

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.

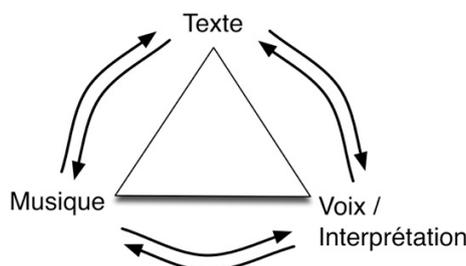
³ MOUTSOPOULOS, Evangelos A., *La musique dans l'œuvre de Platon*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Dito », 1989, p. 25.

⁴ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » [1^e 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^{er} 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*, *decrescendo*, 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 recréation, 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.

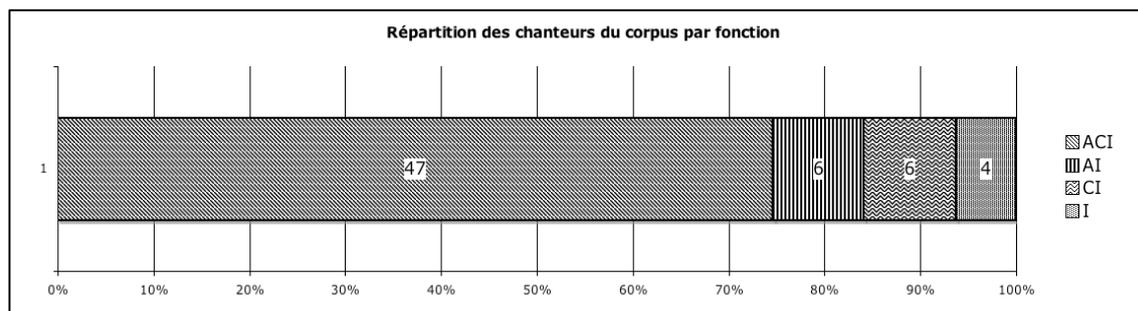


Figure 1 : Répartition des chanteurs du corpus selon leurs fonctions :
Auteur-Compositeur-Interprète (ACI), Auteur-Interprète (AI), Compositeur Interprète (CI), Interprète (I).

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.