

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.

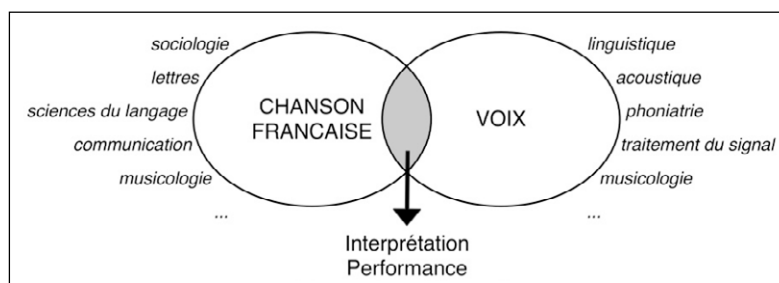


Figure 2 : Un sujet à l'intersection de deux champs d'étude : la chanson française et la voix.

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 Valenciennes », 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 mélodisme 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 ornementales⁶². »

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 parole*⁸⁴ »

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)...

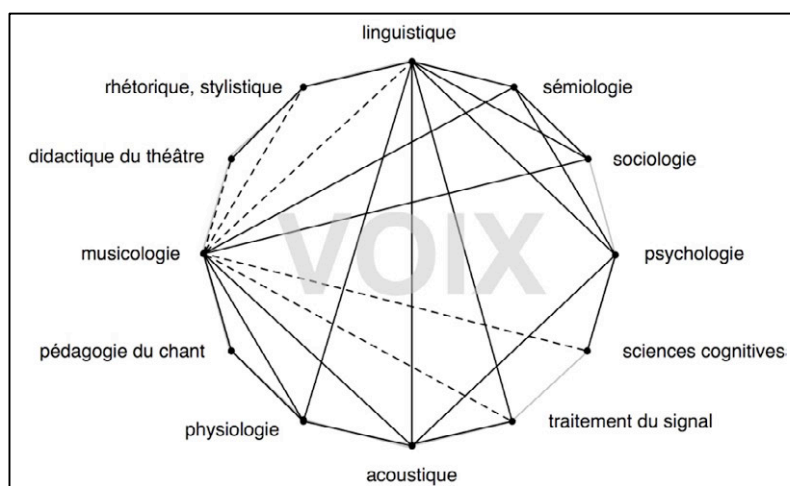


Figure 3 : Schéma des connexions et imbrications des différentes disciplines de la voix.

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 Waeber, 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 phoniatry, 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 dérangeant, 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-verbale et paraverbale (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.