE VOCALE, TIMBRE.

The performance, the phrasing and the vocal rhetoric of the French song since 1950 : clarifying the inexpressible of the voice.

The present thesis focuses on the study of the song not in its word and music dialectic but through the acquisition of a third entity : the vocal rendition. The point is to reveal its critical importance and richness and make it legitimate as a subject of study as the result of the implementation of a specific methodological and lexical protocol that allows the analysis – as with the composition – although its changeable nature is not conducive to theorizing. Considered as a complex object (according to Edgar Morin's terminology), vocal rendition is submitted to the crossfire of various disciplines (musicology, linguistics, rhetoric, acoustics) in order to favour as far as it is possible its objectivization. Within the framework of musicology, the use of computer tools makes it possible to establish a complementarity between the perspectives of social sciences and exact sciences, to catch and analyse the peculiarities of the performances both in their dominant or agogic characters, their connexions to the score, their combinatorial complexity within the meta-parameters (timbre, rhythm, phrasing), as well as the dialogical tensions which run through them (variation and repetition, melodicity and noise integration, singing and speaking parts). Thanks to the existence of a large body of French-speaking singers (from Rive Gauche style to Nouvelle chanson française) it is possible by studying studio and concert recordings to grasp the irreducible specificity of everyone (what is issued from a unique body) as well as the great underlying networks of stylistic relationships. Disclosed by the semeiological perspective, around the notions of strategy and performance designs, vocal rhetoric, the way to induce pathos and to express ethos, there emerges a typology of performing styles that is open to considering the intrinsic originality of each performer and integrating further generic developments.

KEY WORDS : SPECTRUM ANALYSIS, FRENCH SONG, FRENCH-SPEAKING SONG, SINGING, EXPRESSIVENESS, VOCAL RENDITION, POPULAR MUSICS, VOCAL PERFORMANCE, VOICE, PHRASING, PROSODY, VOCAL RHETORIC, TIMBRE.