

## Troisième partie

# Les méta-paramètres et leur sémiologie : de la combinatoire à la rhétorique vocale



L'étude éclatée des paramètres interprétatifs que nous venons de mener se doit d'être complétée par une approche des phénomènes combinatoires. En effet, les paramètres ne sont pas « isolés » au sein d'une interprétation spécifique, mais au contraire se cumulent en réseaux qui varient de conserve. Il ne s'agit pas d'ajouts, de superpositions d'éléments disjonctifs, mais bien d'une forme d'auto-synchronisation, chacun en appelant d'autres, que ce soit par un effet de coalition, d'unification, ou au contraire de rupture et de contraste.

Nous allons aborder maintenant ces constellations de paramètres au sein des méta-paramètres que nous avons définis, car si chaque élément peut être analysé en toute autonomie, il est aussi fondamental de repérer les interactions dans les systèmes de corrélation ou de covariance qui s'établissent entre eux.

C'est donc au niveau plus synthétique des méta-paramètres que nous allons étudier l'interprétation, ceci sans garantir pour autant une couverture absolue d'un phénomène aussi complexe. Comme le souligne Edgar Morin : « le méta-niveau n'est pas celui de la synthèse accomplie ; le méta-niveau comporte aussi sa brèche, ses incertitudes et ses problèmes<sup>720</sup> ». Toutefois, il nous permet d'approcher les degrés de complexité dont nous avons antérieurement parlé, complexité d'autant plus grande que l'est la diversité des paramètres que nous avons étudiés – donc la multiplicité de leurs associations possibles au sein du phrasé – et le fort degré de liberté caractérisant le genre.

Par le biais du rythme et du timbre, nous passerons donc au niveau suprasegmental du phrasé et aux rapports qu'entretiennent les différents paramètres au sein de ce méta-paramètre, que nous ne concevons toutefois non comme un élément unifiant et synthétique, mais comme un élément incluant des dialogiques au sens que donne Edgar Morin à ce terme :

« Dialogique : Unité complexe entre deux logiques, entités ou instances complémentaires, concurrentes et antagonistes qui se nourrissent l'une de l'autre, se complètent, mais aussi s'opposent et se combattent [...]. Dans la dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités ou phénomènes complexes<sup>721</sup> ».

Ce jeu de la complétude antagoniste est au cœur du phrasé dans lequel se confrontent sans s'exclure des éléments en apparence contradictoires :

- Tension entre le retour et la variante, le prévisible et l'aléatoire, le déterminisme et le hasard selon la formule de Gérard Le Vot, c'est-à-dire introduction du désordre dans l'ordre, sans laquelle, selon Edgar Morin, il n'y aurait pas de création.

---

<sup>720</sup> MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 129.

<sup>721</sup> MORIN, Edgar, *La Méthode. 6 : Éthique*. Paris : Points, coll. « Essais », 2004, p. 262-263.

- Tension entre le bruit et la mélodicité, entre le pur et l'impur selon la terminologie de Jean Molino<sup>722</sup>.
- Tension enfin entre le chanté et le parlé, dont la problématique parcourt toute la période de notre corpus, bien avant l'assomption de la parole rythmée du *Rap* ou du *Slam*.

Nous pourrions ajouter, tension entre le charnel et la technologie, induisant au sein de l'enregistrement le véritable paradoxe d'une présence corporelle pourtant virtuelle.

Les combinaisons de paramètres au sein du phrasé ne sont évidemment pas aléatoires au point de vue du sémantisme interprétatif. Les éléments du phrasé, même les plus divergents, n'ont pas une existence autonome et trouvent leur sens dans les visées de l'interprète. Ils s'organisent comme une véritable rhétorique vocale qui éclaircit la compréhension de l'œuvre ou au contraire la complexifie – en tout cas lui apporte force de conviction. C'est autour d'eux que se construit l'image du personnage du chanteur, et c'est dans la confrontation du phrasé et des visées de l'interprète que peut s'élaborer une forme de taxinomie.

---

<sup>722</sup> MOLINO, Jean, « Le pur et l'impur ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 1 : Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 662.

# Chapitre 6.

## Tension entre constance et variance.

### Le degré de variabilité du phrasé comme élément interprétatif typologique.

---

#### Sommaire

---

<b>6.1</b>	<b>Évolution au cours de la chanson : les rapports entre constance et variance au niveau synchronique.</b>	<b>489</b>
6.1.1	Taux de variabilité dans l'interprétation de <i>Saint-Germain-des-Prés</i> par Cora Vaucaire	489
6.1.2	Répétitivité et variété rythmiques dans l'interprétation de <i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète</i> de Georges Brassens.	533
6.1.3	Variantes illustratives	538
6.1.4	Conclusion partielle	540
<b>6.2</b>	<b>Les variations diachroniques : diverses interprétations d'une même chanson par un même interprète</b>	<b>541</b>
6.2.1	Esthétique de la répétition avec changements agogiques	543
6.2.2	Évolution vers l'affirmation d'un style interprétatif : Serge Gainsbourg, Juliette Gréco	554
6.2.3	Amplitude de la variation au service d'une esthétique du changement : Interprétations de <i>La Vie d'artiste</i> par Léo Ferré	566
<b>6.3</b>	<b>Conclusion du chapitre</b>	<b>583</b>

---

## Résumé du chapitre

Dans ce chapitre, nous nous proposons de développer la dialectique répétition/variation dans l'interprétation non plus comme précédemment dans son rapport avec la partition, mais par la tension au sein même de l'interprétation entre la constance et la variance des méta-paramètres : timbre, rythme et phrasé. Le degré de variance, élément interprétatif caractéristique, sera étudié sur le plan synchronique dans le déroulement d'une même chanson – degré important dans l'exemple de Cora Vaucaire ou variantes agogiques chez Georges Brassens. Il sera ensuite appréhendé sur le plan diachronique dans les réinterprétations d'une même chanson par un même interprète, mettant en évidence des esthétiques très diversifiées : celle de la réitération (par exemple Édith Piaf ou des interprètes « à succès » plus récents), celle de l'évolution vers une typicité marquée (Serge Gainsbourg ou Juliette Gréco), celle de la mutation constante et de la recréation à chaque interprétation (Léo Ferré). C'est par l'optique de la dialogique entre les deux éléments à la fois complémentaires et antagonistes que nous étudierons cette dialectique.

*« Nous sommes dans un univers d'où l'on ne peut écarter l'aléa, l'incertain, le désordre. Nous devons vivre et traiter avec le désordre. L'ordre ? C'est tout ce qui est répétition, constance, invariance, tout ce qui peut être mis sous l'égide d'une relation hautement probable, cadré sous la dépendance d'une loi. Le désordre ? C'est tout ce qui est irrégularité, déviations par rapport à une structure donnée, aléa, imprévisibilité. Dans un univers d'ordre pur, il n'y aurait innovation, création, évolution<sup>723</sup> ».*

Edgar Morin

Si nous reprenons les définitions préliminaires que nous avons établies du phrasé<sup>724</sup>, s'y côtoient les éléments multiples qui recouvrent ce que nous avons défini comme paramètres interprétatifs ou méta-paramètres secondaires : des variantes rythmiques à la dynamique, au débit, aux accentuations, aux pauses, à l'expression des affects, à l'utilisation du timbre, aux attaques, tenues, *vibratos*, ou au type d'énonciation. Ces différents éléments se regroupent au sein du phrasé pour élaborer de véritables constellations sémantiques.

L'un des intérêts du phrasé – qui participe toutefois de sa difficulté à l'étudier – consiste en un jeu entre les constantes et les éléments de volatilité. Si l'on peut répertorier des éléments identitaires chez chaque interprète, comme nous l'avons fait dans la partie précédente, il faut bien garder à l'esprit aussi que le phrasé présente chez chacun un taux de variabilité dont le degré d'amplitude est particulièrement significatif d'une interprétation. C'est par ce pouvoir de variabilité que nous abordons le phrasé, certes d'une manière un peu paradoxale, mais qui nous paraît fondamentale pour ne pas déformer en le figeant l'objet de notre étude.

La dualité répétition/variation, dont nous avons étudié la problématique au sein de l'œuvre abstraite, se retrouve au cœur de l'analyse du phrasé où se superposent deux strates : l'une fondée sur la stabilité d'éléments récurrents et l'autre soumise aux variations de l'instant. Contradictoirement, la fixation opérée par le disque nous permet de percevoir et d'analyser

---

<sup>723</sup> MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 118.

<sup>724</sup> Cf. 3.3.2.3. Le phrasé, p. 159.

avec précision ce jeu des variantes. Il ne s'agit pas de figer des exemples ni de les ériger en règles, mais bien de voir en leur sein l'importance même de cette notion fondamentale de variation et de percevoir chaque interprétation enregistrée à la fois comme élément abouti, puisque cautionné par le chanteur, mais aussi comme processus en constante évolution.

Les variantes dans le phrasé de l'interprète peuvent s'exprimer aussi bien au niveau synchronique que diachronique : changements internes aux chansons, changements dans le même disque selon la thématique de la chanson, mais aussi changements dans l'interprétation de la même chanson au cours de la carrière du chanteur. Le processus évolutif se situe donc à un triple niveau.

Alors que les chapitres précédents procédaient à une étude éclatée de différents paramètres ponctuels, à travers une mise en perspective de nombreuses illustrations puisées chez divers chanteurs, cette partie s'articule autour d'une succession d'analyses plus complètes et exhaustives de quelques exemples précis d'interprétations enregistrées de chansons.



## 6.1 Évolution au cours de la chanson : les rapports entre constance et variance au niveau synchronique.

Dire que chaque interprète possède un phrasé personnel, ce n'est pas affirmer que cette typicité soit circonscrite uniquement dans un certain nombre de phénomènes récurrents. L'amplitude des variances, qui se développent certes sur une trame timbrale et identitaire unique, est elle-même un des éléments caractéristiques de ce phrasé. Le degré de variabilité, qui généralement ne va pas jusqu'à brouiller la reconnaissance de l'interprète, peut être très important et constitue lui-même un élément discriminant dans le phrasé du chanteur.

### 6.1.1 *Taux de variabilité dans l'interprétation de Saint-Germain-des-Prés par Cora Vaucaire*

Nous l'abordons par l'étude d'un exemple précis : *Saint-Germain-des-Prés*, chanté par Cora Vaucaire dans l'enregistrement en concert de 1997<sup>725</sup>. Certes, d'une manière générale, l'interprétation de Cora Vaucaire se caractérise par un degré de mélodicité élevé, une atténuation des attaques, un timbre peu bruyé. Mais, sur ce socle que l'on pourrait dire identitaire, facilement repérable et somme toute banal, se superpose un jeu interprétatif à fort taux de variabilité qui, sans doute plus que le socle identitaire, caractérise une personnalité interprétative marquée. Ce sont ces divers éléments de variation du phrasé que nous allons analyser dans cette chanson strophique de Léo Ferré, d'une tonalité à la fois nostalgique et un peu amère.

Nous étudions successivement les jeux de variations sur les trois méta-paramètres que nous avons définis : le rythme, le timbre et le paramètre enchâssant du phrasé par l'approche des combinatoires, les trois domaines étant d'ailleurs intimement imbriqués. Les variances d'ordre rythmique s'expriment par l'emploi d'un fort *rubato*, renforcé par les variances dynamiques avec la succession rapide de *crescendi* et *decrescendi*, les variances d'ordre timbral et paralinguistique avec l'application de divers affects et mimiques vocales qui colorent le timbre. Tout cela s'articule au sein du phrasé dans un jeu constant sur les contrastes, avec une amplitude qui tire souvent vers les extrêmes et une grande rapidité de transformation.

Plus que la liberté de l'interprète par rapport à la partition, nous voulons mettre en évidence l'importance de l'amplitude des variantes dans les choix interprétatifs face à des situations similaires.

---

<sup>725</sup> Album : *Cora Vaucaire en public*, Believe/Edina Music, 2008.

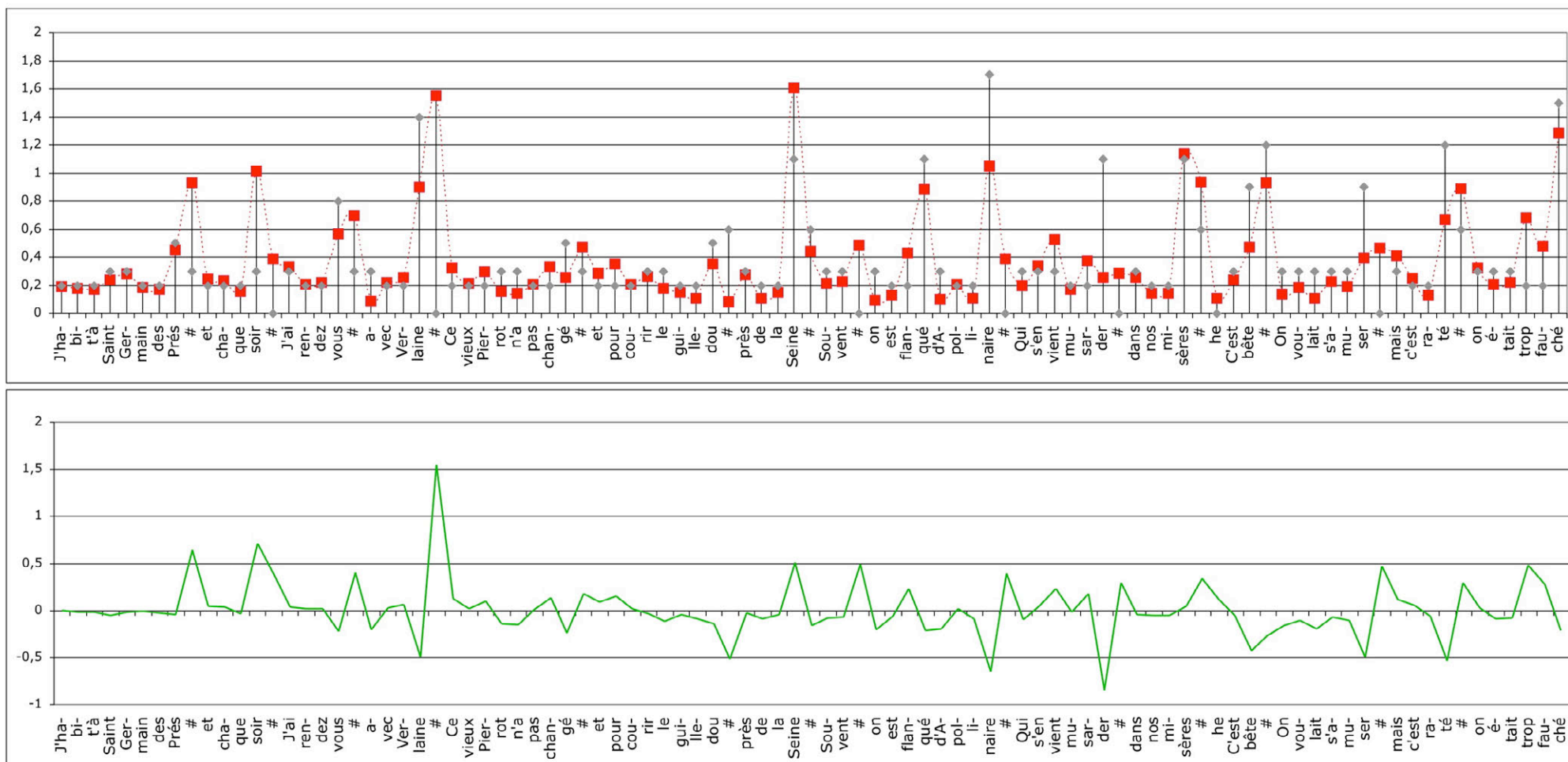


### 6.1.1.2 Le débit et le *rubato*

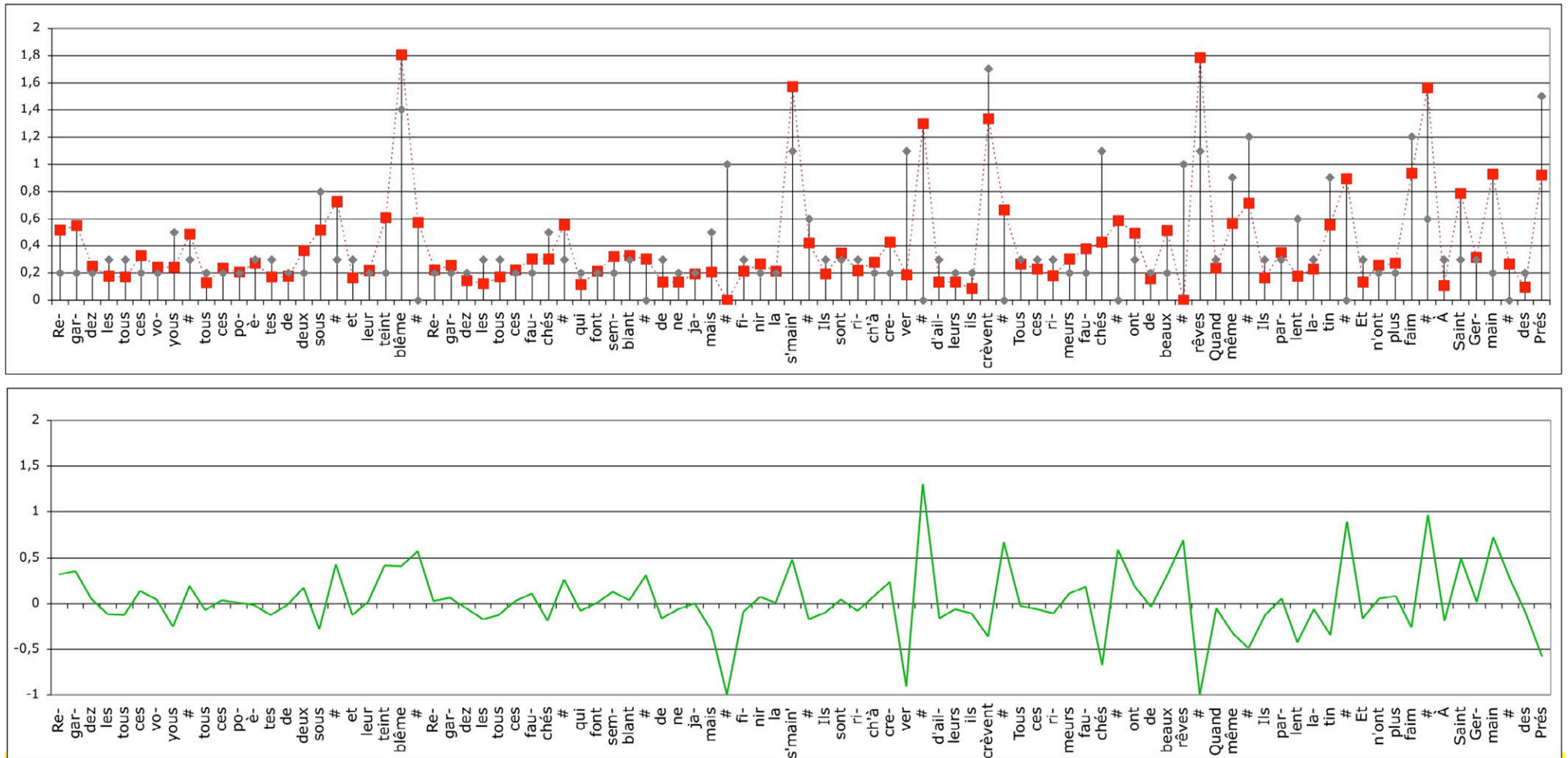
La notion de débit, exprimée en nombre de syllabes articulées par seconde, résulte essentiellement de la combinaison de deux données : le *tempo* et les valeurs des notes. Elle possède donc un caractère rythmique et son étude est particulièrement appropriée à l'analyse interprétative, car elle dépasse les paramètres abstraits pour se centrer sur la durée des notes (c'est-à-dire des syllabes dans cette chanson d'écriture syllabique), qui constitue leur résultat concret dans l'exécution sonore. Les fluctuations versatiles du débit, dans cette interprétation au *tempo rubato*, s'apparentent aux procédés de la déclamation parlée, dont elles tirent leur complexité rythmique. Les jeux de contrastes et de mises en valeur, au service d'une volonté d'élucidation du sémantisme textuel et d'une rhétorique vocale omniprésente, procèdent d'une abondance d'effets de précipitation et de retenue, qui créent une focalisation sur certains mots et une théâtralisation de l'énonciation. Le phrasé prend vie et se charge d'une forte dynamique expressive. L'examen des trois strophes de la chanson nous révèle cette élasticité rythmique, support d'une large liberté dans la durée des syllabes et la répartition des pauses.

Le graphique des pages suivantes présente, en secondes, les durées de chaque syllabe ou pause silencieuse – donc de chaque note ou figure de silence – de l'interprétation enregistrée de Cora Vaucaire. Ces durées, en respectant le code utilisé dans la partie précédente, sont schématisées par les rectangles rouges, tandis que les losanges gris indiquent, à titre comparatif, la durée théorique des syllabes et silences écrits sur la partition musicale, à un *tempo* fixe de cent noires par minute. Les silences sont symbolisés, au-dessous du graphique, par le signe « # ». La courbe verte indique quant à elle l'écart positif ou négatif de durée entre la note chantée et celle écrite sur la partition, mettant en évidence l'amplitude des variations agogiques et le degré de liberté pris par l'interprète au niveau rythmique, par rapport à la trame abstraite. Ce graphique nous donne ainsi à voir les fluctuations de débit qui animent l'interprétation, par une analyse comparative précise des durées de chaque segment syllabique préalablement mesurées sur le sonagramme, ainsi que les mouvements plus globaux auxquels elles participent.

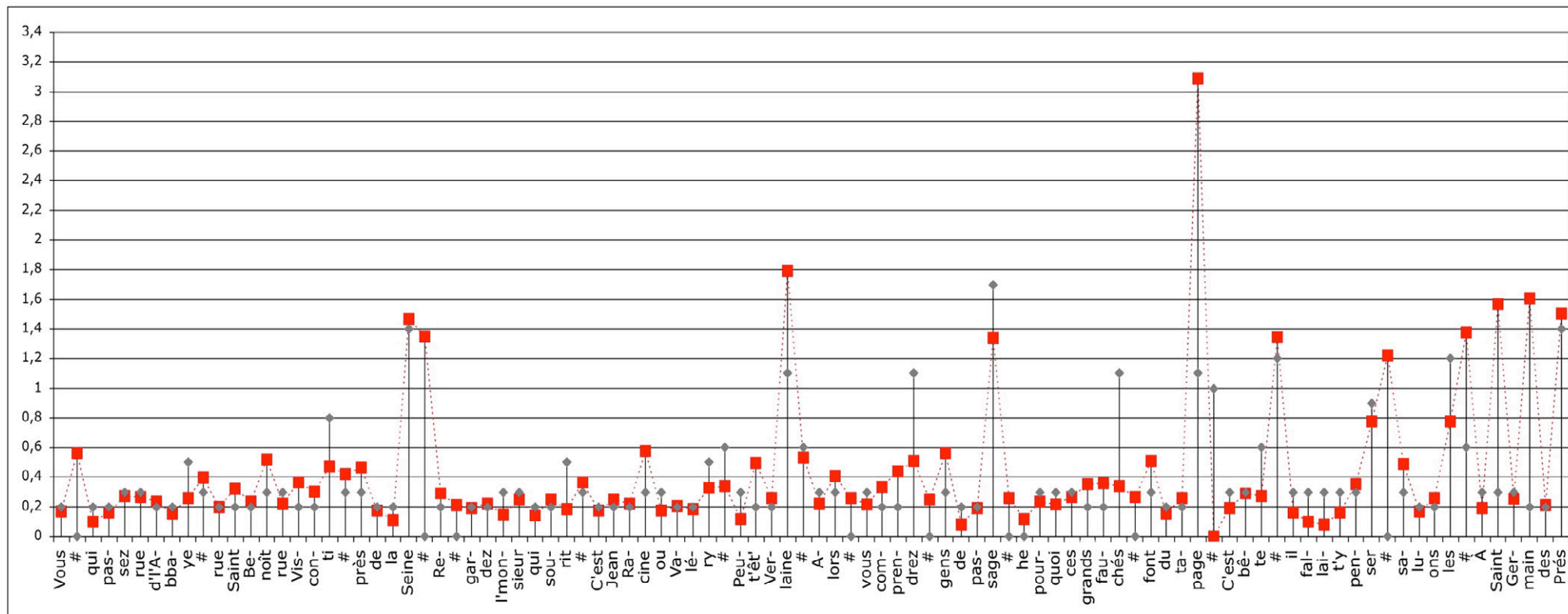
Strophe 1 :

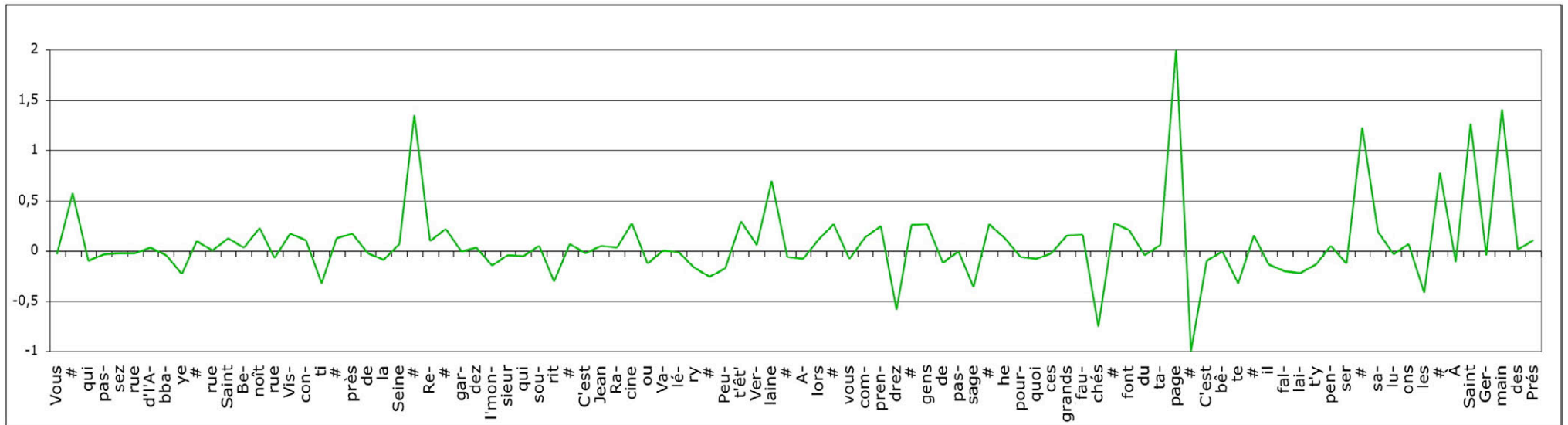


## Strophe 2 :



Strophe 3 :





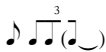
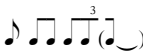
**Figure 273 :** Étude du débit et des durées des syllabes et silences dans l'interprétation enregistrée de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire. La courbe rouge indique la durée des syllabes, en secondes, mesurée sur le sonagramme de l'enregistrement. Les pointillés figurent la durée théorique des syllabes à un *tempo* constant de ♩ = 100, d'après les valeurs écrites sur la partition musicale. La courbe verte représente la différence, positive ou négative, de durée des notes ou silences, entre la partition musicale et l'interprétation chantée. [CD 210]

	Nombre de syllabes et pauses	DURÉE CONFORME À LA PARTITION		DURÉE NON CONFORME À LA PARTITION	
Strophe 1	91	36	40%	55	60%
Strophe 2	92	29	32%	63	68%
Strophe 3	96	35	36%	61	64%

**Figure 274 :** Proportion de notes et de silences dont la durée correspond / ne correspond pas à la durée indiquée sur la partition.

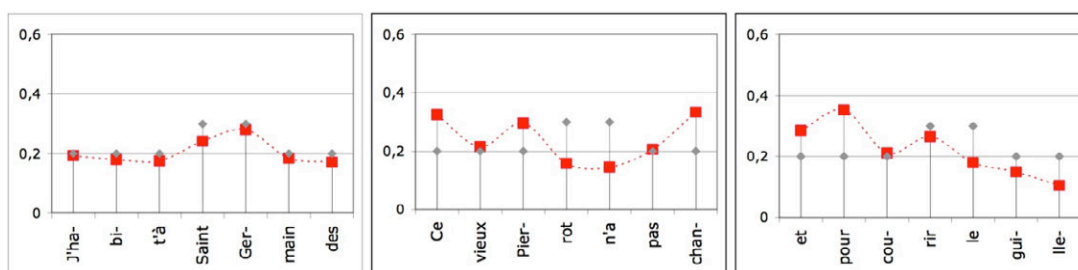
Le rythme écrit sur la partition présente un aspect normé et en partie réitératif, se composant d'une alternance de valeurs courtes – triolets de croches ou croches – qui constituent les unités rythmiques de base pour la syllabe à l'intérieur d'un groupe, et de valeurs longues parfois suivies d'un silence – pauses rythmiques pleines ou silencieuses – qui séparent les groupes syntaxiques ou métriques, isolant des vers, des groupes en cours de vers ou des mots, en opérant des regroupements de deux à huit syllabes. Ces pauses se situent ainsi à des positions structurellement logiques, à la jonction entre deux groupes de sens, marquant une articulation syntaxique, à la césure ou à la rime, en accord avec la scansion naturelle du vers. Ainsi, les deux premiers vers se découpent de la façon suivante : « J'habite à Saint-Germain-des-Prés / Et chaque soir j'ai rendez-vous / avec Verlaine ».

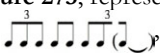
Si les valeurs longues et les silences de la partition musicale ont des durées inégales, les groupes de notes courtes, composés d'une distribution de croches et de triolets, réemploient fréquemment les mêmes schémas rythmiques, engendrant une certaine régularité. Les successions suivantes apparaissent à plusieurs reprises dans la strophe :

		
5 fois par strophe	4 fois par strophe	3 fois par strophe

**Tableau 40** : schémas rythmiques réitérés dans la partition musicale de *Saint-Germain-des-Prés*.

L'interprétation de Cora Vaucaire présente une irrégularité et une grande variété dans la réalisation de ces formules rythmiques répétitives, qui prennent des formes diverses selon le support textuel, les variantes soutenant l'attention de l'auditeur en suivant au plus près une scansion vivante du vers, au service du sémantisme des paroles.



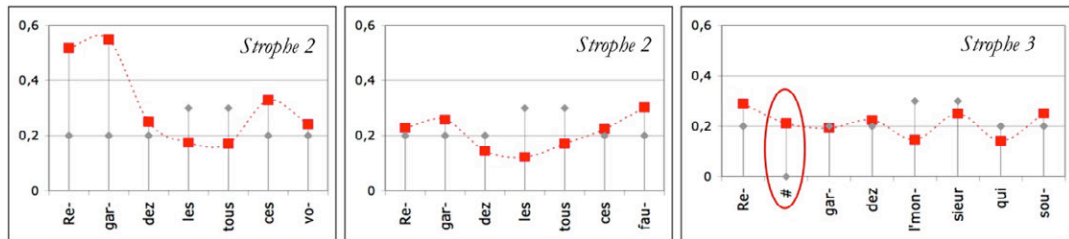
**Figure 275** : Extraits tirés de la **Figure 273**, représentant trois interprétations différentes de la formule rythmique  dans la première strophe.

Dans les groupes de syllabes composés sur la partition d'une distribution de croches et de triolets de croches, la perception relative de ces deux valeurs laisse discerner, dans les notes courtes, une hiérarchie de durée générant une répartition accentuelle qui met en relief les croches. Cet équilibre général varie chez Cora Vaucaire, qui diversifie la durée des notes non tenues en cours de groupe, créant un jeu complexe d'accentuation, dont la répartition se trouve parfois inversée par rapport à celle de la partition musicale. Cora Vaucaire modifie cette proportion pour faire coïncider les valeurs les plus longues avec les mots porteurs de sens ou les mots qui les précèdent directement, pour une focalisation par effet d'attente.

Le premier groupe de la chanson, « J'habite à Saint-Germain-des-Prés » propose la mise en œuvre rythmique la plus fidèle à la partition. Un ralentissement du débit est observé au milieu du groupe, sur « Saint-Ger- », mettant en évidence ces deux syllabes, et celui-ci est respecté



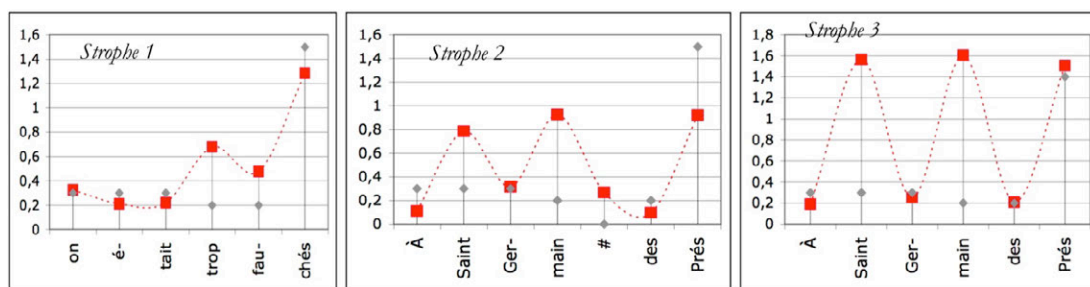
dans l'interprétation. Ensuite, Cora Vaucaire s'en démarque en réalisant au contraire fréquemment une accélération du débit au milieu des groupes, qui débutent par des syllabes longues et comme retenues, puis présentent parfois un ralentissement à la fin. Cette caractéristique est particulièrement illustrée par les groupes débutant par « Regardez-les », aux deuxième et troisième strophes, où les deux premières syllabes, « Re-gar- », sont, en particulier la première fois, excessivement ralenties par une retenue qui crée une sensation de tension et d'attente, générant une mise en relief de l'adresse au public :



**Figure 276 :** Extraits tirés de la **Figure 273**, représentant trois interprétations différentes de la formule rythmique  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , dans les groupes syllabiques débutant par « regardez-les » des deuxième et troisième strophes.

L'effet est intensifié jusqu'à introduire, à la troisième strophe, une pause silencieuse entre la première et la deuxième syllabe du mot. À la deuxième strophe, dans « Regardez-les tous ces voyous », le petit allongement sur « ces » permet une mise en relief du mot suivant, « voyous », par l'attente qu'il crée, tandis que l'accélération se place au milieu du groupe, sur « les tous », mots d'une moindre importance sémantique. Ces fines fluctuations de débit confèrent un relief à l'interprétation et sont un support important du phrasé et du jeu de rhétorique vocale. Les retenues suivies d'accélération créent un mouvement, une dynamique qui anime le chant en lui donnant un caractère impulsif par l'alternance rapide de phases de tension et de détente.

Cette alternance apparaît parfois avec une fréquence plus resserrée encore, par exemple, à la première strophe, dans le groupe « Ce vieux Pierrot n'a pas changé » (**Figure 275**, page précédente), où les valeurs longues sont placées sur « Ce » et « Pier- », créant dans les deux cas une attente qui se résout sur les syllabes suivantes, avec un relâchement et un débit plus rapide en milieu de groupe. À la fin des strophes, cette alternance longue/brève est amplifiée par le ralentissement général du *tempo* :



**Figure 277 :** Extraits tirés de la **Figure 273**, représentant trois interprétations différentes de la formule rythmique  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , à la fin des trois strophes.

Dans la *coda* finale, le dernier vers « À Saint-Germain-des-Prés » présente un regroupement des syllabes par deux qui ne figure pas sur la partition, avec des tenues alternées sur les deuxième, quatrième et sixième syllabes.

Les notes tenues et les pauses silencieuses jouent un rôle fondamental dans la définition du débit et de la structure rythmique. Au-delà des petites variations de durée observables à l'intérieur des groupes de syllabes, nous considérons comme notes tenues celles dont la durée dépasse 0,4 seconde : elles constituent des pauses pleines et marquent les articulations entre groupes syllabiques distincts. Sur la partition musicale, certaines notes tenues sont suivies d'une pause silencieuse, d'autres sont enchaînées au groupe syllabique suivant, mais cette répartition n'est pas toujours respectée par Cora Vaucaire, qui n'hésite pas à ajouter des pauses silencieuses après les notes tenues ou, plus rarement, à les ôter. Par exemple, un silence est placé, dans l'interprétation, entre « avec Verlaine » et « ce Pierrot » (strophe 1), entre « et leur teint blême » et « regardez-les » (strophe 2), ou entre « Tous des rimeurs fauchés » et « ont de beaux rêves » (strophe 2) alors que la partition n'en marque pas :

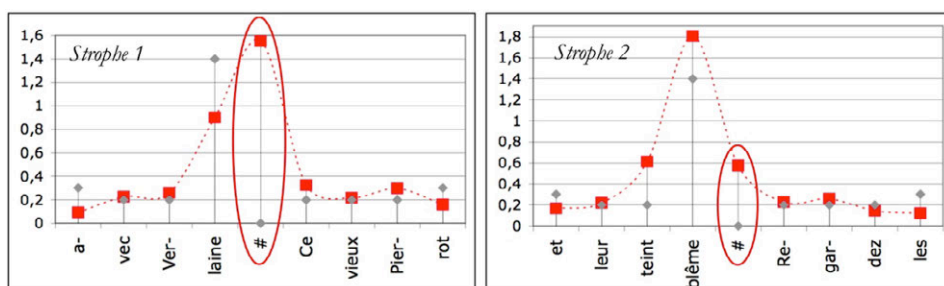


Figure 278 : Extraits tirés de la Figure 273. Exemples montrant des ajouts de silences après des notes tenues.

Au contraire, à trois reprises dans la chanson, Cora Vaucaire supprime la pause silencieuse qui suit la note tenue, pour l'enchaîner avec le groupe suivant :

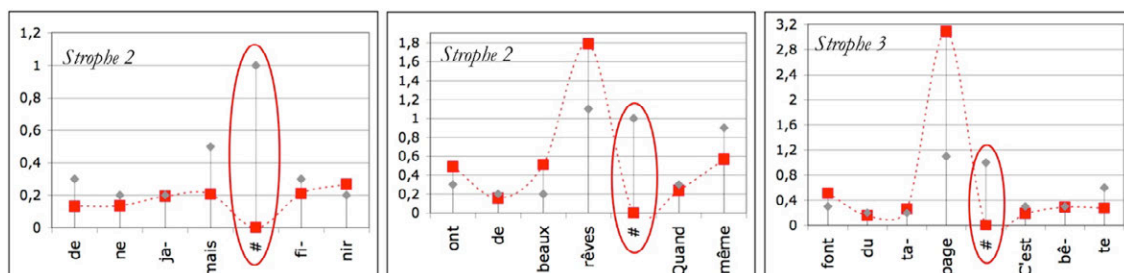


Figure 279 : Extraits tirés de la Figure 273, montrant les trois cas de suppression de pauses silencieuses, après des notes (normalement) tenues. Attention aux échelles, qui sont différentes sur chaque graphique.

Étonnamment, deux de ces enchaînements sans pause inspiratoire se situent après des tenues particulièrement longues, alors que l'interprète est à court d'air, créant une sensation d'essoufflement et une faiblesse vocale. C'est le cas dans la deuxième strophe, après « rêves », puis de manière paroxysmique à la troisième strophe, où la longue tenue de plus de trois secondes de la syllabe finale de « tapage » s'enchaîne avec « c'est bête », dans le même groupe de souffle.

Quant aux notes indiquées comme tenues sur la partition, elles sont soit tenues de manière emphatique, soit non tenues et suivies d'un long silence, jouant ainsi sur les variantes et les contrastes. Les phases de fort ralentissement, avec de longues tenues et des silences importants, sont suivies de phases de précipitation, où les tenues sont parfois supprimées, comme dans l'extrait suivant, issu de la deuxième strophe :



cette fois de la structure poétique : « souvent » (strophe 1), « vous » et « alors » (strophe 2) sont ainsi traités.

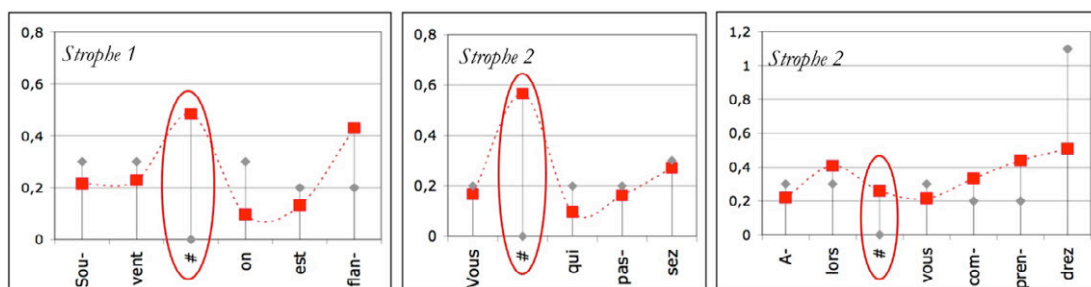


Figure 282 : Extraits tirés de la Figure 273. Ajout de pauses silencieuses pour isoler un mot.

L'isolement du « vous », interpellant le public, donne un aspect direct et spontané à l'énonciation, l'éloignant de la stricte scansion poétique pour privilégier l'oralité. Par ce procédé entre autres, les apostrophes, adresses, impératifs sont mis en évidence dans le débit.

### 6.1.1.3 Les variations de dynamique

La durée des notes et des divers segments textuels, ainsi que les paramètres abstraits, linguistiques ou musicaux, qui peuvent en être déduits – débit, *tempo* et valeurs de notes – ne sont pas seuls impliqués dans la perception rythmique. À une échelle plus globale, les mouvements d'accélération et de ralentissement du débit syllabique donnent à entendre un rythme irrégulier, créant une stratification complexe d'accents, mais d'autres paramètres, de nature différente, ont aussi un impact. En effet, la musique étant un art du temps, tout élément contrastif, qu'il relève de la dimension timbrale ou dynamique, est susceptible de générer une sensation rythmique, comme nous l'avons vu dans le lexique<sup>726</sup> :

« Dans la mesure où l'on souscrit à la proposition selon laquelle l'existence même du rythme est conditionnée par la présence d'un trait discriminant, *contrastif*, il en découle, en bonne logique, la proposition inverse : *dès lors qu'il y a contraste, il y a nécessairement rythme*<sup>727</sup> ».

Le timbre étant plus spécifiquement analysé dans la partie suivante, nous étudions toute d'abord la dynamique, ses variations au cours de l'interprétation et ses implications rythmiques.

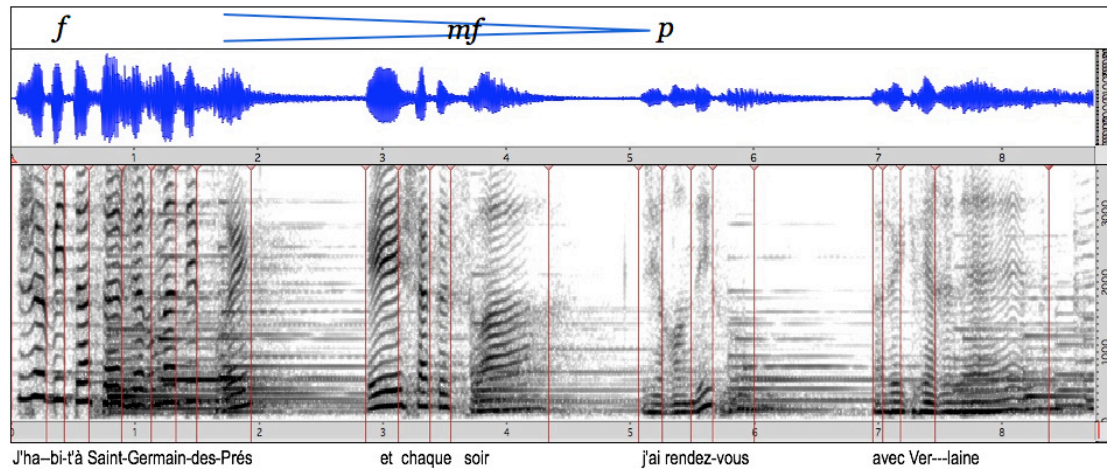
#### 6.1.1.3.1 Accentuations dynamiques et jeux d'alternances

L'évolution de la dynamique et des mouvements pulsionnels et versatiles d'accélération et de ralentissement du débit déjà étudiés, présentent de nombreuses corrélations. Cependant, si ces deux paramètres s'associent pour participer de la sensation d'alternance entre tension et détente qui animent toute l'interprétation, les relations entre débit lent/rapide et nuance douce/forte ne sont pas univoques et n'obéissent à aucune règle systématique, variant là encore selon l'effet expressif recherché. Sur les deux premiers vers de la première strophe, nous avons noté un ralentissement du débit, rapide sur le premier vers, enchaîné avec des

<sup>726</sup> Cf. 3.3.2.2.2 Le rythme musical, p. 155.

<sup>727</sup> AROM, Simha, « Typologie du temps musical », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 935.

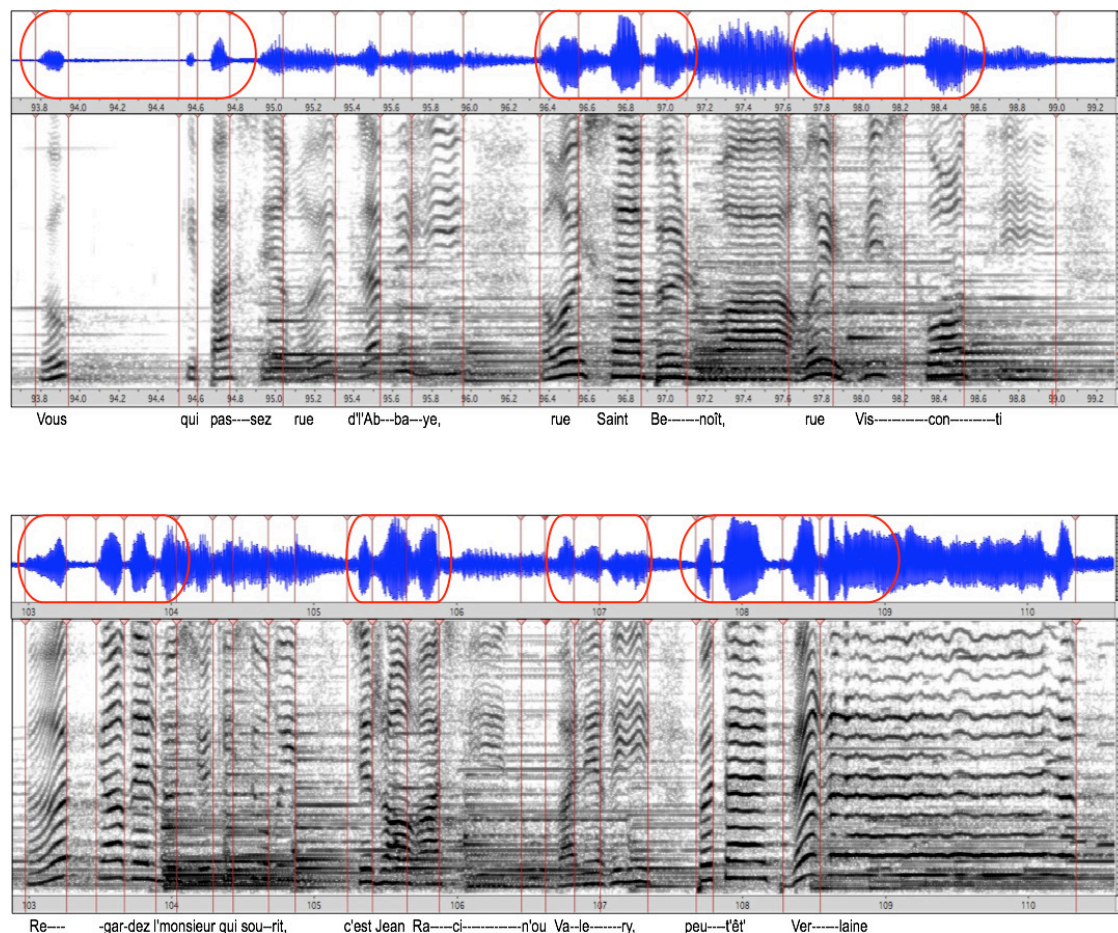
notes courtes et sans pause silencieuse, puis plus lent sur le deuxième vers, interrompu à deux reprises par une pause silencieuse et comprenant des tenues sur « et », « soir » et « Verlaine ». Ce ralentissement général s'accompagne d'un net *decrecendo*, partant de la nuance *forte* jusqu'au *piano*, mis en évidence dans la figure suivante :



**Figure 283** : Étude de l'évolution dynamique générale sur les deux premiers vers de *Saint-Germain-des-Prés*. De haut en bas : nuances relevées d'après l'écoute, forme d'onde, sonagramme segmenté en syllabes, paroles.

Le *decrecendo* est bien visible sur la forme d'onde. Dans cet extrait, les différents paramètres évoluent conjointement vers un même but interprétatif, celui de suggérer le rendez-vous amoureux par une voix langoureuse et empreinte d'érotisme. Au ralentissement du débit et au *decrecendo* s'associent aussi une évolution du timbre, avec une voix de plus en plus lâchée et dans le souffle, proche du murmure : les harmoniques sont moins marqués dans les deux derniers groupes, « J'ai rendez-vous / avec Verlaine », du fait de la présence de souffle qui limite les harmoniques aigus. D'autres effets typiques du chanteur de charme rendent l'allusion encore plus évidente : les longs *portamenti* ascendants sur « et » et « soir », ainsi que l'attaque dans le grave en *fry* sur « soir ».

En outre, à une échelle plus fine, l'évolution dynamique génère à de nombreuses reprises dans la chanson un phrasé détaché, saccadé, où chaque syllabe est accentuée par une impulsion, ce qui donne une grande tonicité à l'interprétation. En effet, si la rupture de la ligne de fréquence fondamentale permet d'engendrer un phrasé détaché ou *staccato*, la discontinuité dans l'intensité y tient également une place importante. Dans le premier vers de l'extrait précédent, dans une nuance *forte*, chacune des syllabes se distingue nettement par des pics d'intensité successifs sur la forme d'onde. L'effet se poursuit au début du vers suivant, sur « et chaque », puis le passage à une nuance *piano* s'accompagne d'un phrasé plus lié, où l'évolution dynamique d'une syllabe à l'autre est plus continue, se faisant donc plus douce. Les deux extraits suivants sont eux aussi caractéristiques par leur phrasé détaché :



**Figure 284** : Deux extraits de *Saint-Germain-des-Prés* illustrant un phrasé détaché, saccadé, constitué d'une impulsion énergétique sur chaque syllabe.

Des syllabes découpées, dont le martèlement est particulièrement visible sur la forme d'onde dans les zones entourées de rouge, marquent un phrasé constitué d'à-coups successifs. Cet effet est surtout présent dans les passages en nuance *forte*, comme dans le second extrait, et donne un aspect très volontariste à l'énonciation énergétique en créant une emphase liée à la perception d'un accent d'intensité sur chaque syllabe. Il confère une force particulière aux adresses insistantes au public (« vous qui passez » ; « regardez »), avec un relief qui les distingue de la narration, stimulant l'attention de l'auditeur. Mais l'effet n'est appliqué qu'à de courts passages, alternant avec des phases plus liées afin d'éviter toute accoutumance par la variation permanente des paramètres, oscillant rapidement d'un extrême à l'autre par des mouvements de vagues que l'on retrouve à tous les niveaux.

Des impulsions énergiques isolées plus ponctuelles mettent l'emphase sur une syllabe particulière, souvent immédiatement suivie d'un adoucissement. C'est le cas par exemple, à la première strophe, dans le court extrait suivant :

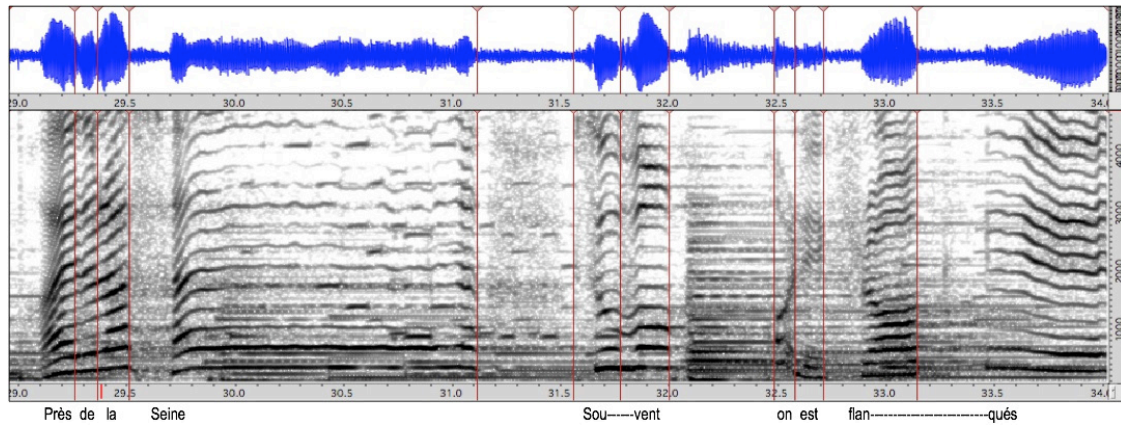


Figure 285 : Extrait de *Saint-Germain-des-Prés*, illustrant l’alternance de fortes impulsions dynamiques et d’adoucissements.

Nous percevons à l’écoute une première impulsion dynamique sur le mot « près ». La forme d’onde détaille le mouvement *crescendo-decrescendo* qui affecte cette syllabe, effet renforcé par le rapide et ample *glissando* ascendant. La syllabe suivante « la », n’est pas perçue comme particulièrement accentuée, bien qu’apparaissant sur la forme d’onde avec une plus forte énergie, car elle ne présente pas les mêmes combinaisons de caractéristiques. Après l’adoucissement sur « Seine », l’accent dynamique porte sur la deuxième syllabe de « souvent », associant à nouveau un rapide *glissando* ascendant sur l’attaque et un mouvement en *crescendo* puis *decrescendo*, lui donnant un aspect très impulsif, comme un élan dynamique.

#### 6.1.1.3.2 Diversité de traitement dynamique des notes tenues

Ce même extrait nous permet d’aborder un autre aspect : la variété de traitement dynamique des notes tenues, pour lequel nous trouvons, dans cette chanson, plusieurs cas de figure. La tenue de la seconde syllabe de « flanqué » est affectée d’un mouvement de *crescendo* lent et ample, du *piano* au *mezzo-forte*, parfaitement audible à l’écoute et très visible sur le graphique. Il s’accompagne, dans l’intonation, d’un *glissando* descendant. Cet effet contribue lui aussi à conférer au chant un caractère impulsif et une grande versatilité. Dans le vers « Souvent l’on est flanqué d’Apollinaire », la dernière syllabe d’ « Apollinaire » présente le même effet que « flanqué », avec une attaque *piano* puis un *crescendo*, cette fois beaucoup plus rapide, suivie d’une tenue avec un maintien de l’énergie jusqu’à l’extinction du son et une syllabe muette finale [RƏ] bien audible, doublée même d’un ultime petit sursaut d’énergie. Nous trouvons ce type de tenues à plusieurs reprises dans la chanson. En voici deux exemples significatifs :

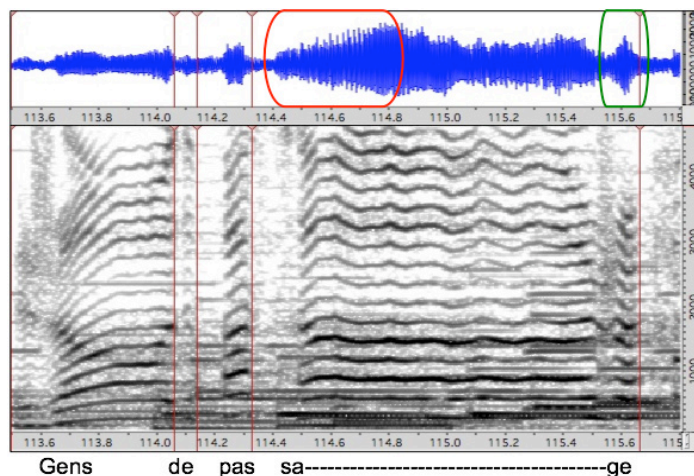


Figure 286 : Extrait de *Saint-Germain-des-Près* mettant évidence une tenue de note débutant en *crescendo* (rouge) puis marquée par un sursaut d'énergie sur la consonne en *coda* (vert).

La tenue de la deuxième syllabe de « passage » débute par un *crescendo* (dont l'évaluation précise est mise en évidence en rouge sur la forme d'onde), qui se poursuit par une petite baisse de l'énergie, en restant toutefois soutenue jusqu'à la consonne finale en *coda*, bien audible et visible sur le sonagramme. Plus loin, sur la longue tenue du mot « tapage », la note est cette fois attaquée d'une voix puissante, puis soutenue avec beaucoup d'énergie avant de marquer un rapide *decrescendo*, qui se prolonge, comme nous l'avons vu, par un enchaînement direct avec le début du vers suivant, « c'est bête », émis avec une voix de faible intensité, à bout de souffle, comme un clin d'œil discret :

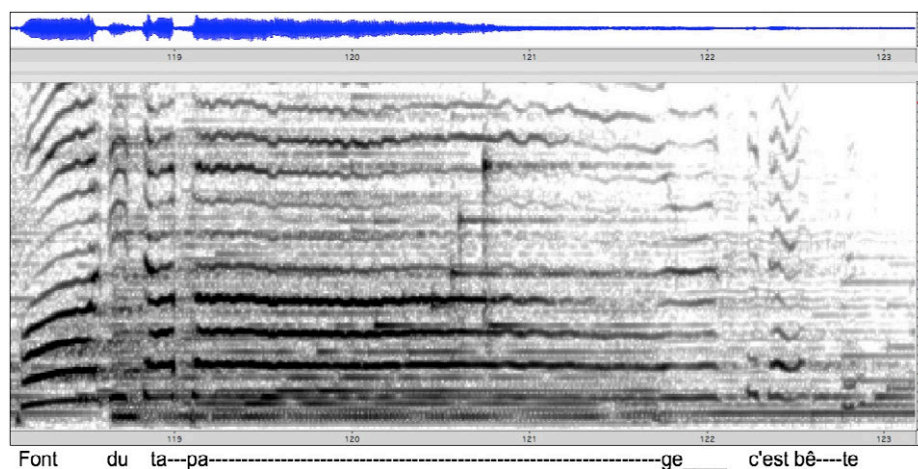


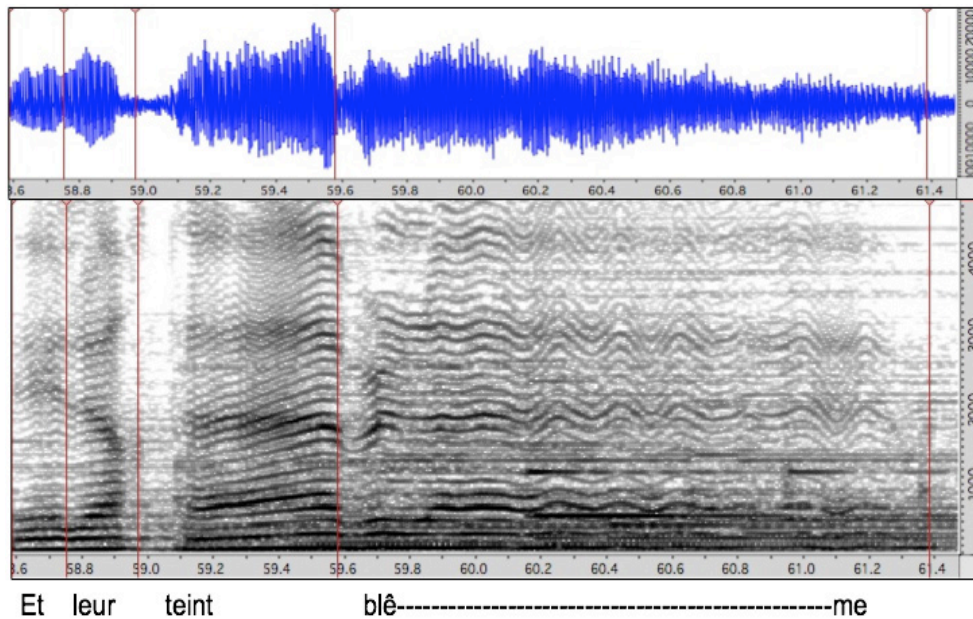
Figure 287 : Tenue en *decrescendo* avec enchaînement au vers suivant sans pause inspiratoire.

La gestion du souffle tient ainsi un rôle important dans l'évolution de l'énergie : presque à court d'air, Cora Vaucaire utilise une voix à l'intonation instable, tremblée, aiguë et peu puissante. L'essoufflement affecte non seulement l'énergie mais aussi le timbre et l'intonation. L'aspect tremblé de la fréquence fondamentale dénote l'implication physique de l'interprète et la difficulté à maintenir cette note aiguë sur une nuance *forte*. Le *decrescendo* s'associe à une baisse de cette tension musculaire qui laisse apparaître un *vibrato* tout en conservant un tremblement. La consonne en *coda*, [ʒ], est audible mais faiblement articulée.

Le traitement de la consonne en *coda* est aussi un élément variant d'une tenue à l'autre, parfois très audible, parfois quasiment ou totalement inaudible, contrairement à ce que nous avons remarqué précédemment sur « passage ». Dans l'extrait suivant, où la tenue est affectée



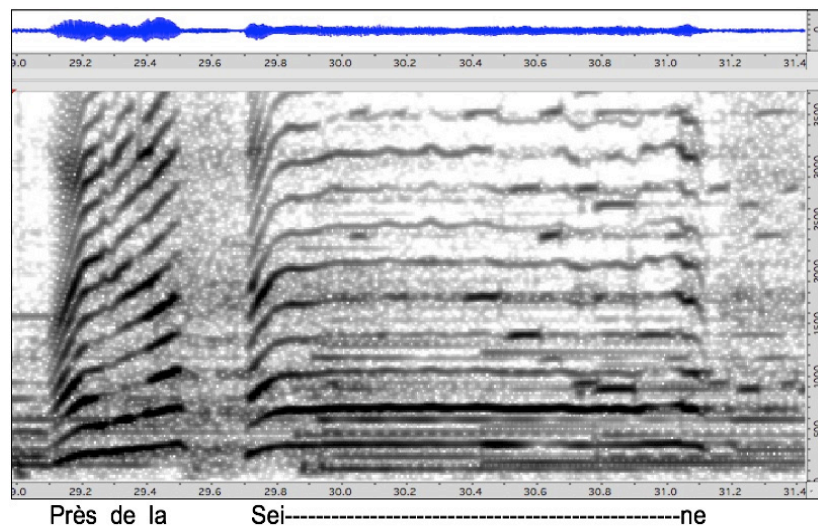
d'une phase de maintien de l'énergie de 0.6 seconde suivie d'une phase de *decrescendo* de 1.1 seconde, le [m] final est à peine audible :



**Figure 288** : Tenue en *decrescendo*. Le *e* muet final n'est pas articulé, et la consonne finale [m] qui vient clore la tenue est à peine audible.

La tenue est doublée d'un *glissando* descendant, et un *vibrato* apparaît dans la phase de relâchement, quand débute le *decrescendo* alors que la tenue du mot précédent, « teint », présente une forme en *crescendo* et une intonation montante sans *vibrato*.

Observons enfin la tenue sur « Seine », dans la première strophe :



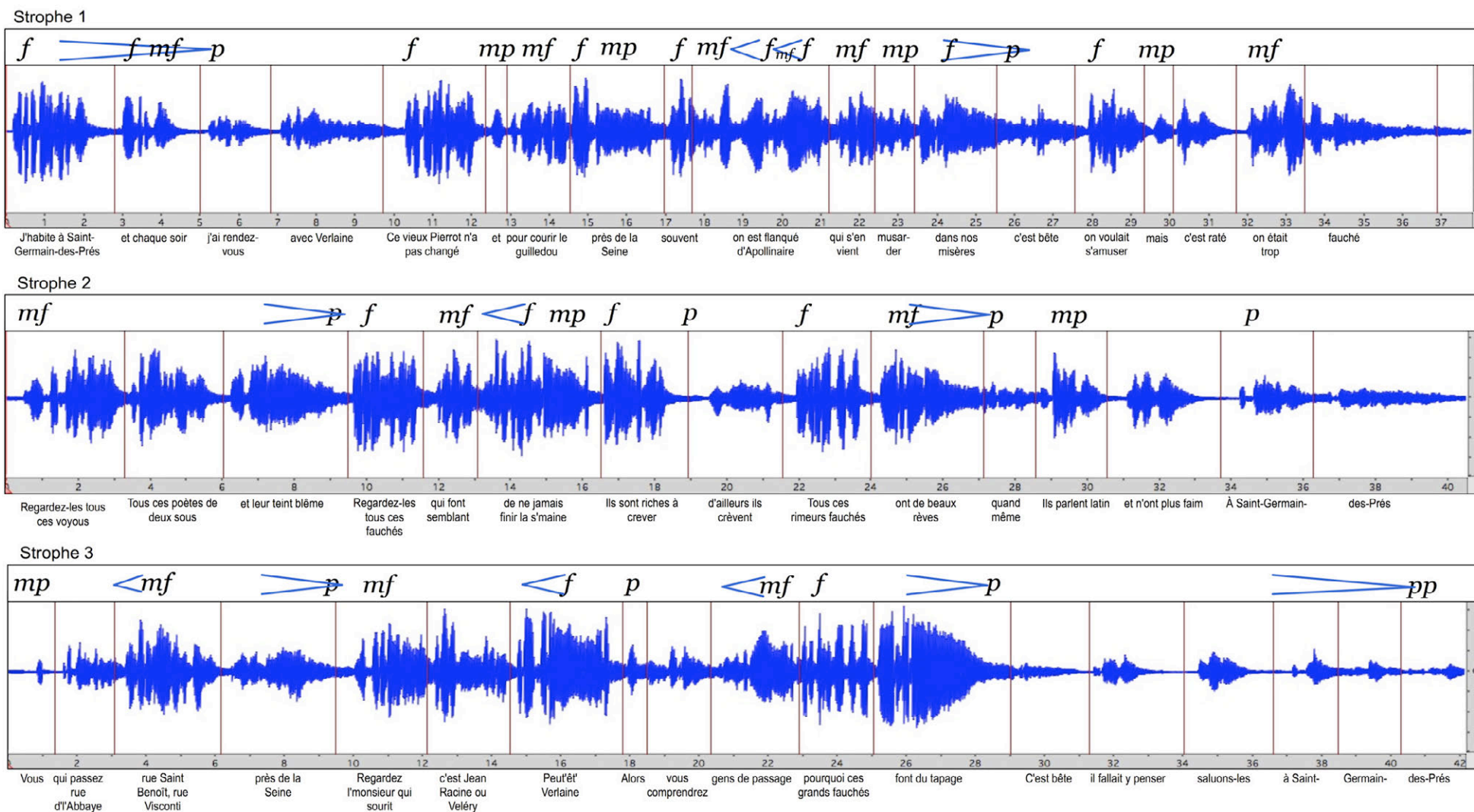
**Figure 289** : Tenue de note avec un *crescendo* sur la consonne finale [n] en *coda*.

Contrairement à nos autres exemples, cette tenue est effectuée avec une voix de faible intensité, dans les nuances *piano*. Une petite impulsion énergétique apparaît sur l'attaque, en *portamento* ascendant. La tenue est ensuite droite, mais pourvue d'un *vibrato* à la forme

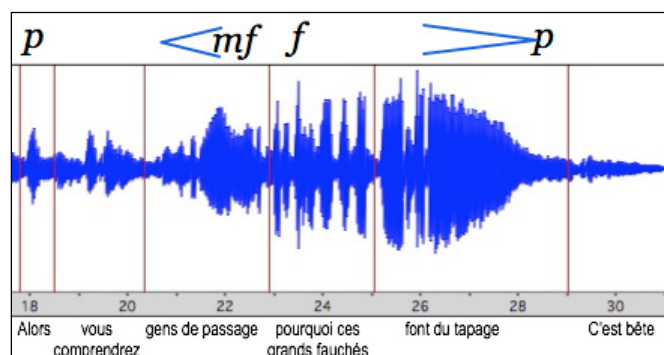
irrégulière, révélant la difficulté à tenir cette note aiguë. La consonne en *coda*, qui vient la clore, fait l'objet d'un bref sursaut d'énergie accompagné d'un *glissando* descendant.

#### 6.1.1.3.3 *Variabilité de la dynamique au plan macro-structurel*

Après l'étude de ces aspects dynamiques ponctuels d'une grande variabilité, nous changeons d'échelle et observons l'évolution générale de l'énergie sur chaque strophe. Celle-ci est représentée sur le graphique de la page suivante, qui comporte la forme d'onde de chaque strophe, mise en relation avec un relevé des nuances, effectué d'après écoute. Elle nous laisse voir une succession constante de phases de faible et de forte intensité, qui donnent vie à l'interprétation. Ces mouvements en accordéon, exploitant les jeux de contrastes et de changements, maintiennent en éveil l'attention de l'auditeur :

Figure 290 : Forme d'onde et schéma dynamique de *Saint-Germain-des-Prés*. [CD 210]

Sur ce graphique apparaissent des mouvements dynamiques supra-segmentaux, impliquant plusieurs groupes de souffle dans une forme en *crescendo* puis *decrescendo*, comme, par exemple, à la troisième strophe :



**Figure 291 :** Extrait du graphique précédent, présentant un mouvement dynamique en *crescendo-decrescendo* impliquant plusieurs vers et plusieurs groupes de souffle.

Il existe d'autre part de soudains basculements d'une nuance forte à une nuance douce. Ceux-ci permettent d'isoler certains groupes de mots, comme « c'est bête » et « mais c'est raté » à la première strophe, « d'ailleurs ils crèvent » et « quand même » à la deuxième strophe, ou encore « alors vous comprendrez » et « c'est bête » à la dernière strophe. Par effet de contraste, ces groupes, souvent modalisateurs (« alors », « d'ailleurs », « quand même », « c'est bête »...), usant d'une langue familière et orale, prennent un caractère parenthétique qui donne un aspect spontané et naturel à l'énonciation, comme s'il s'agissait de petites remarques ajoutées. Comme souvent dans l'écriture de Léo Ferré, cette chanson mêle plusieurs registres de langue et les passages en langage plus soutenu, donc moins propices à l'oralité, font l'objet d'un jeu interprétatif plus lyrique, dans des nuances globalement plus fortes, comme dans les vers « Souvent l'on est flanqué d'Apollinaire / Qui s'en vient musarder dans nos misères ».

La multiplicité des variations dynamiques confère à l'interprétation de Cora Vaucaire une portée théâtrale, un aspect dramatique, qui permet une réactualisation de la chanson et donne une sensation de relief et de mouvement par les nombreuses impulsions énergiques qui focalisent l'attention sur certains mots, ou génèrent un phrasé saccadé. Par la succession incessante de *crescendi* et de *decrescendi*, par les contrastes entre une voix puissante et projetée et une voix faible et douce, cette interprétation au *tempo rubato* conserve toutefois dans l'irrégularité un caractère rythmique, par le jeu des effets contrastifs. Elle présente enfin, d'une manière générale, une grande tonicité qui révèle la forte implication physique du chanteur. L'amplitude exacerbée des nuances d'intensité est à attribuer en partie à la situation de concert, qui se prête particulièrement à une surenchère interprétative.

#### 6.1.1.4 Variations du timbre qualitatif et apports paralinguistiques

L'aspect résolument théâtral de l'interprétation de Cora Vaucaire, qui transparait déjà dans les fluctuations versatiles du débit et les contrastes dynamiques, se retrouve évidemment dans

les variations timbrales de la voix. Sur son timbre individualité<sup>728</sup>, se greffent ainsi nombre d'éléments paralinguistiques à effets essentiellement modalisateurs, dont l'usage est favorisé par les incursions parlées et une proximité constante entre parole et chant. Par les distorsions du timbre, Cora Vaucaire imprime sur son interprétation un jeu de comédienne, et la distinction entre signe visuel et signe acoustique n'est pas toujours pertinente car, comme le fait remarquer Catherine Kerbrat-Orecchioni, « le sourire même peut s'entendre<sup>729</sup> ». La voix se colore de multiples surimpressions, expression des caractères et des affects, qui limitent la mélodicité, mais introduisent une « communication secondaire », selon la formule d'Ivan Fónagy, à travers l'emploi de « mimiques audibles », véritables « performances dramatiques miniaturisées<sup>730</sup> ». L'imbrication complexe des indices paralinguistiques dévoile avec finesse, dans cette interprétation, l'ambiguïté des sentiments et leurs subtiles nuances : nostalgie teintée d'ironie, tendre réprimande, enthousiasme, répulsion et mépris, sincérité ou prise de recul parodique...

Le rire ou le sourire – productions impliquant un changement de configuration du conduit vocal par rapport à une position neutre, notamment par l'étirement latéral des lèvres – sont perceptibles à de multiples reprises dans la voix de Cora Vaucaire et jouent un rôle important. Si le sourire ne s'entend que s'il est simultané à l'articulation des paroles, donnant à la voix un caractère identifiable à l'écoute, nous distinguons pour le rire deux usages : un premier qui, comme le sourire, se superpose à l'énoncé, colore le timbre et l'intonation par un effet d'aspiration et un gloussement proche du *tremolo* ; un second, comme élément sonore autonome, séparé de l'articulation, qui vient s'intercaler entre deux groupes syntaxiques. Superposé à l'énoncé, la présence du rire ou du sourire peut être plus ou moins affirmée, de l'intonation souriante, qui transforme subtilement l'articulation, à un rire franc avec ses fortes implications sur le souffle, le timbre et l'intonation. Son sémantisme varie aussi, de l'ironie, voire du sarcasme, à la complicité, l'attendrissement et à une bienveillance presque maternelle.

Les deux premiers vers de la chanson usent du chant souriant selon une visée toute particulière, qui peut sembler hors contexte et révèle la force et la liberté du paralangage dans l'élucidation du texte, la suggestion d'un implicite ou d'un sous-entendu. Nous l'avons déjà relevé, débit, dynamique, intonation et timbre convergent ici vers un même but : l'expression de la sensualité et l'évocation du rendez-vous amoureux. Le sourire de la séduction est bien sensible sur les groupes « et chaque soir, j'ai rendez-vous », où l'articulation est plus antériorisée. La diérèse sur « soir » est lentement délayée, et le [a] laisse percevoir l'étirement latéral des lèvres qui engendre une distorsion phonétique, tout comme sur le [R] en *coda*, dont l'absence de voisement donne une tonalité érotique. Nous retrouvons ce type de distorsion sur le [u] de « rendez-vous », délabialisé.

Un deuxième usage du sourire est beaucoup plus affirmé sur « heu, c'est bête », où nous entendons sans ambiguïté, en plus du caractère souriant, un rire qui se superpose à l'articulation, avec trois rapides gloussements, sur le [ɛ] de « bête », qui rompent la continuité de la ligne mélodique, engendrant trois petits décrochements intonatifs par des ondulations sur la fréquence fondamentale, ainsi que l'antéposition d'un rire voisé avant l'énoncé, émis sur le phonème [ə] :

<sup>728</sup> Cf. 3.3.2.1. Le timbre et sa complexité définitoire, p. 148.

<sup>729</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, tome 1. Paris : Armand Colin, 1990, p. 138.

<sup>730</sup> FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 51.

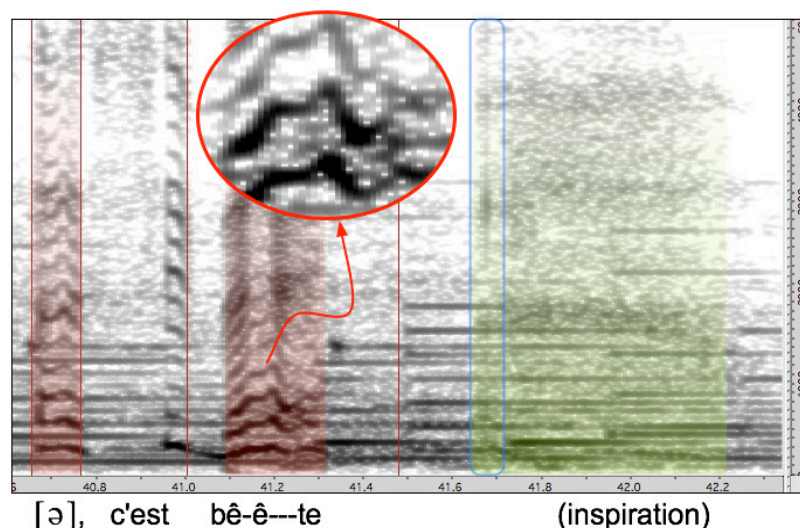


Figure 292 : Extrait de la première strophe de *Saint-Germain-des-Prés*. Mise en évidence du rire (passages en rouge) et d'une prise d'air sonore (en vert) débutée en coup de glotte (cadre bleu).

La syllabe vocalique antéposée [ə] débute par une attaque dure, caractéristique de la production du rire. La phrase est suivie d'une prise d'air sonore, avec une aspiration brutale et précipitée, qui commence en coup de glotte (visible dans l'encart bleu), évoquant typiquement le rire. L'intonation douce sur « mais c'est raté » adopte un ton de voix ironique et souriant et se termine par une fermeture du son qui provoque un éraillage de la voix à la fin de la tenue en *decrecendo* sur « raté », exprimant la dérision. L'attaque sur le « on » d'« on était trop fauché » est ensuite encore nettement imprégnée de rire :

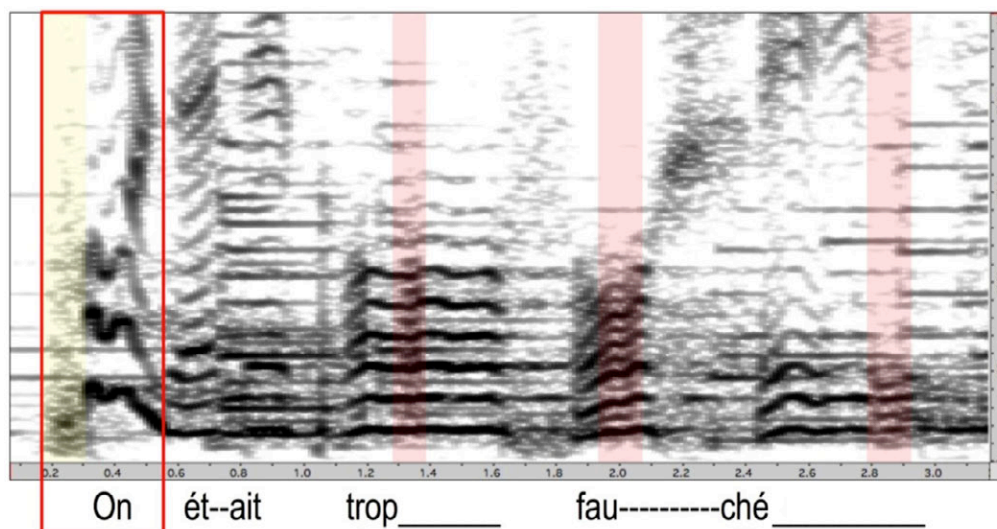


Figure 293 : Extrait de l'interprétation enregistrée de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire. Mise en évidence d'une attaque soufflée (jaune), du rire (encadré rouge) et de passages en voix rauque (calque rouge).

La colonne jaune sur le sonagramme met en évidence l'aspect soufflé de l'attaque, avec de l'air brutalement expulsé avant l'émission du son voisé de « on », affecté de deux gloussements de rire, qui se traduisent par deux amples ondulations de la fréquence fondamentale sur le sonagramme. Le rire exprime cette fois une ironie teintée de nostalgie et de tendresse. Le sourire crée une tension et rend le timbre grave et cassant ; la voix est très timbrée, tendue à tel point qu'elle s'érafle. Les passages en rouge laissent entrevoir les sous-harmoniques témoins de l'éraillage. L'effet se double d'une emphase articulatoire,

amplifiée par le découpage des syllabes dû aux attaques successives en *glissando* ascendant sur « trop-fau-ché ». Un contraste apparaît entre l'articulation des phonèmes [o] sur « trop » et sur « fauché » : le premier laisse entendre une ouverture latérale de la bouche, liée au sourire, et est donc peu articulé, alors que le second est au contraire sur-articulé, très labialisé. Cette sur-articulation reflète la dérision et la tendresse.

L'émission du début de la strophe suivante, « Regardez-les tous ces voyous, tous ces poètes de deux sous », est teintée d'un sourire, exprimant une réprimande tendre, une complicité doublée d'un regard protecteur et affectueux et d'un ton un peu moqueur. Comme dans le passage précédent, il y a un contraste dans l'articulation entre les deux [u], celui de « tous » étant sous-articulé du fait de l'étirement latéral des lèvres, tandis que celui de « voyous » est sur-articulé et labialisé, marqueur de la tendresse.

Un rire autonome, isolé du contenu phonétique, vient s'intercaler ensuite entre deux groupes syntaxiques, « quand même / Ils parlent le latin », avec deux gloussements de rire :

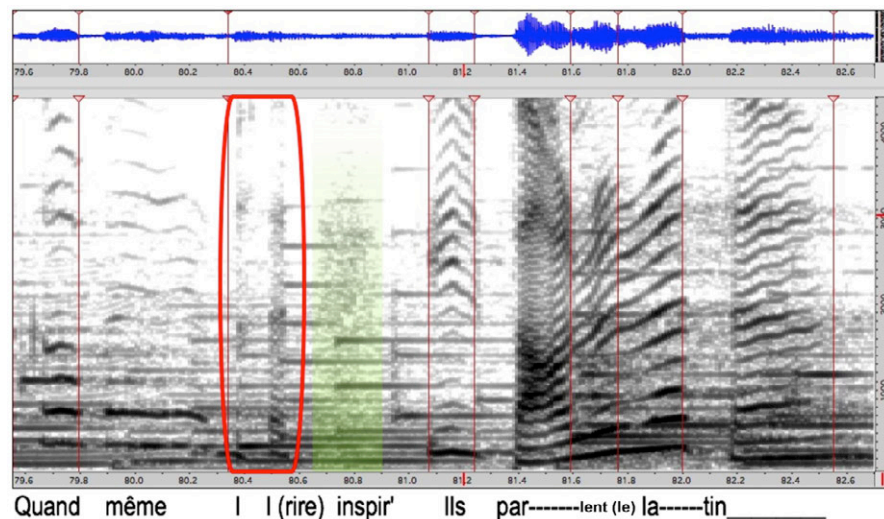


Figure 294 : Extrait de *Saint-Germain-des-Prés* avec rire (encadrement rouge) suivi d'une inspiration (calque vert) entre deux groupes syntaxiques.

Ces rires sont voisés, car nous observons distinctement des harmoniques, et fortement dans le souffle. Ils sont suivis d'une inspiration sonore, avant l'attaque du groupe suivant. Cora Vaucaire exploite ainsi les petites expressions modalisatrices familières incluses dans le texte de la chanson, comme « c'est bête » (adjectif axiologique) et « quand même » (concession), pour ajouter du rire. Nous avons déjà vu précédemment qu'elle les isolait d'un point de vue rythmique et les marquait d'une rupture dynamique : le rire est une autre façon de les distinguer et d'accentuer leur caractère anecdotique et parenthétique, en les émettant en outre d'une voix proche de la parole, ce qui donne un aspect spontané et oral à l'énonciation.

Si le sourire et le rire peuvent être source d'une transformation du timbre, les autres jeux de contrastes qui l'affectent sont nombreux dans cette interprétation : par exemple, une voix tendue, dans le grave, similaire à celle de Juliette Gréco, affirmation sur le plan sémiologique de la forte personnalité de l'artiste et du caractère intellectuel de son interprétation, contraste avec des passages en voix plus douce, plus relâchée, à l'aigu. Dans les passages tendus figure couramment un éraïlement de la voix avec doublement des harmoniques.

La chanson débute avec une voix sonore et bien timbrée, tendue, un peu tassée dans les graves, qui donne le ton général de l'interprétation, la plaçant d'emblée dans une certaine tonicité. Celle-ci sera parfois exacerbée jusqu'à engendrer une altération du timbre,

ponctuellement guttural et bruité, éraillé. À la première strophe par exemple, le vers « on était trop fauché » est émis dans une voix poussée et pharyngalisée, très gutturale, proche du *growl* sur « trop fauché », avec en outre l'apparition de sous-harmoniques. À la seconde strophe, le groupe « regardez-les tous ces fauchés », quoique moins guttural car sur une intonation plus aiguë, est marqué d'une recherche de puissance vocale, qui aboutit encore, par le forçage, à un éraillage de la voix, bien visible sur le sonagramme :

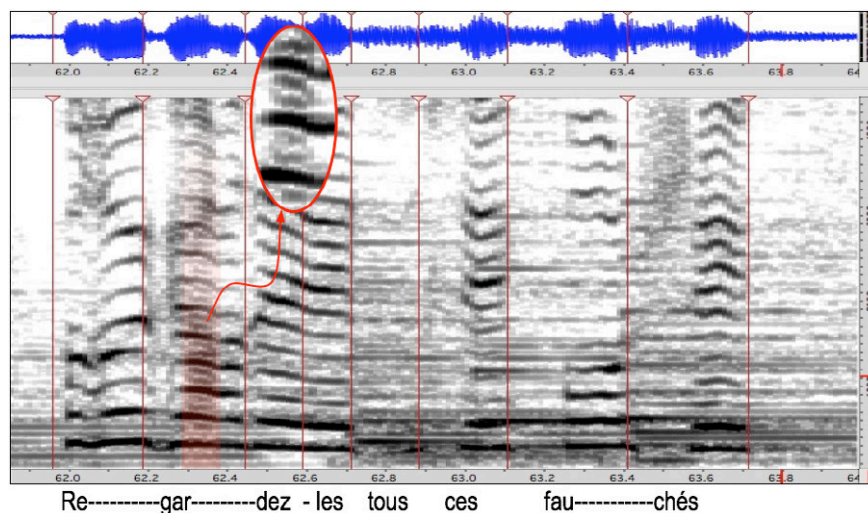


Figure 295 : Extrait de *Saint-Germain-des-Prés* mettant en évidence un éraillage de la voix, conséquence du forçage vocal.

La troisième strophe présente encore une voix très tassée et postériorisée, par exemple sur « rue d'Abbaye, rue Saint Benoît, rue Visconti ». Ce type de timbre est présent sur les passages où l'intonation est la plus grave, et coïncide souvent avec l'effet de phrasé saccadé décrit précédemment. S'y trouvent fréquemment associées des attaques sur un rapide *glissando* ascendant partant de l'extrême grave, parfois dans le *fry*, très appuyé par une impulsion dynamique – là encore, un effet similaire est couramment relevé dans les interprétations de Juliette Gréco.

Mais ce timbre contraste avec des passages aigus, d'une voix tendue mais moins puissante, cassante, souvent teintée d'ironie : c'est le cas dans la première strophe, sur « Mais c'est raté », dans la deuxième strophe, sur « D'ailleurs ils crèvent », puis « Et n'ont plus faim », enfin dans la troisième strophe, sur « Vous comprendrez », ou « Saluons-les ». Le timbre présente de nombreux érailllements de la voix, non dans la même visée sémiologique que précédemment – où ils étaient révélateurs de l'implication physique du chanteur, donc au service de son *ethos* – mais cette fois engendrés par un resserrement volontaire, pour créer une dissonance exprimant l'ironie, le sarcasme, le sous-entendu à son comble dans l'expression « d'ailleurs ils crèvent » :



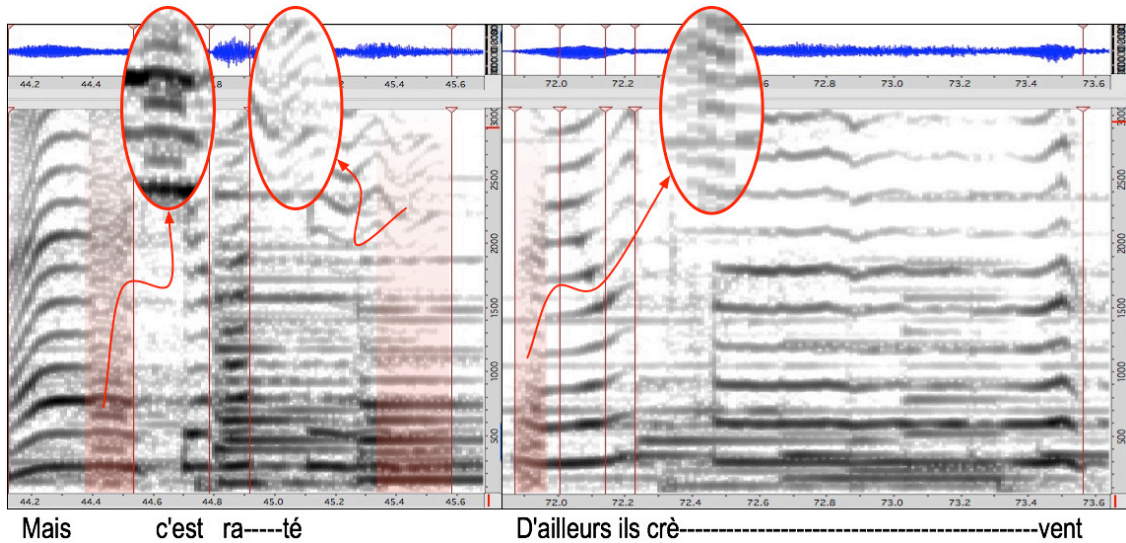


Figure 296 : Deux extraits de *Saint-Germain-des-Prés* présentant une voix aiguë, teintée d'ironie, avec de nombreux érailllements (mis en évidence en rouge).

L'aspect aigu ou grave de l'intonation dictée par l'écriture abstraite, est donc utilisé par Cora Vaucaire comme tremplin pour des variations timbrales au service de visées expressives.

Enfin, un autre type de distorsion du timbre est utilisé dans un cadre parodique, afin de créer une prise de recul, une distance entre le contenu textuel, écho du jugement négatif des nantis, et ce que pense réellement la chanteuse. À deux reprises, Cora Vaucaire emprunte un accent social aux traits forcés, évoquant l'accent faubourien parisien, une première fois sur « Tous ces poètes de deux sous », avec un ton faussement méprisant et une distorsion phonétique qui laisse entendre une grimace de dégoût sur le [ɛ] de « poètes », puis une seconde fois sur « Tous ces rimeurs fauchés », imprégné d'une intonation vulgaire, parodique, en particulier sur le [œ] diptongué, associé à un *glissando* descendant :

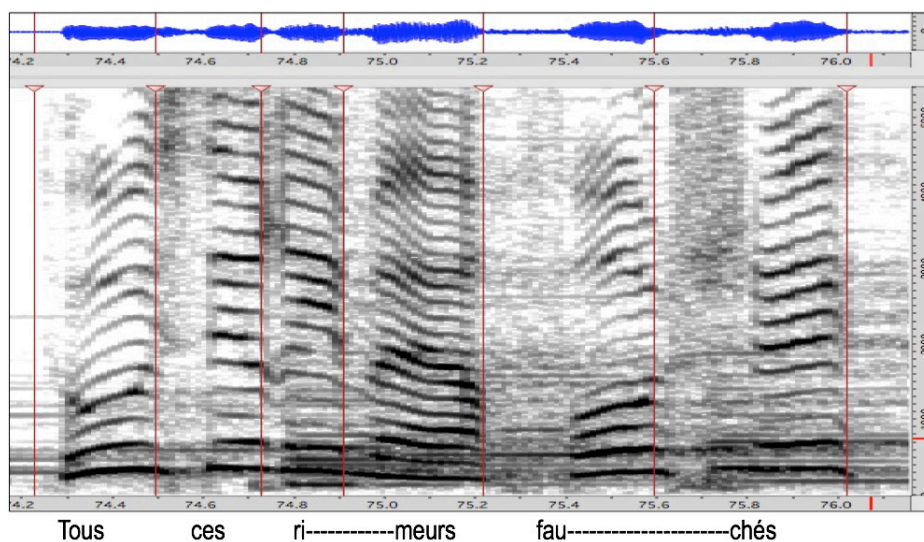


Figure 297 : Sonagramme d'un extrait de *Saint-Germain-des-Prés* illustrant l'utilisation d'un accent parodique.

L'interprète, sans ambiguïté, porte un regard critique et accusateur sur ces jugements dépréciatifs et les personnes qui les émettent, dont elle se dissocie totalement. Par opposition, l'intonation tendre et complice mise en évidence dans d'autres passages, dissipe tout doute

sur le parti que prend la chanteuse, renforçant par là son *ethos*. La proximité avec la voix parlée, particulièrement forte dans ces extraits, facilite ces jeux parodiques.

### 6.1.1.5 Corrélats et phénomènes combinatoires : les interactions interprétatives dans la variabilité du phrasé

Si les méta-paramètres du rythme et du timbre font appel à un nombre important de paramètres dont nous avons vu le fort taux de variation, tous se corrént au sein du méta-paramètre enchâssant que constitue le phrasé. Cette ultime étape de l'analyse de l'interprétation, élargissant sa portée à l'ensemble des phénomènes, permet non seulement de mettre en évidence comme nous l'avons fait leur degré de variabilité, mais encore les interactions entre leurs transformations. L'évolution du timbre a à voir avec le rythme au même titre que le débit ou les contrastes de dynamique. Les multiples zones de collision entre ces éléments non disjonctifs et pourtant distincts ne peuvent s'appréhender dans leur jeu variétal et répétitif, à la fois réciproque et antagoniste, qu'au plan de la perspective englobante du phrasé, pour laquelle nous avons réalisé une analyse de l'imbrication complexe des différents éléments sur l'ensemble de la chanson.

La figure des pages suivantes se compose de deux parties distinctes qui rassemblent les données concernant l'évolution des différents paramètres interprétatifs, afin de visualiser les phénomènes combinatoires qui les transcendent. La partie haute de la figure s'articule autour du sonagramme de l'enregistrement de Cora Vaucaire, fractionné en quinze extraits de huit secondes. Le sonagramme présente une segmentation en syllabes, mise en évidence par les lignes rouges verticales. Le texte chanté apparaît au-dessous du graphique, suivi de la composition phonétique de chaque syllabe articulée, en notation phonétique *x-sampa*<sup>731</sup>, et de la segmentation en phonèmes, qui permet l'évaluation de la durée relative de chaque phonème dans la syllabe. Les cadres rouges, englobant le texte, les syllabes et les phonèmes, délimitent les groupes de souffle.

Superposé au sonagramme, un graphique de débit dévoile de manière plus précise la durée de chaque syllabe par un trait bleu horizontal dont la hauteur et la longueur sont fonction de la durée du segment syllabique. La graduation à gauche du sonagramme ainsi que les lignes en pointillés précisent la durée correspondante. Sous le découpage en phonèmes, la dernière ligne indique par des symboles et des couleurs quelques caractéristiques importantes du timbre, ainsi que l'emplacement des prises d'air sonores. Ces prises d'air audibles apparaissent sous la forme d'un rectangle jaune et d'un calque jaune superposé au sonagramme, tandis que la couleur rouge caractérise une voix éraillée (pointillés) ou en *fry* (hachures verticales). Le bleu distingue une voix dans le souffle, le rose une voix au timbre « souriant », enfin les cercles violets marquent des rires.

Encadrant le sonagramme, figurent au-dessus la forme d'onde et au-dessous un relevé mélodique de l'interprétation, qui donne une idée de la hauteur approximative des notes chantées, même si les *glissandi* et intonations parlées rendent souvent celle-ci imprécise. Le rythme indiqué sur le relevé mélodique est celui de la partition musicale, celui de l'interprétation, irrégulier et *rubato*, est lisible sur le sonagramme. L'évolution réelle de la fréquence fondamentale apparaît quant à elle sur la courbe superposée à une portée musicale indicative.

---

<sup>731</sup> La notation phonétique *x-sampa* est décrite en annexe et est utilisée pour les analyses sonographiques.

La deuxième partie de la figure est un tableau réunissant, pour chaque groupe de souffle présent ou entamé dans l'extrait représenté, des commentaires sur les phénomènes interprétatifs observés, classés selon quatre catégories : la dynamique, le timbre, l'intonation, la prononciation/articulation/énonciation<sup>732</sup>.

Nous avons donc regroupé pour les mettre en parallèle, les informations relevant de la durée et de la segmentation (courbe de débit, segmentation en syllabes et en phonèmes, position des éléments dans le temps et alignement avec le sonagramme), du contenu phonétique (relevé des phonèmes regroupés en syllabes, éléments de prononciation), du timbre (composition spectrale du son, ligne de symboles, indications concernant le timbre), de l'intonation (courbe de fréquence fondamentale, relevé mélodique et description de l'intonation), et de la dynamique (forme d'onde et commentaires sur la dynamique). Nous confrontons, d'autre part, des mesures absolues de nature acoustique – telles que le sonagramme, la courbe de fréquence fondamentale, la forme d'onde et la segmentation en syllabes et phonèmes – et des relevés schématisés élaborés manuellement, mais permettant d'établir une catégorisation – relevé mélodique, schéma des principales caractéristiques timbrales. Nous pouvons ainsi observer aisément l'évolution relative des différents paramètres et leurs éventuelles correspondances.

L'analyse informatique s'adapte particulièrement à cette mise en évidence des réseaux et des combinatoires, comme le soulignait Olivier Lartillot dans une intervention plaidant en faveur d'une future analyse informatique de la musique :

« Une analyse musicale par ordinateur offrirait un certain nombre d'avantages. D'une part, les capacités combinatoires de l'informatique permettraient une unification des points de vue macroscopiques (analyse de la forme) et microscopiques (analyse des motifs) en une seule démarche, tissant un vaste réseau de mises en correspondance<sup>733</sup> ».

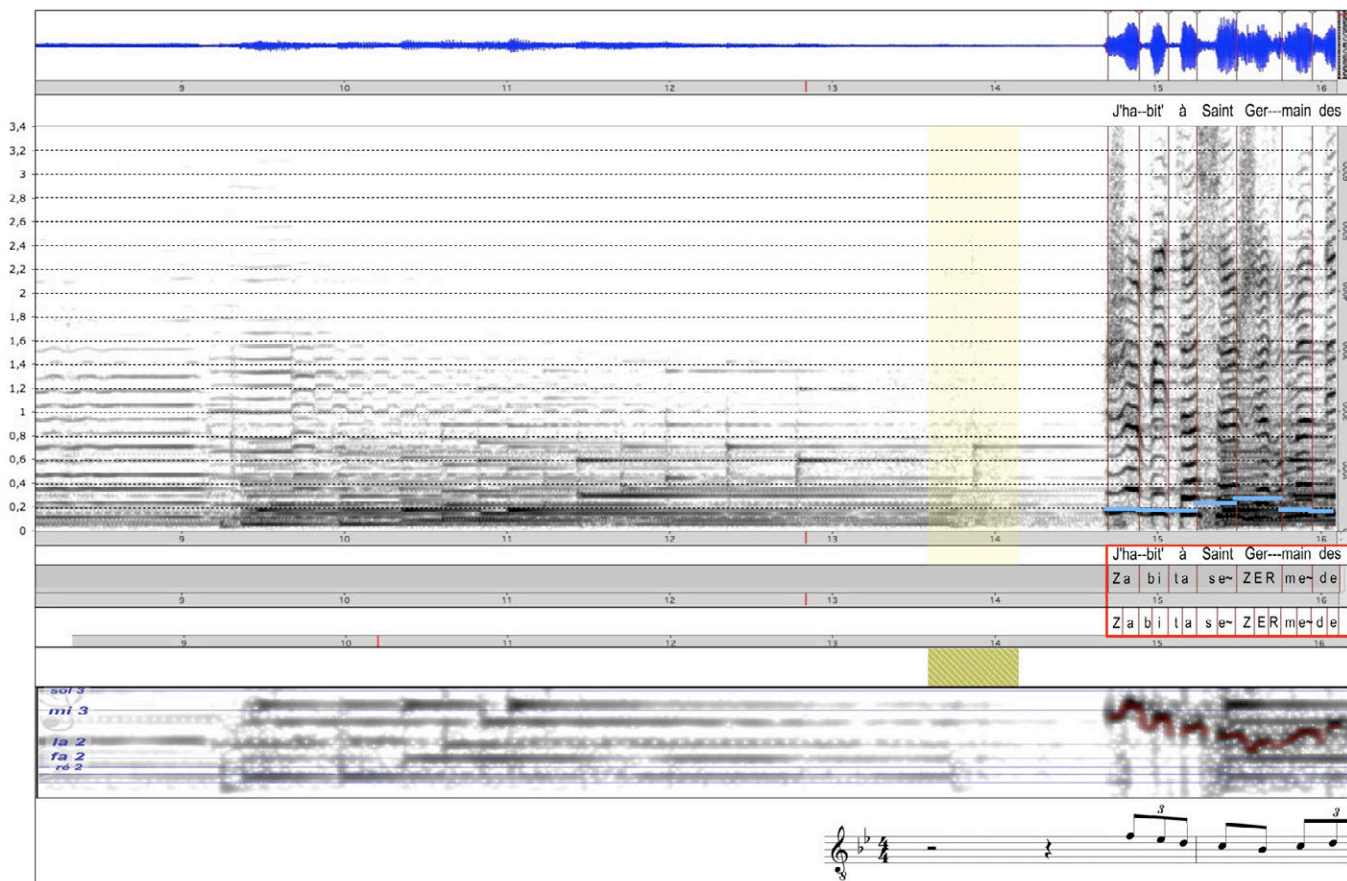
Son projet portait toutefois sur l'étude de la partition et non sur le phénomène beaucoup plus complexe de l'interprétation.

Notre étude est donc loin de l'analyse totalement autonome, du système d'induction automatique dont Olivier Lartillot envisageait la possibilité – qui n'est d'ailleurs pas notre objectif. Nous devons en effet opérer une synthèse entre les éléments de l'image informatique et l'analyse musicologique, réintroduisant le sujet et la subjectivité selon la méthode que nous avons définie antérieurement. L'étude acoustique, qui permet une approche analytique de l'interprétation et une compréhension fine de ses méta-paramètres, doit être indissociablement liée à son décryptage, et la maîtrise de la lecture sonographique des phénomènes interférer avec leur interprétation. Suivant la méthode théorisée par Edgar Morin, nous associons objet et sujet sans négliger aucun des deux termes : dans le cadre de la musicologie, l'objet acoustique ne prend sens que par l'interprétation du sujet qui l'observe.

<sup>732</sup> Pour la différence entre prononciation et articulation, cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

<sup>733</sup> LARTILLOT, Olivier, « Analyse musicale : induction et analogie », dans : ASSAYAG, Gérard, MAZZOLA, Guerino et NICOLAS, François (éd.), *Penser la musique avec les mathématiques*, Actes du Séminaire Mathématique/Musique/Philosophie, éditions Delatour, Paris, 2006, p. 223.

## Graphique des combinatoires dans l'interprétation de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire.



<b>Dynamique</b>	<b>Timbre</b>	<b>Intonation (fréquence fondamentale)</b>	<b>Prononciation, articulation, énonciation</b>
------------------	---------------	--	---

### Strophe 1

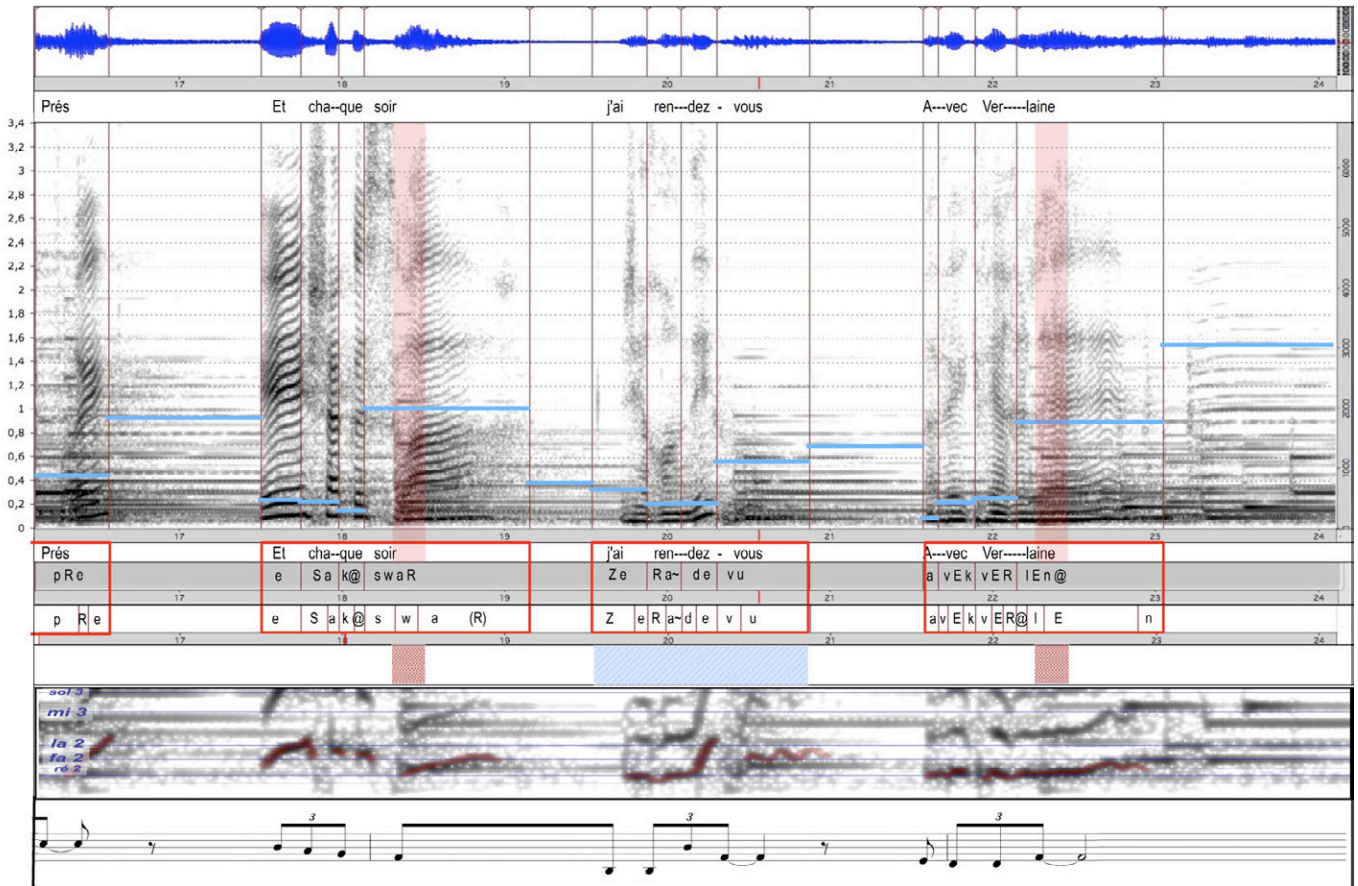
J'habite à Saint-Germain-des-Prés [Zabi-ta-se~ZER-me~de-pRe]

Voix puissante, forte, projetée.  
« Saint-Germain-des-Prés » :  
découpage des syllabes, phrasé  
saccadé, non lié, un accent  
dynamique sur chaque syllabe.

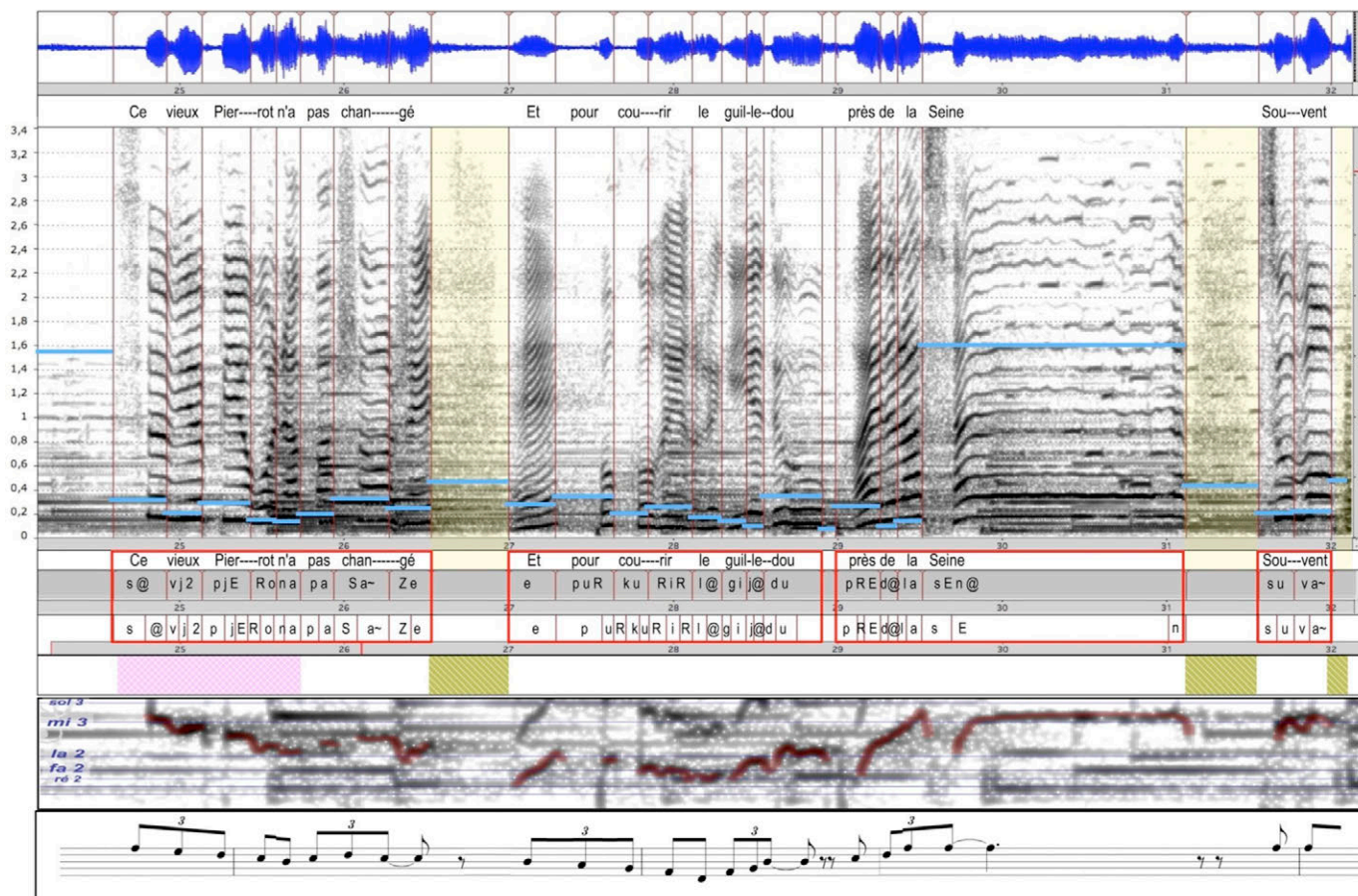
Prise d'air sonore, et  
attaque de la première  
syllabe dans le souffle.  
Voix un peu tassée,  
appuyée dans les graves,  
tendue.

« Prés » : rapide  
*glissando* ascendant,  
mais sans tenue.

« J'habite » : articulation  
un peu négligée.  
« Saint-Germain » : bien  
articulé.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
Et chaque soir [e-Sa-k@-swaR]			
Plus doux, surtout sur « soir ». Articulation plus liée.	<i>Fry</i> sur [waR], distorsion du timbre. Combinaison de procédés qui évoquent la voix de séduction du <i>crooner</i> .	[e] allongé, avec un <i>glissando</i> ascendant. « soir » : long <i>glissando</i> ascendant, langoureux.	[k@] : distorsion sur [a] qui semble liée au sourire, ouverture latérale. Phonème entre-deux. Le [R] à la fin de « soir » est bien audible mais doux, caressant, non voisé. Il participe au jeu de séduction. Les consonnes [s] et [R] sont bien mises en évidence, douces. Tenues sur [e] et [waR].
j'ai rendez-vous [Ze-Ra~-de-vu]			
Murmuré. Érotisme.	Beaucoup de souffle, peu d'harmoniques.	Bref (0.13 s.) <i>glissando</i> ascendant d'une octave (Si-Si2) sur le [e]. Léger tremblement sur [u]. Les deux sont bien visibles sur la courbe de fréquence fondamentale.	[u] bien arrondi, labialisé. Érotisme. Intonation inspirée de la parole, énonciation semi-parlée. Seules les syllabes [de-vu] semblent chantées.
Avec Verlaine [a-vEk-vER-lEn@]			
Encore nuance <i>pp</i> .	Dans le souffle.	[lEn@] : effet de <i>glissando</i> ascendant, on entend même une note de passage (un retard), avec deux notes distinctes successives sur la tenue.	[a-vEk-vER] : énonciation parlée, dans le souffle. Tenue sur [lEn], avec imprégnation paralinguistique du sous-entendu.



**Dynamique**

**Timbre**

**Intonation (fréquence fondamentale)**

**Prononciation, articulation, énonciation**

Ce vieux pierrot n'a pas changé [s@-vj2-pjE-Ro-na-pa-Sa~-Ze]

Retour à une voix très sonore et un phrasé détaché. Voix très énergique, grande tonicité. Impulsion sur chaque note. Énergie sur [Ze].

Tonicité, voix tendue, un peu poussée.

[Ze] mis en avant par un *glissando* ascendant, mais sans tenue de la note.

[s] retenu. [na-pa-Sa~]: parlé. Notes courtes et intonation très imprégnée de la parole.

Et pour courir le guilledou [E-puR-ku-RiR-l@-gi-j@-du]

Voix un peu moins puissante, les syllabes sont un peu moins détachées.

Voix bruitée. Gutturale, éraillée, dans le grave. Presque *fiy*. Très postériorisée.

« Et » : fort *glissando* ascendant.

Tenue sur [e], prononcé [E]. Puis syllabes courtes, proches du débit de la parole. Les consonnes sont retenues et les vocaliques sur « pour » et « courir » sont raccourcies.

Près de la Seine [pRE-d@-la-sEn]

Impulsion énergétique sur « près ». La voix est de faible intensité sur la tenue de « Seine ». Petit sursaut d'énergie sur le [n] en *coda*.

[sEn] : changement de timbre sur la note aiguë, qui évoque un changement de registre.

« près » : *glissando* ascendant. Syllabe attaquée dans le grave.  
« Seine » : Attaque glissée puis *vibrato* irrégulier sur la tenue.

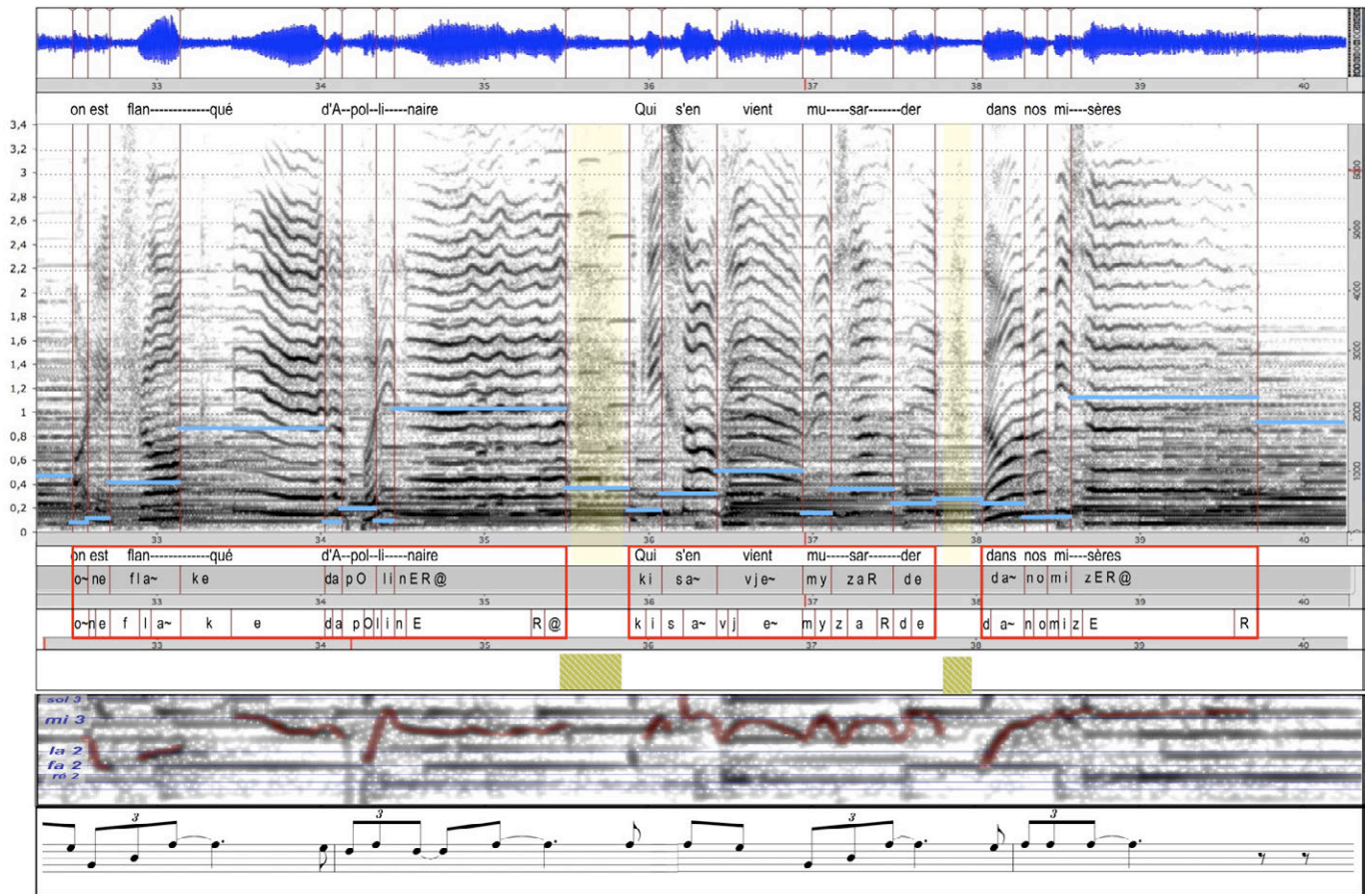
La consonne [n] qui ferme la tenue est nettement articulée, suivie d'une inspiration sonore précipitée.

Souvent [su-va~]

Accent dynamique sur la deuxième syllabe.

Ouvert, à l'avant. Sourire.

Bien articulé. Notes courtes. Précipitation du débit.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

on est flanqué D'Apollinaire [o~ne-fla~ke-da-pO-li-nER@]

Euphémisation des trois premières syllabes. Tenue avec *crescendo* sur [ke], *crescendo* puis *decrecendo* sur [nER]. Forts contrastes dynamiques.

[o~] non timbré. Voix de gorge très bruitée, peu sonore. Timbre nasalisé sur « Apollinaire ».

[pO] : attaque par le grave, bien visible sur la courbe de F0.  
[ke], [nER] : *glissando* descendant.

[o~] : défaut d'articulation, coup de glotte.  
Tenues sur [ke] et [nER].

Qui s'en vient musarder [ki-sa~vje~my-zaR-de]

« musarder » : Plus lié, dynamique plus continue, sans à-coup. Voix de faible intensité.

Voix projetée, un peu tendue.  
« musarder » : Voix moins tendue, adoucissement.

« s'en », « vient » : accentués par une intonation ascendante puis descendante sur chacune des deux syllabes.  
[zaR-de] : petit *glissando* ascendant sur chaque syllabe.

Très proche du parlé.  
« musarder » : Articulation négligée. Pas de tenues.

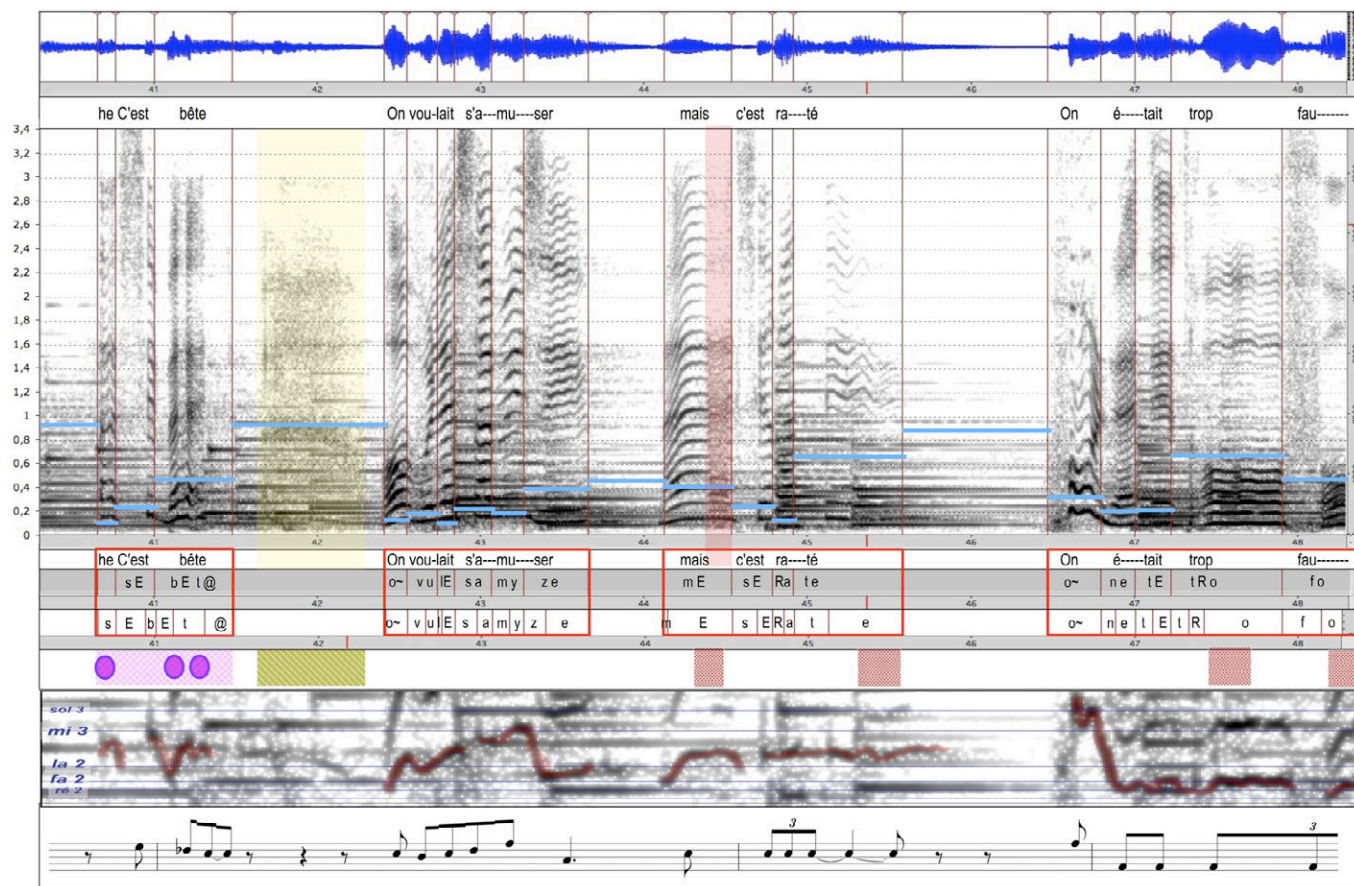
dans nos misères [da~no-mi-zER]

Impulsion sur « dans ».  
[zER] : voix faible, en *decrecendo*.

[zER] : voix aiguë mal contrôlée, un peu forcée.

« dans » : *glissando* ascendant.  
[zER] : tremblé, voix qui détonne.

[zER] : le [R] en *coda* est presque inaudible.  
« misÈres » : longue tenue.



**Dynamique**

**Timbre**

**Intonation (fréquence fondamentale)**

**Prononciation, articulation, énonciation**

(he) C'est bête [sE-bEt@]

Faible intensité.

Voix dans le rire. Gloussement voisé juste avant le [s], puis deux gloussements sur [E]. Peu d'harmoniques : voix bruitée avec beaucoup de souffle. Phrase suivie d'une prise d'air sonore et précipitée débutant par un coup de glotte, typique du rire.

[E] de « bête » : les gloussements créent deux décrochements de la fréquence fondamentale.

Parlé : donc notes non tenues et intonation fluctuante.

on voulait s'amuser [o~vu-lE-sa-my-ze]

Voix plus puissante, sonore, comme au début. Phrasé saccadé (syllabes découpées avec une impulsion sur chacune)

De nouveau une voix grave et timbrée, tassée, tendue sur « on voulait ». Sourire sur « amuser ».

Intonation très mouvante.

Notes non tenues. Contamination de l'intonation parlée.

Mais c'est raté [mE-sE-Ra-te]

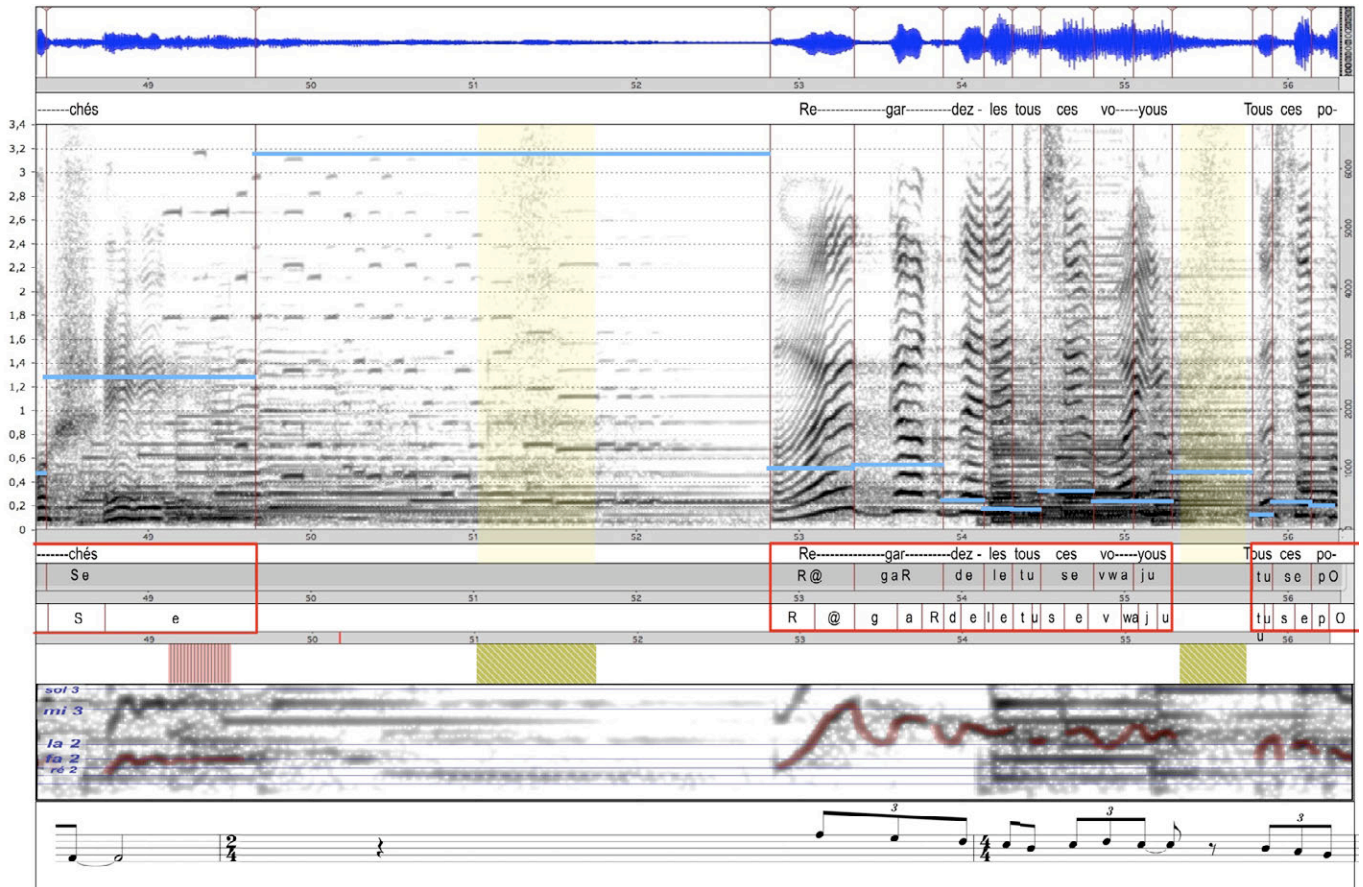
Voix de faible intensité.

« Mais » : Ton ironique, voix aiguë. Éraïllement à la fin.  
« c'est raté » : *idem*. Fermeture du son à la fin, sur [e], qui crée un éraïllement.

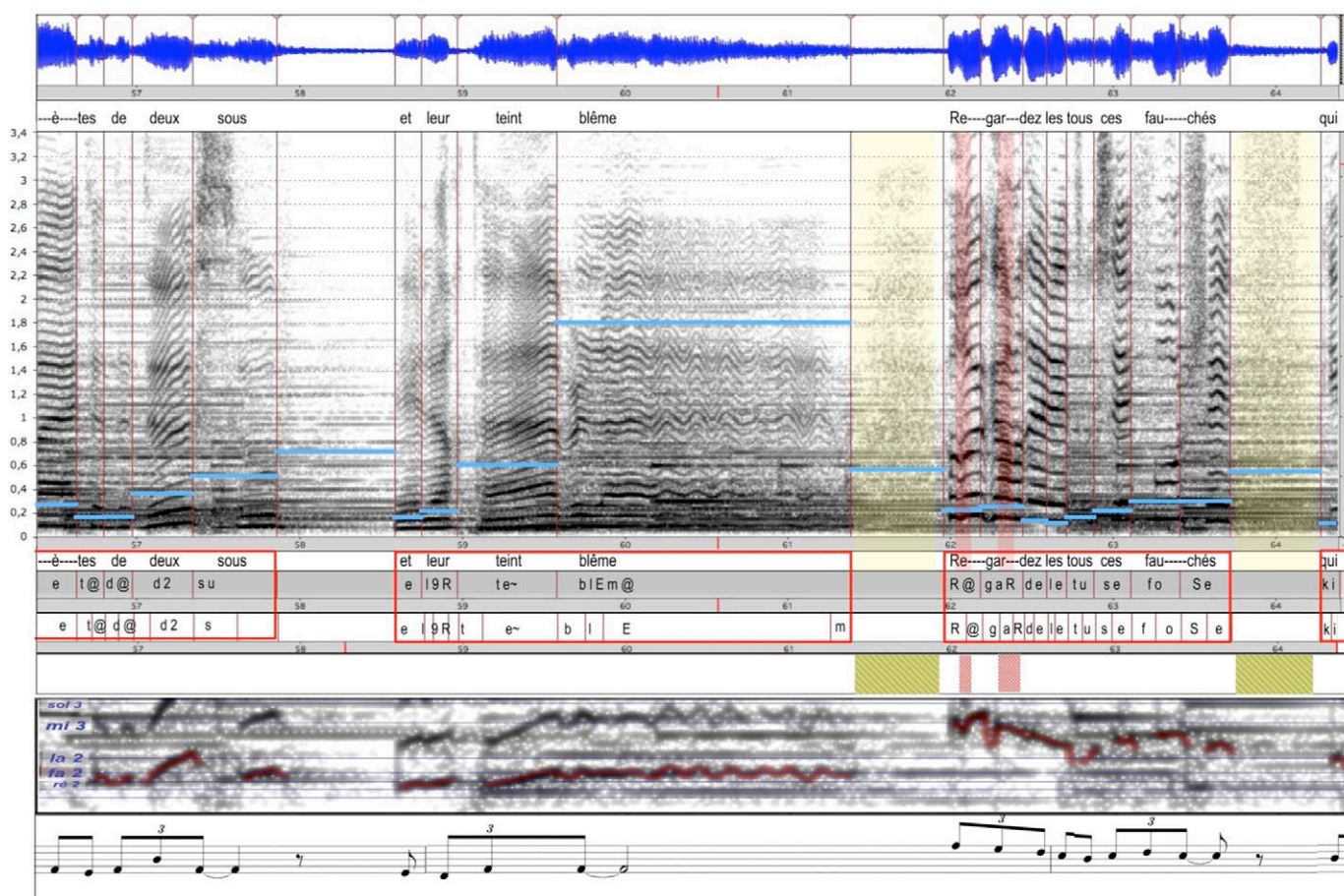
« Mais » : *Glissando* ascendant.  
« ratÉ » : *glissando* descendant, marquant l'ironie.

Début et fin sur des notes légèrement tenues, mais imprégnation de la parole, liée en partie au *recto tono*.

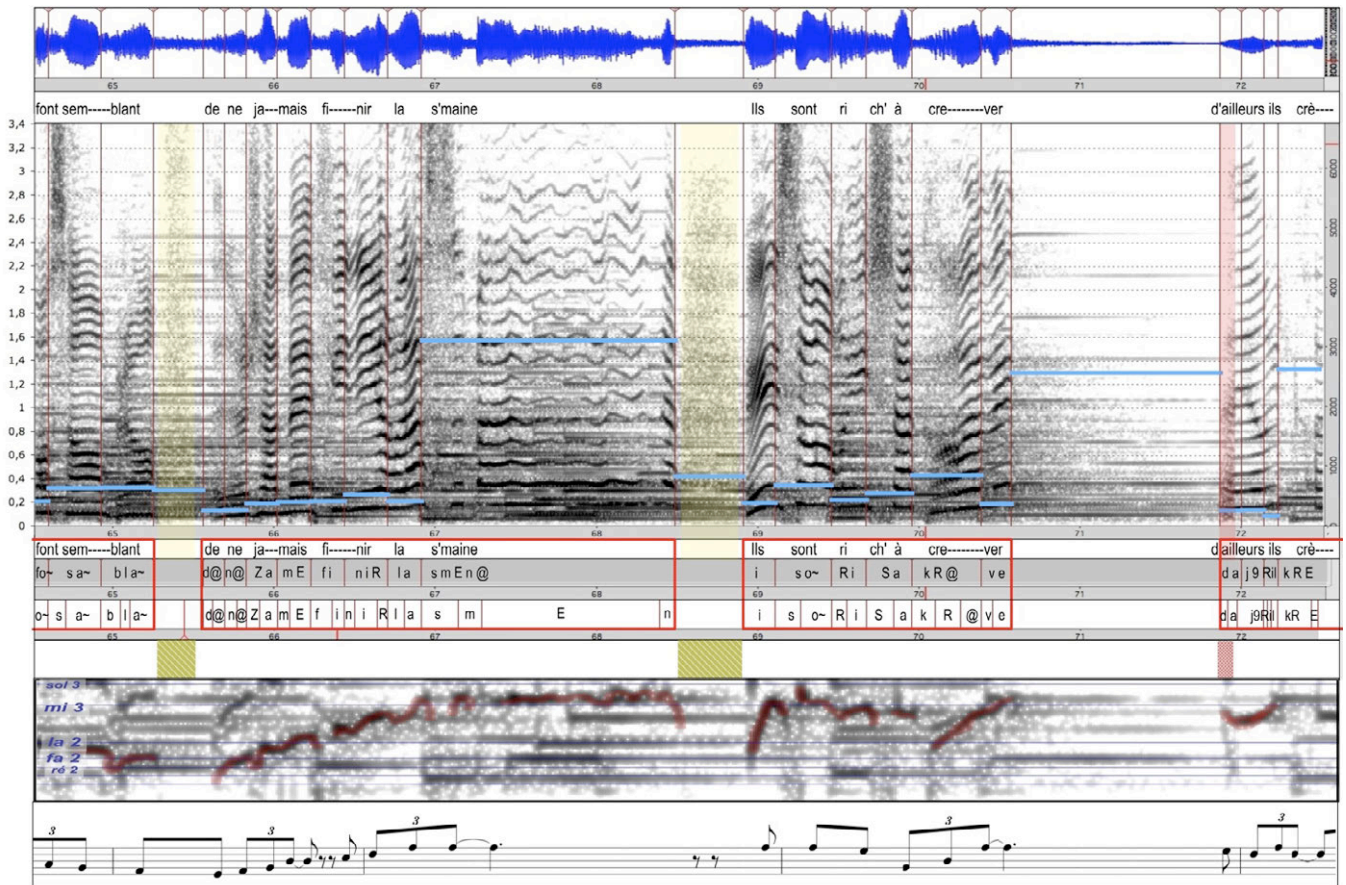




Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
On était trop fauché [o~ne-tE-tRo-fo-Se]			
« fauché » : <i>Decrescendo</i> rapide sur le [e]. « trop » : emphase dynamique hyperbolique, sommet dynamique de la phrase, suivi d'un radoucissement.	« On » : attaque soufflée, sur éclat de rire. Imprégnation du sourire sur le reste. « trop » : [o] grave très serré, forcé, timbre altéré, bruité, guttural. « fauché » : Sourire, ironie. [o] : éraillé, guttural. [e] : fermeture rapide du son, fin de la tenue dans le <i>frý</i> .	« fauché » : Chaque syllabe est bien détachée et accentuée par un <i>glissando</i> ascendant. <i>Portamento</i> entre « on » et « était » qui crée un large et bref <i>glissando</i> descendant, renforçant l'expression de la connivence.	Contamination du parlé sur un <i>recto tono</i> . Insistance consonantique. Distorsion de la prononciation, sur les deux sons [o].
<b>Strophe 2</b> Regardez-les tous ces voyous [R@-gaR-de-le-tu-se-vwa-ju]			
Dynamique constante.	Timbre teinté d'un effet paralinguistique de sourire complice.	[R@] : <i>glissando</i> ascendant avec retenue du [R].	Consonnes d'attaque retenues. Ouverture latérale du [a] et du premier [u] (sourire), puis labialisation. Effet paralinguistique de la tendresse et de l'adresse à l'enfant.
Tous ces poètes de deux sous [tu-se-pO-E-t@d@d2-su]			
Accent d'intensité sur [E] et [d2].	Sourire, surtout au début. « -tes de deux sous » : voix plus dure, plus tassée.	[E] : <i>glissando</i> descendant. « deux sous » : <i>glissando</i> ascendant sur chaque syllabe.	« tous ces » : articulation euphémisée. [E] de [d2] : articulé de manière emphatique, ton parodique, serré. « -te de » : faiblement articulé, très doux, peu visible. [s] légèrement allongé.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
Et leur teint blême [e-l9R-te~-blEm]			
Plus lié. « blême » : tenue en <i>decrescendo</i> .	Timbre très serré, un peu nasalisé. Beaucoup d'harmoniques.	« teint » : <i>glissando</i> ascendant. « blême » : <i>vibrato</i> sur la tenue.	Plus lent. Tenues sur « teint » et « blême ». « blême » : [m] final inaudible.
Regardez-les tous ces fauchés [R@-gaR-de-le-tu-se-fo-Se]			
Surcroit d'intensité.	Voix poussée, très volontariste, qui appuie l'impératif. [gaR] : court érailement.	<i>Glissando</i> descendant sur [de le].	Emphase, allongement des [f] et [S]. Notes non tenues.
Qui font semblant [ki-fo~-sa~-bla~]			
<i>Idem</i> .	Timbre différent, plus grave, tassé.		« qui font » : débit très rapide. « semblant » : les deux syllabes sont accentuées, plus lentes.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

de ne jamais Finir la s'maine [d@-n@-Za-mE-fi-niR-la-smEn]

Important *crescendo* sur toute la phrase jusqu'à « la ». Puis un peu plus doux sur « s'maine », mais avec une énergie maintenue sur la tenue, qui reste dans une voix puissante, et un sursaut dynamique sur la consonne finale.

Voix projetée, puissante, plus aiguë.

[En] : *vibrato* très irrégulier, proche du tremblement, clos brutalement par la consonne finale.

« de ne » très mal articulé.  
[En] : petite diphtongue.

Y sont riches à crever [i-so~-Ri-Sa-kR@-ve]

[kR@] en *crescendo*. Agressif.

[R] guttural.

[i], [kR@], [ve] : *glissando* ascendant.

[R] : roulement très guttural et bruité (seul R roulé de la chanson).

Élision du [l] de « il » (oralité).

D'ailleurs ils crèvent [da-j9-Ril-kREv]

Voix douce. Brusque retombée de la dynamique (intensité parenthétique).

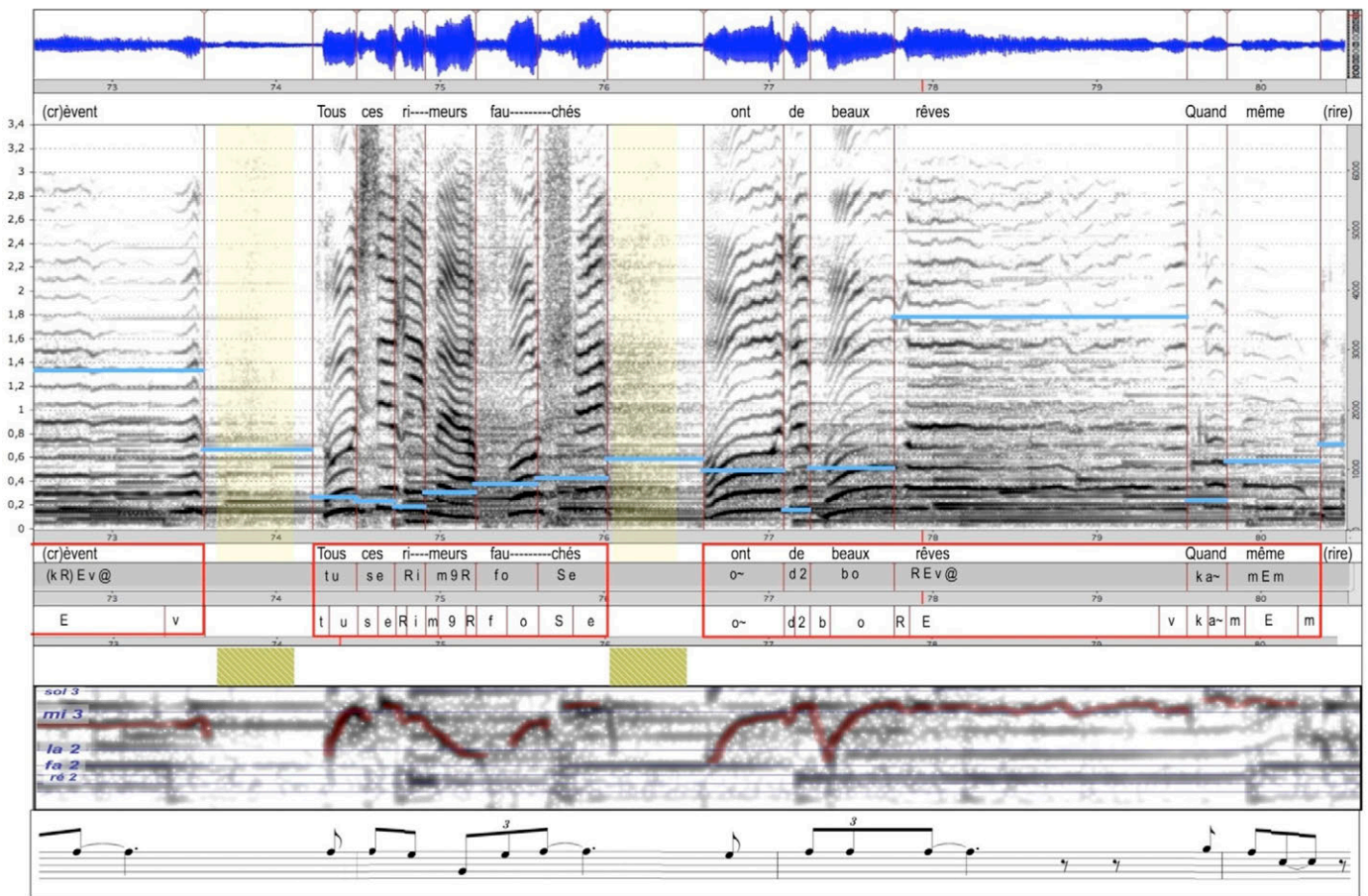
Sourire ironique qui imprègne le timbre.

[kREv] : tenue presque droite.

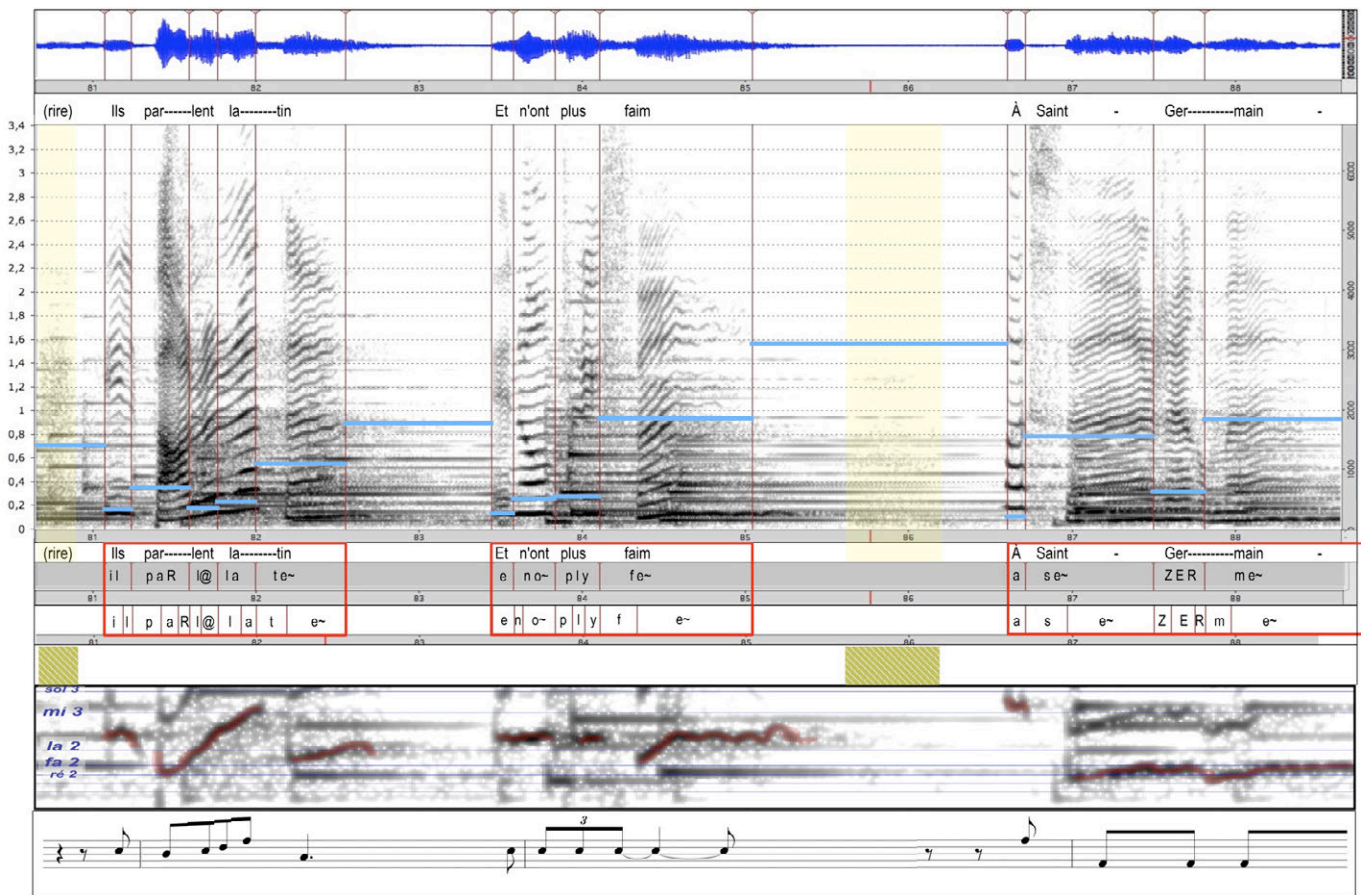
Sous-articulation liée au sourire.

[kREv] : légère impulsion à la fin de la tenue sur la consonne en *coda*.

[da] : érailement.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
<b>Tous ces rimeurs fauchés [tu-se-Ri-m9R-fo-Se]</b>			
Retour à une voix puissante.	Voix tendue, très sonore, projetée. Ton parodique, exprime le dégoût, le mépris. Un peu gouailleur.	« tous » : <i>glissando</i> ascendant. « meurs » : <i>glissando</i> descendant. « fauchés » : <i>glissando</i> ascendant sur chaque syllabe.	Articulation particulière, parodie d'un accent populaire. [m9R] syllabe emphatique, diphtonguée, avec distorsion du son, expression du dégoût.
<b>Ont de beaux rêves / quand même [o~d2-bo-REv-ka~-mEm]</b>			
« beaux » et « rêves » : <i>decrescendo</i> . Voix faible sur la tenue de « rêves ». petit sursaut d'énergie sur le [v] en <i>coda</i> .	« rêves » : voix mal contrôlée, aiguë.	« ont », « beaux » : <i>glissando</i> ascendant. « rêves » : tenue droite, voix tremblée et fausse, qui détonne.	« rêves » : le [v] en <i>coda</i> est bien audible, sursaut d'énergie.
« quand même » : Voix faible. Nuance très douce.	« quand même » : Voix souriante, aiguë et peu sonore. Sensation d'être à court d'air. Suivi d'un rire.	« mêmE » : <i>glissando</i> descendant.	La note finale est suivie de deux gloussements de rire, initiant une inspiration précipitée.

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

Ils parlent (le) latin [il-paR-l@-la-te~]

Voix plus puissante.

Voix beaucoup plus sonore, tassée dans les graves.  
« paRlent » : [a] très guttural.

« parle le la » : mouvement continu de *glissando* ascendant.  
« latIN » : tenue en *glissando* ascendant.

Précipitation du débit sur « parle le la ». La syllabe « le » est élidée.  
[te~] : ouverture latérale du sourire.

Et n'ont plus faim [e-no~ply-fe~]

Faible intensité.  
« faim » : *decrecendo*.

« Et » en *fry*.  
Ironique.

« faim » : *glissando* ascendant.

Faiblement articulé.  
« faim » est détaché et accentué, avec une retenue de la consonne initiale.

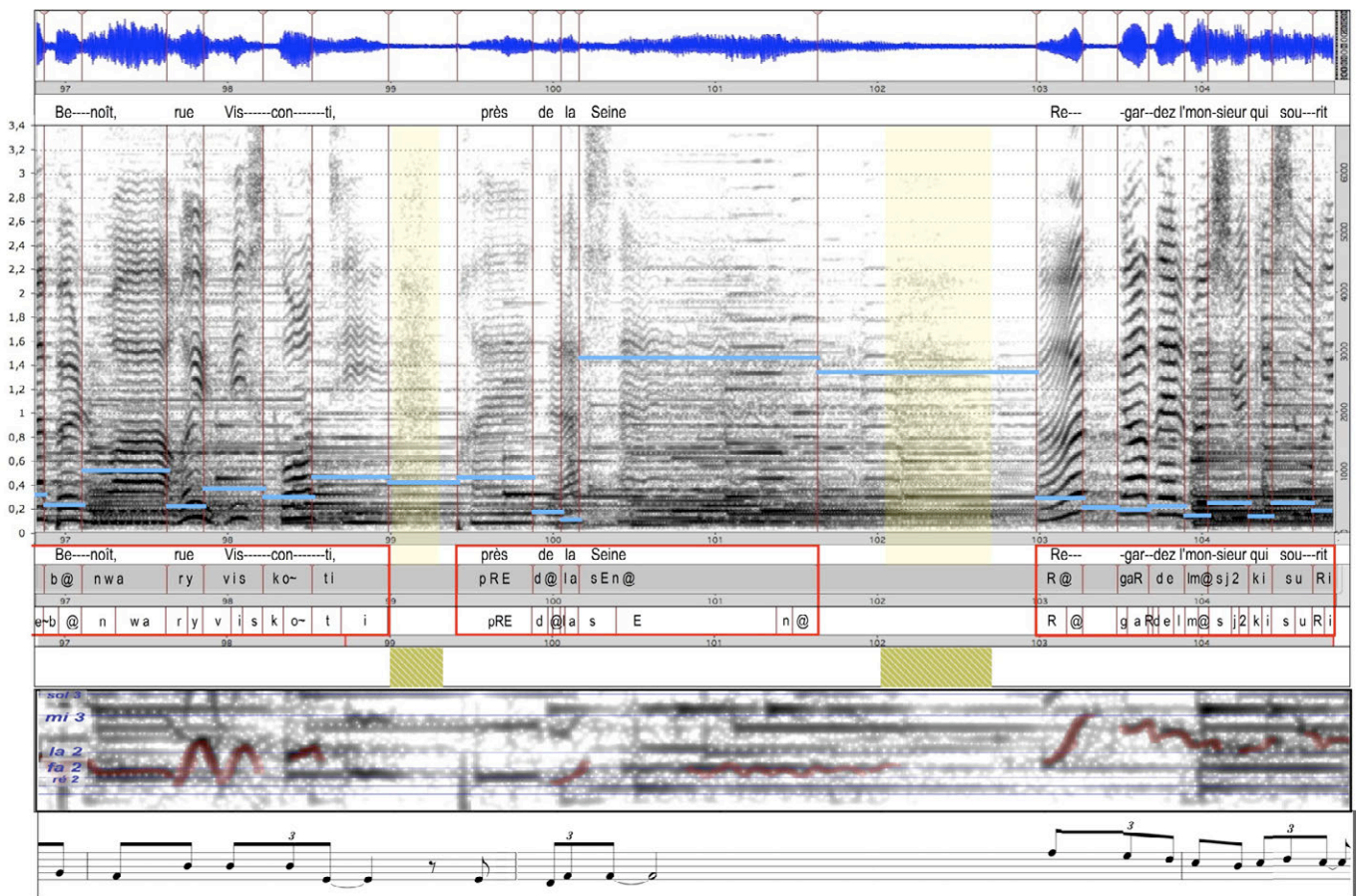
À Saint-Germain- [a-se~ZER-me~]

Doux.  
« Saint » : *decrecendo*.

« À » : voix aiguë.  
« Saint-Germain » : voix grave, tassée.

« Saint » et « main » : *glissando* ascendant.



**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

Près de la Seine [pRE-d@-la-sEn@]

Plus doux et plus lié.  
« Seine » : tenue avec rapide *decrecendo*.

Voix plus douce, plus lâchée.

« Seine » : tenue avec *vibrato*.

Ouverture des sons.  
« Seine » : le [n@] est inaudible.

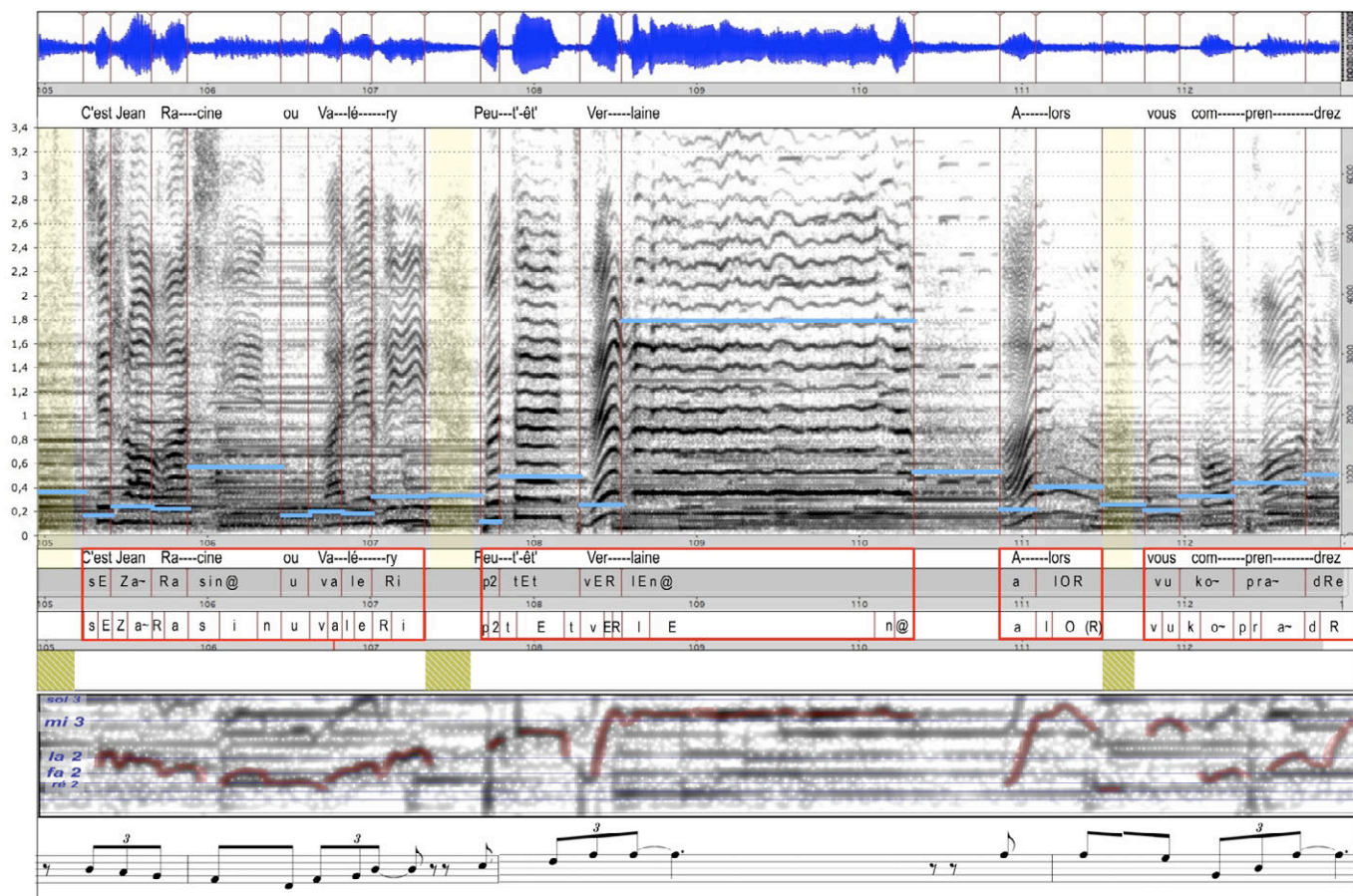
Regardez l'monsieur qui sourit [R@-gaR-de-lm@s-j2-ki-su-Ri]

Syllabes très découpées, avec impulsion sur chacune. Emphase sur les accentuations.

Resserrement du timbre, de nouveau forcé.

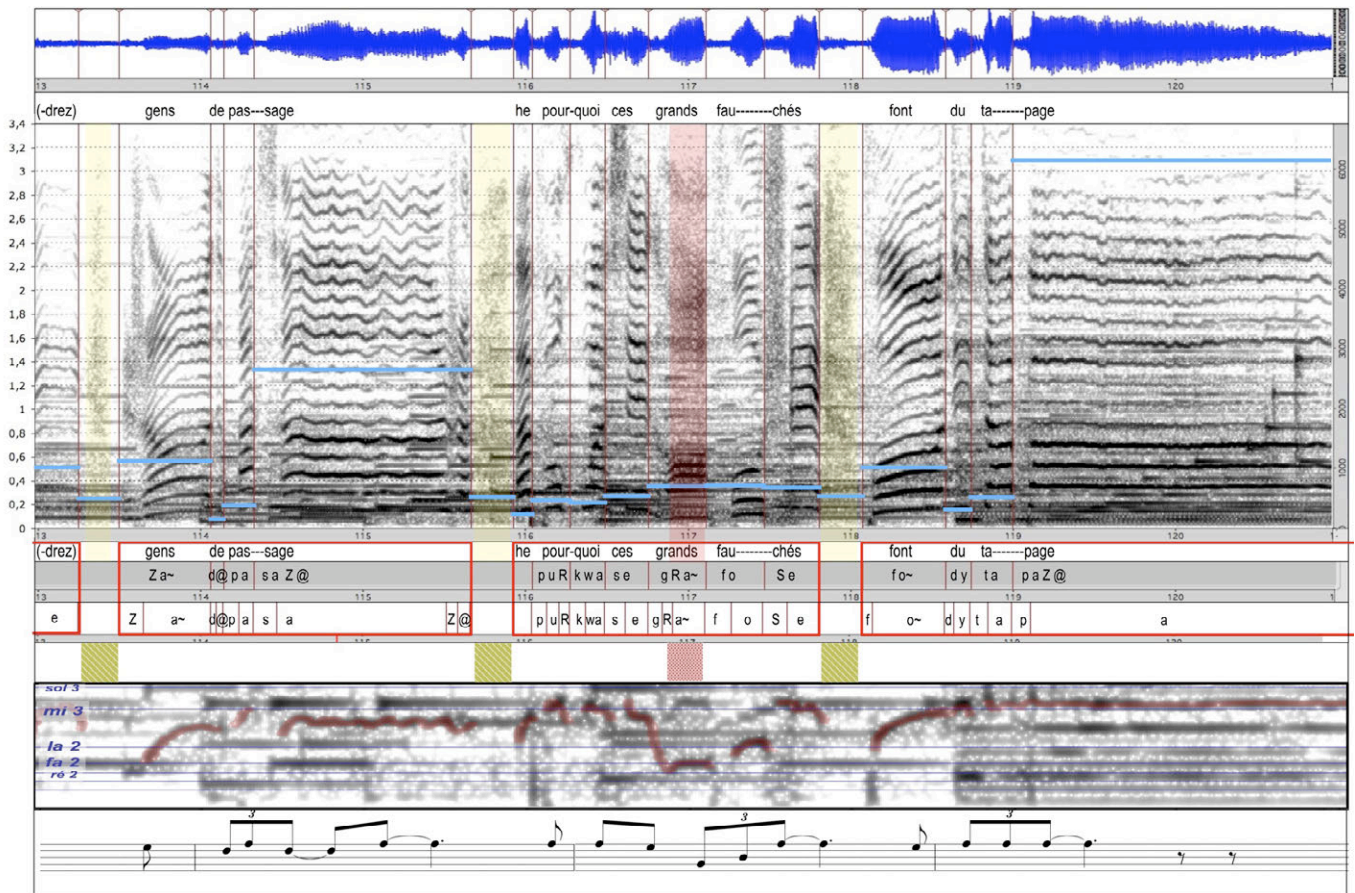
[R@] : *glissando* ascendant.

« Regarder » : les [R] sont quasiment inaudibles. Syllabes très courtes.  
L'impulsion sur la syllabe [R@] est suivie d'un silence.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
C'est Jean Racine ou Valéry [sE-Za~Ra-si-nu-va-le-Ri]			
Beaucoup plus lié. Voix forte.	[R] de « Racine » : guttural, raclé.		« Racine » : [Ra] accentué, allongé. Légèrement parlé.
Peut'êt' Verlaine [p2-tEt-vER-IE n@]			
« VerLAINE » : voix forte, maintien de l'énergie sur la tenue.	« VerLAINE » : voix puissante, énergique, faiblement tremblée sur la tenue.	« Verlaine » : première syllabe en <i>glissando</i> ascendant, puis tenue droite sur la deuxième, mais très irrégulière.	« VerLAINE » : [n] bien audible. Élision de l'oralité (« peut'êt' »).
Alors [a-IO(R)]			
Attaque <i>sforzando</i> , par le grave, [IOR] : beaucoup plus doux.	Attaque en voix gutturale, à l'extrême grave.	[a] : <i>glissando</i> ascendant.	[R] presque inaudible. Mal articulé.
vous comprendrez [vu-ko~pRa~dRe]			
Nuance douce.	Un peu teinté d'ironie. Surimpression du sourire.	« comprendrez » : <i>glissando</i> ascendant sur chaque syllabe. Les trois syllabes sont ainsi accentuées.	« vous » : mal articulé, le [v] est inaudible, élidé.



**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation****Gens de passage [Za~d@-pa-saZ@]**

Sur « sage », la voix redevient puissante. Tenu avec un maintien de l'énergie. Impulsion énergique sur le [Z@] final.

« sage » : un peu tremblé sur la tenue. Nasalisation, tendue avec beaucoup d'harmoniques.

« gens » : *glissando* ascendant.

[Z] en *coda* bien audible, impulsion.

**(he) Pourquoi ces grands fauchés [puR-kwa-se-gRa~-fo-Se]**

Voix puissante. *Crescendo*.

Commence par [@], syllabe ajoutée (reprise de [@] de « passage » après la prise d'air), attaquée en coup de glotte.

« grand » : très guttural.

Prononciation parodique, proche du parlé.

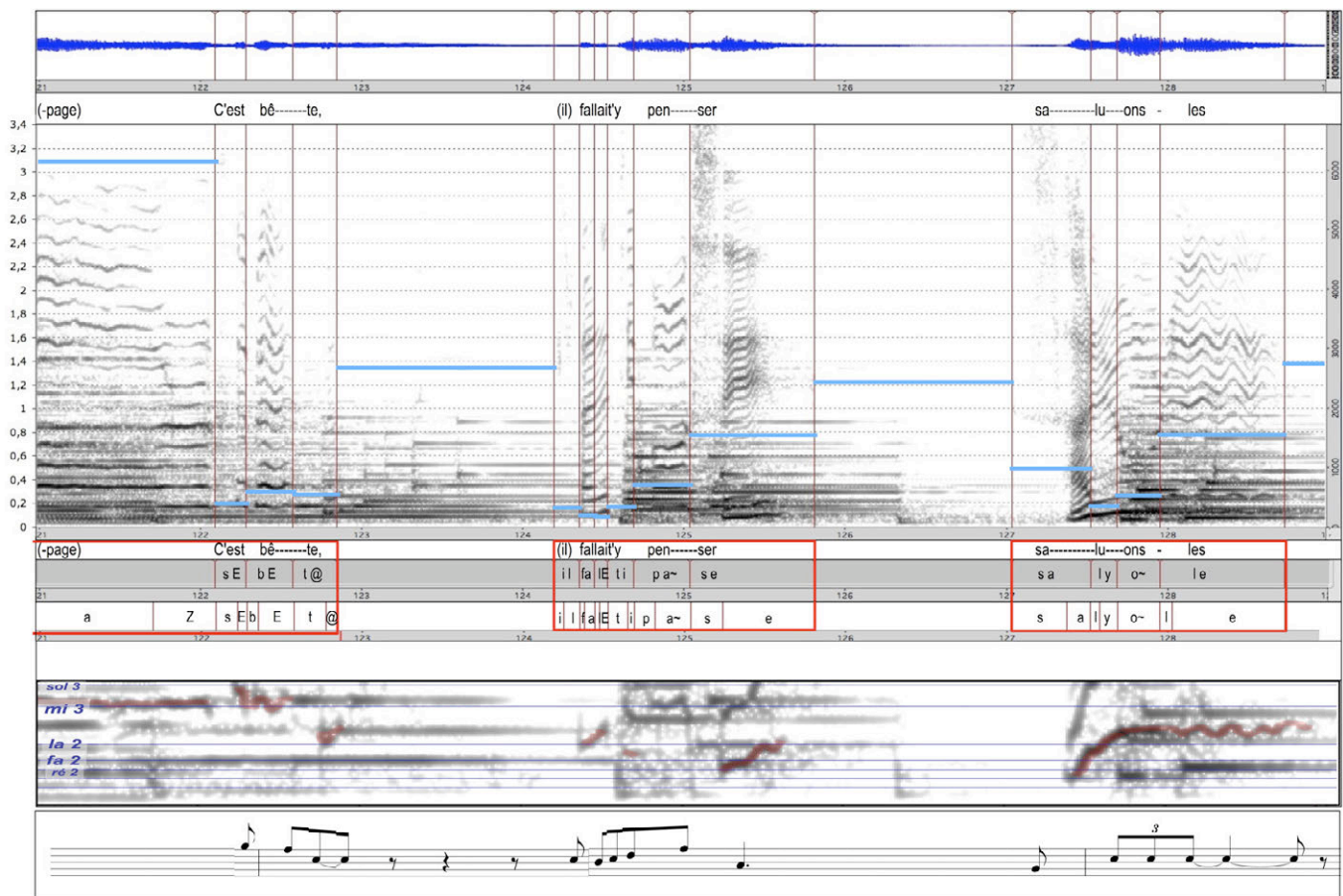
**Font du tapage [fo~-dy-ta-paZ]**

Suite du *crescendo*, voix puissante, avant la tenue sur [paZ] en *decrescendo*.

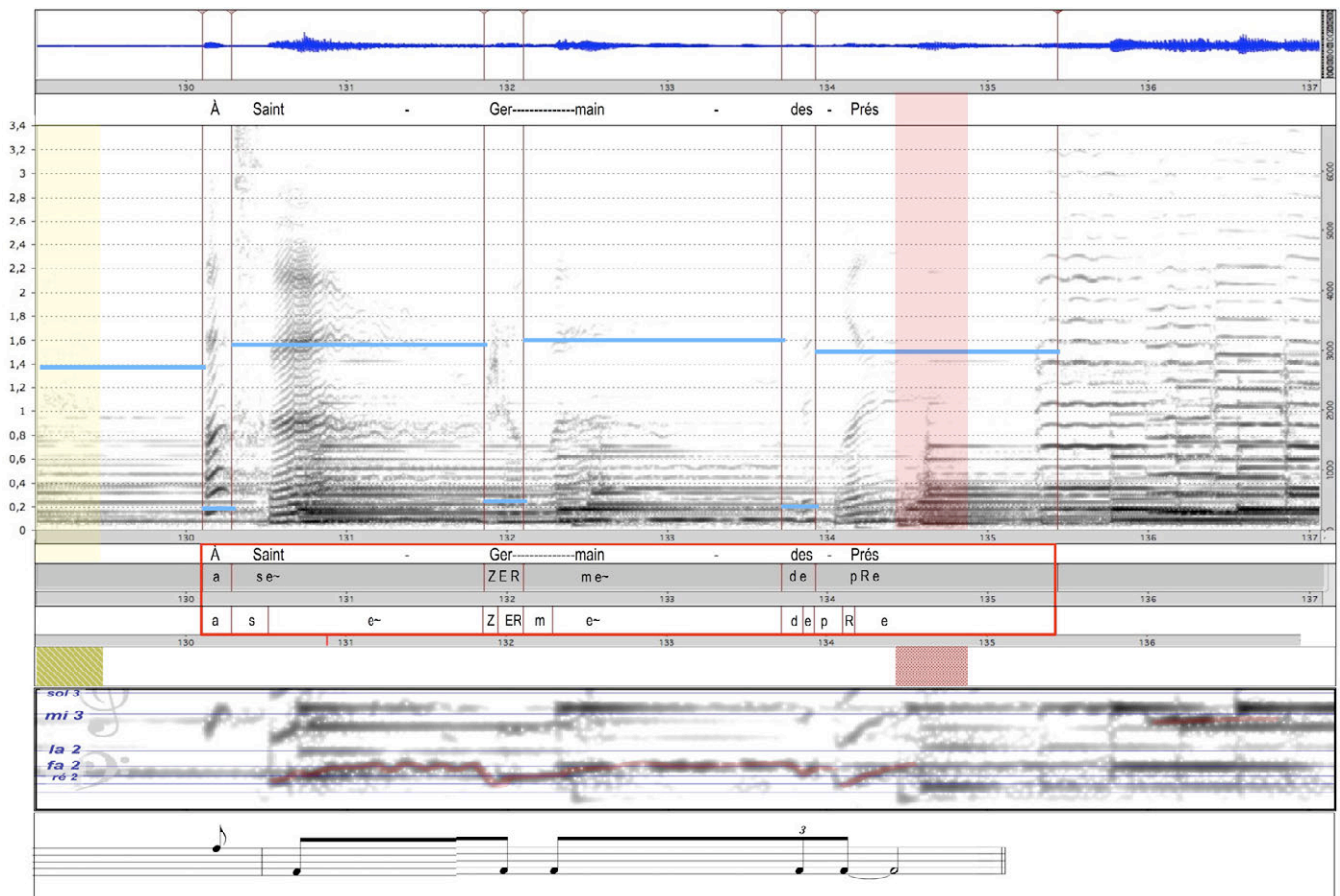
Timbre de plus en plus tendu.

« Font » : *glissando* ascendant.  
[paZ] : tenue à peu près droite, mais qui détonne.

[Z] en *coda*, audible mais sans sursaut.



Dynamique	Timbre	Intonation (fréquence fondamentale)	Prononciation, articulation, énonciation
<b>C'est bête [sE-bE-t@]</b>			
Voix très douce, intensité parenthétique.	À court d'air. Proximité. Timbre plus lâché.	« bête » : sur le [E], deux vibrations de <i>vibrato</i> .	Bruits d'articulation d'ouverture des lèvres. Précipitation des deux premières syllabes.
<b>Il fallait y penser [il-fa-IE-ti-pa--se]</b>			
Doux. Petit <i>crescendo</i> sur [se].	Passage d'un timbre lâché (« fallait y ») à une voix poussée gutturale, plus tendue (« penser »).	[se] : <i>glissando</i> ascendant.	Elision de la première syllabe, inaudible.
<b>Saluons-les [sa-ly-o~-IE]</b>			
Impulsion sur [sa]. [ly-o~-IE] : voix douce, liée.	[sa] : attaque gutturale dans le grave, impulsion au début du [a].	<i>Vibrato</i> sur « les ».	[s] initial allongé. Ouverture du son final : le [e] devient [E].

**Dynamique****Timbre****Intonation (fréquence fondamentale)****Prononciation, articulation, énonciation**

À Saint-Germain-des-Prés [a-se~ZER-me~-de-pRe]

Nuance très douce.

« Saint » : *decrecendo*.

« Germain » : *pianissimo*.

« des-Prés » : *decrecendo* sur la tenue.

« Saint » : Même effet que sur [sa].

« Prés » : Fin de la tenue en *fry*, avec peu d'harmoniques.

« Saint » : *glissando* ascendant.

[e~] de « Saint » : légèrement diptongué.

**Figure 298** : Graphique des combinatoires, dans l'interprétation de *Saint-Germain-des-Prés* par Cora Vaucaire. De haut en bas : (1) forme d'onde segmentée en syllabes ; (2) paroles découpées en syllabes ; (3) sonagramme segmenté en syllabes (fréquence sur l'axe vertical de droite), avec en superposition un graphique du débit (chaque syllabe ou silence est représenté par une ligne bleue horizontale dont la hauteur et la longueur correspondent à la durée de la syllabe ou du silence, indiquée, en seconde sur l'axe vertical de gauche) ; (4) paroles puis relevé phonétique, segmenté en syllabes puis en phonèmes, les cadres rouges représentent les groupes de souffle ; (5) symboles de couleur représentant des caractéristiques timbrales ou paralinguistiques, selon la légende ci-dessous ; (6) fréquence fondamentale mise en évidence en rouge, avec, superposées, les cinq lignes de la portée en clé de *fa* et les deux lignes inférieures de la portée en clé de *sol* ; (7) partition rythmique et relevé mélodique, mis en correspondance temporelle avec le graphique ; (8) tableau décrivant les caractéristiques remarquables relevant de la dynamique, du timbre, de l'intonation et de la prononciation, articulation, énonciation. [CD 210]



L'exploitation de ce tableau peut évidemment se faire à partir de plusieurs entrées. Nous nous bornerons à voir l'optique des variantes, qui est la notre dans ce chapitre.

Le jeu des combinatoires s'inscrit évidemment dans la temporalité de l'interprétation mais à des niveaux très divers : combinatoire macroscopique ou combinatoire agogique. Chaque unité de son est déjà l'association, nous l'avons vu, d'un choix d'attaque, de tenue, de *coda*, de prominence, auquel s'associent un timbre, un type d'intonation, une prononciation. Chaque son est ensuite intégré dans une unité de souffle où il co-réagit avec les autres, soit par autosynchronisation, soit par contraste – avant de s'intégrer au réseau macroscopique de la strophe puis de la chanson.

Autant dire que dans l'interprétation, le phénomène isolé n'existe pas, chacun s'inscrivant soit par la distorsion et la variante, soit par la réitération dans un « hyper-réseau », lui-même inclus dans l'enchâssement du niveau d'analyse complexe du phrasé.

Cette confrontation des différentes analyses nous permet de faire émerger au sein du phrasé un second niveau de variances dans le déroulement de la chanson. Non seulement chacun des paramètres et des métaparamètres varie de manière très significative au cours de l'interprétation (dynamique, contrastes timbraux et surimpressions paralinguistiques, intonation, procédés énonciatifs, effets articulatoires et distorsions dans la prononciation) et joue sur les contrastes, mais encore ils ne s'associent pas de manière constante et les combinatoires de paramètres ne sont pas toujours unilatérales : certes, certains éléments cohabitent volontiers avec d'autres, mais parfois aussi avec leur contraire. Les phénomènes combinatoires jouent aussi bien sur l'association que sur le contraste.

Le phrasé *staccato* par exemple, lié à la dynamique de chaque syllabe et à une voix forte et un débit rapide au timbre puissant caractéristique du premier et du quatrième vers, s'associent sur le premier exemple à un usage assez mélodique, alors que le deuxième présente une intonation proche de la voix parlée comme les deux premiers vers de la troisième strophe qui s'accompagnent cette fois d'un débit plus lent et plus irrégulier.

Le phrasé *legato*, associé souvent à la mélodicité, peut cohabiter certes avec une dynamique plus régulière et une prononciation consonantique peu marquée (« blème »), voire négligée (« musarder ») ainsi que des tenues, mais tout aussi bien avec un timbre bruité (*fr* sur « soir »), du souffle (sur « j'ai rendez-vous »), et des inférences du parlé (sur « avec Verlaine »). Certaines notes tenues présentent d'ailleurs paradoxalement un timbre peu voisé et peu d'harmoniques (« Seine », troisième strophe ; [e] de « fauchés », deuxième strophe).

Les associations de paramètres ne sont donc pas constantes et la fonctionnalité des phénomènes est plurivoque, ce qui permet des commutations constantes et donc un taux de variation élevé. Les interférences avec la voix parlée s'associent par exemple aussi bien avec un timbre dans le souffle, murmuré, et une faible dynamique (« c'est bête »), qu'à une voix sonore et tonique (« ce vieux Pierrot ») ou projetée (« qui s'en vient », « qui passez »).

Mais si les variantes unissent des éléments très diversifiés puisés dans chaque paramètre, nous constatons que ces paramètres varient de conserve au sein du phrasé : débit, dynamique, rythme, timbre, intonation, prononciation. Cette liberté permet donc de multiplier les permutations combinatoires à l'infini et de pratiquer dans l'interprétation chansonnière un phrasé extrêmement riche, d'autant plus que le système de variantes peut s'exercer sur de courts extraits, voire une syllabe ou une composante syllabique.

La segmentation de la figure précédente en groupes de souffle met en évidence pour chacun une quantité d'événements interprétatifs et un net éloignement de la neutralité normative virtuelle. C'est que Cora Vaucaire, par ses variations constantes d'effets et de

combinatoires, adopte une interprétation très personnalisée qui impose à l'auditeur un parcours choisi par l'interprète. Comme le souligne Barthes, dans une interprétation très personnelle « sous couvert de *rubato*, le corps de l'interprète vient se substituer abusivement au mien et lui voler (*rubare*) sa respiration, son émotion<sup>734</sup> ». Cette « substitution » – vécue négativement par Barthes dans la musique romantique – est un élément important dans la typologie interprétative, car elle inscrit l'interprétation dans une démarche de choix assumé plutôt que de partage.

Ce type d'analyse combinée peut être appliqué à de multiples chanteurs dont le phrasé joue sur la variation et le contraste. Ceci toutefois à des degrés divers : les chanteurs qui, comme Cora Vaucaire, ont tendance à théâtraliser leur interprétation – par exemple Juliette Gréco, Jacques Brel, Léo Ferré, Claude Nougaro, Diane Dufresne, *etc.* – développent un taux de variabilité plus important que ceux dont l'interprétation n'utilise pas l'emphase ni le *pathos*, comme Georges Brassens. Ceux-ci possèdent un phrasé beaucoup plus constant et immuable, misent peu sur la variabilité du timbre et des nuances et restent dans un *tempo* stable. Pourtant, comme nous allons le voir, ce cadre strict n'endigé pas une grande diversité rythmique.

En effet, dans le style interprétatif de Georges Brassens, le jeu rythmique et les variantes dans les durées des notes tiennent une place fondamentale, mais variantes inscrites à l'intérieur d'un carcan rythmique stable, d'un *tempo* fixe, et non d'un *rubato* comme chez Cora Vaucaire.

### 6.1.2 *Répétitivité et variété rythmiques dans l'interprétation de Supplique pour être enterré à la plage de Sète de Georges Brassens.*

La longue chanson de treize sizains enregistrée en 1966 par Georges Brassens, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, pourrait par l'uniformité de son timbre et l'immuabilité de son *tempo* soutenu par la guitare, paraître l'emblème de la répétition sans variante. Sur une durée de sept minutes dix-huit secondes, les paroles s'égrainent en suivant une régularité métrique classique, alternant quatre alexandrins et deux octosyllabes avec un système de rimes identiques sur les treize strophes : deux rimes suivies consonantiques et quatre rimes embrassées (deux vocaliques enchâssantes et deux consonantiques enchâssées). Ce texte à la construction versifiée sans concession – sans doute hommage un peu parodique au *Cimetière marin* de Paul Valéry – n'échappe à la régularité que par quelques rejets, mais qui ne mettent pas en cause la répartition des vers dans l'interprétation de Brassens, comme nous l'avons vu dans l'étude de l'œuvre abstraite. Le thème de la « supplique » – demande, prière insistante – véhicule aussi de lui-même un sémantisme réitératif lié à l'imploration. Cependant, le caractère quasi-constant du timbre de la voix (insertion très ponctuelle du timbre « souriant »), qui crée une sorte de détachement, et le traitement de ce thème dans le style de la ballade contredisent le *pathos* associé généralement à la supplique.

Tout semble donc soutenir un jeu de répétition uniforme et monotone, que l'écoute distraite vient confirmer. Cependant, cette longue chanson ne suscite aucun ennui. L'intérêt

<sup>734</sup> BARTHES, Roland, « Le chant romantique », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [1972]. Paris : Seuil, 1992, p. 255.

est porté certes par un texte riche, à la fois émouvant, discrètement parodique et teinté d'intertextualité, mais également par l'interprétation qui laisse place à de multiples micro-variations rythmiques venant s'insérer dans ce carcan stable, sans le remettre en cause, tout en intégrant une complexité rythmique.

Si les accords à la guitare se succèdent de façon régulière et immuable, de nombreuses variations rythmiques apparaissent en effet d'une strophe à l'autre dans le chant, notamment liées aux contingences textuelles. Ces variantes révèlent un jeu entre ternaire et binaire ainsi qu'une volonté de rassembler les syllabes par groupes métriques. La figure de la page suivante présente un relevé mélodico-rythmique des quatre premières strophes de l'interprétation, comparées vers par vers afin de mieux mettre en évidence ces fluctuations rythmiques.

Les multiples variantes sont ensuite reprises dans l'analyse rythmique qui présente, alignées avec le sonagramme, les impulsions irrégulières de chaque syllabe chantée et les impulsions régulières de la guitare, qui marquent chaque temps, mettant en avant de manière visuelle les variantes sur chacune des quatre premières strophes. Se superpose ainsi un double rythme, celui de l'isochronie instrumentale et celui de la variance vocale, réintégrant l'humain dans le carcan de la stabilité rythmique, l'un créant une focalisation sur les micro-variances de l'autre, tant il est vrai que tout changement, aussi infime soit-il, au sein de la monotonie, est perçu avec plus d'acuité, puisqu'inattendu, qu'au sein d'un *rubato* marqué. Les impulsions ont été transcrites manuellement à l'aide de marqueurs posés sur le sonagramme.

Strophe 1

La Ca - mar - de qui ne m'a ja - mais par - don - né D'a - voir se - mé des fleurs dans les trous de son nez

Strophe 2

Trem - pe dans l'en - cre bleu du Gol - fe du Li - on Trem - pe trem - pe ta plum' ô mon vieux ta - bel - lion

Strophe 3

Quand mon âme au - ra pris son vol à l'ho - ri - zon Vers cel - le de Ga - vroche et de Mi - mi Pin - son

Strophe 4

Mon ca - veau de fa - mille qui hé - las n'est pas tout neu - f(e) Vul - gai - re - ment par - lant il est plein com' un oeuf

Me pour - suit d'un zèl' im - bé - cile

Et de ta plus bell' é - cri - ture

Cel - les des ti - tis, des gri - set - tes

Et d'i - ci que quel - qu'un n'en sor - te

A - lors cer - né de près par les en - ter - re - ments J'ai cru bon de re - mettr' à jour mon tes - ta - ment

No - te ce qu'il fau - drait qu'il ad - vint de mon corps Lors - que mon âme et lui ne se - ront plus d'ac - cord

Que vers le sol na - tal mon corps soit ra - me - né Dans un slee - ping du Pa - ris Mé - di - ter - ra - née

Il ris - que de se fai - re tard et je ne peux Dire à ces bra - ves gens pous - sez vous donc un peu

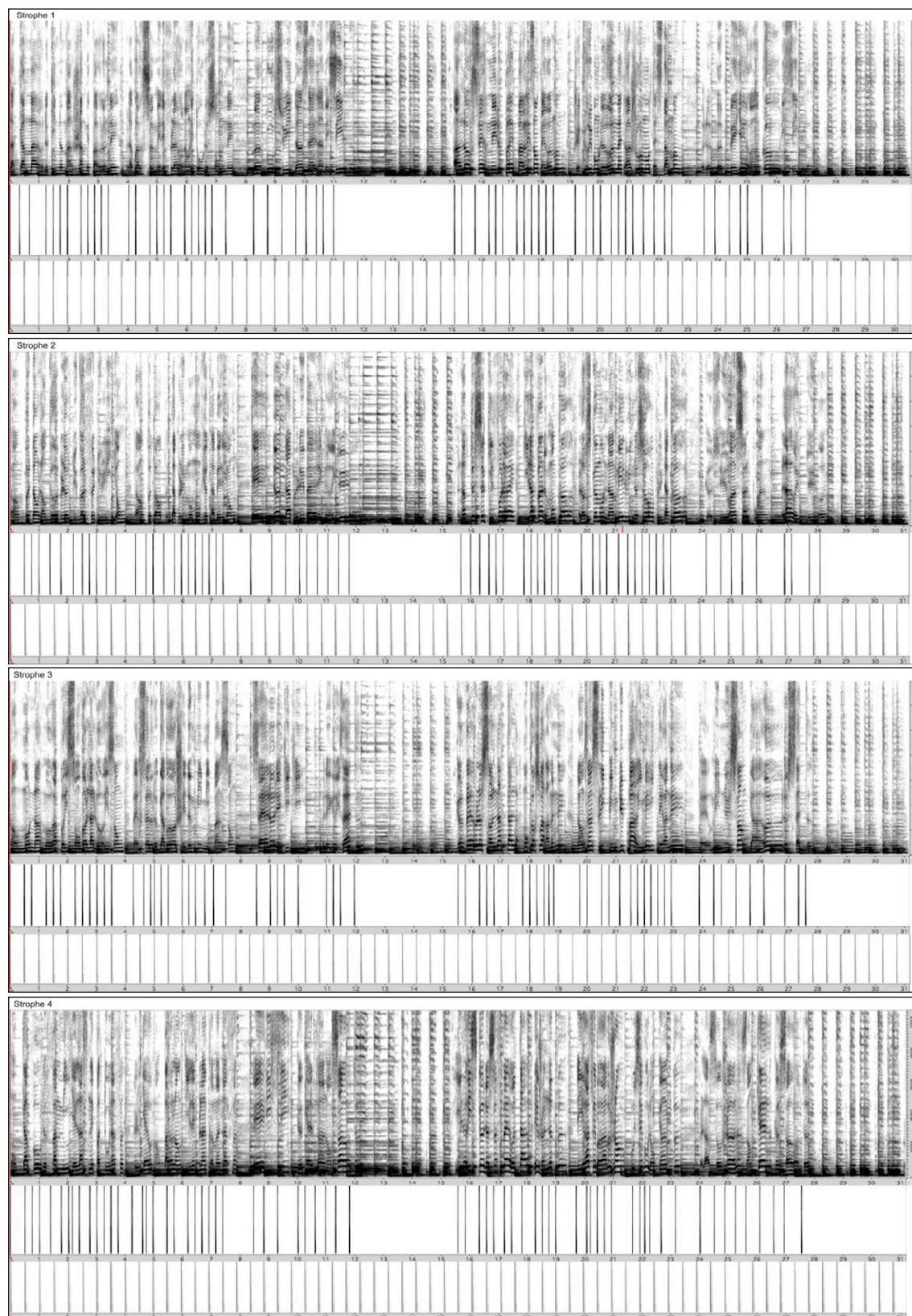
De me pa - yer un co - di - cille

Que sur un seul point la rup - tu - re

Ter - mi - nus en ga - re de Sè - te

Place aux jeu - nes en quel - que sor - te

Figure 299 : Relevé mélodico-rythmique des quatre premières strophes de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, par Georges Brassens. Mise en évidence des variantes rythmiques.



**Figure 300** : Analyse rythmique des quatre premières strophes de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, interprétée par Georges Brassens. Mise en superposition, pour chaque strophe, du sonagramme, des impulsions rythmiques du chant (barres verticales, partie centrale de la figure), et de la guitare, marquant le *tempo* (partie inférieure de la figure). [CD 211]



Georges Brassens utilise abondamment les syncopes et ménage ainsi des déplacements d'accents qui rompent avec la prosodie traditionnelle en usage habituellement dans la chanson « à texte ». L'extrait suivant illustre particulièrement cet usage d'un rythme syncopé :

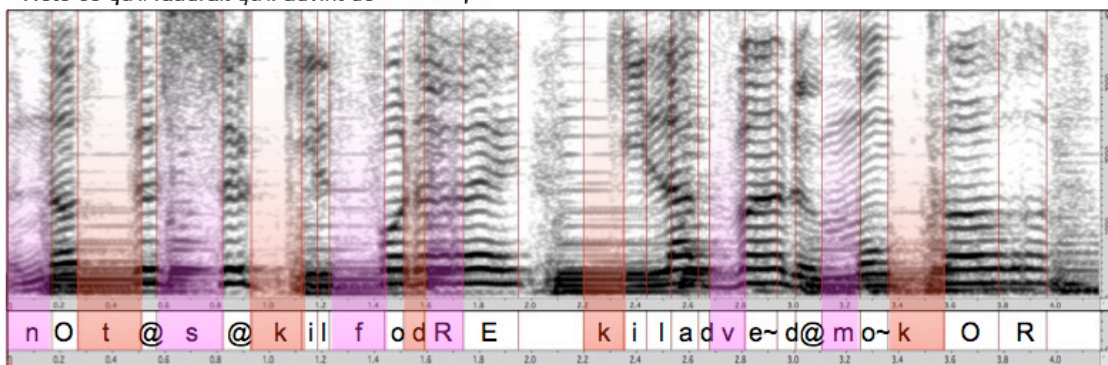


**Figure 301 :** Extrait du relevé mélodico-rythmique de la première strophe de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, mise en évidence des syncopes.

Ces syncopes induisent un effet d'attente, de suspens, sans repos rythmique, qui provoque une dynamique interprétative, donne une impression de retenue, de tension et de ralentissement du débit. La résolution n'arrive qu'à la fin du vers, sur une valeur longue qui se prolonge sur un temps fort, ou une resynchronisation avec les temps forts de la mesure et les parties fortes des temps qui crée instantanément une détente. Cette alternance de passages en rythme syncopé et non syncopé, de tension/détente, anime toute l'interprétation. Les syncopes génèrent de plus une mise en relief, par une impression d'accentuation de chaque syllabe qui semble très saccadée. Cet effet est particulièrement sensible à la fin de la quatrième strophe : « J'ai cru bon de remettre à jour mon testament/De me payer un codicille ».

L'effet de retenue des syllabes sur les parties syncopées est renforcé par un allongement des phonèmes consonantiques en début de syllabes, ce qui retarde l'arrivée du noyau vocalique et crée à la fois une ambiguïté rythmique (car nous ne savons pas si l'impulsion rythmique apparaît avec la consonne ou au début du noyau vocalique) et un isolement de chaque syllabe, rendant le phrasé très martelé :

" Note ce qu'il faudrait qu'il advint de mon corps "



**Figure 302 :** Extrait du sonagramme de *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*. Mise en évidence de l'allongement et de la retenue des consonnes en attaque (*onset*) des syllabes.

Les consonnes fricatives de ce court extrait (s, f, R, v) sont allongées, tandis que les occlusives (t, k, d, m, n) sont excessivement retenues. La proportion des durées occupées par les consonnes et les voyelles est ainsi modifiée, les voyelles étant, au contraire, non tenues. Cet effet est associé à une sur-articulation des syllabes, y compris des consonnes en *coda*, comme ici le R roulé à la rime.

À l'intérieur d'une apparente stabilité, surgissent donc de fines variations rythmiques sur lesquelles repose l'intérêt interprétatif. Les retenues consonantiques intègrent une ambiguïté rythmique, qui rend difficile un relevé tranché et univoque. La même ambiguïté se retrouve dans l'intonation, avec des hauteurs de notes approximatives et de nombreux glissements associés à une absence de tenue, qui rendent de même complexe le relevé mélodique.

Georges Brassens associe donc ce qu'évoque Roland Barthes dans un autre contexte, « le retour jouissif du coup (le coup n'est pas forcément un accent violent et rageur<sup>735</sup>) », qui serait « l'origine de la rengaine », et un aléatoire, une variante, certes euphémisée, mais importante dans la perception de la présence de l'interprète. Cora Vaucaire et Georges Brassens relèvent ainsi de deux pratiques différentes illustrant la variabilité du phrasé au sein de l'interprétation, dans un cadre très libre ou beaucoup plus contraint.

### 6.1.3 *Variantes illustratives*

Ces taux de variance des méta-paramètres au sein de l'interprétation d'une chanson se retrouvent évidemment si nous abordons différentes chansons du même interprète, l'élément sémantique induisant par dessus la strate identificatrice invariable et la strate de variante que nous venons d'étudier, une strate contextuelle qui peut véhiculer une forte amplitude de variation. C'est-à-dire que s'adjoignent au premier niveau de variabilité des changements souvent importants induits par la théâtralisation pour incarner le protagoniste de la chanson. Ce sont essentiellement des changements de timbre ou de phrasé liés à des caractéristiques imitatives et souvent parodiques. Il s'agit de ce que l'on pourrait nommer des variantes illustratives qui se greffent sur les autres types de variantes et peuvent relever du même type d'analyse que celles que nous venons de faire, même si elles sont plus évidentes car un peu emphatiques et caricaturales. Elles relèvent d'un aspect souvent anecdotique et marquent un décalage entre l'*ethos* du chanteur et le personnage de la chanson, un espace ménagé entre le « moi » de l'interprète et celui du personnage, souvent d'une manière un peu ironique. Jacques Brel par exemple, lorsqu'il s'identifie au personnage de Don Quichotte et l'assume totalement, comme dans *La Quête*<sup>736</sup>, n'utilise pas ce type de variantes ; par contre, dans *L'Air de la bêtise*<sup>737</sup>, il effectue une parodie du chanteur d'opéra, avec une voix très timbrée, grave, mélodique, des liaisons marquées et pédantes, une atténuation des consonnes, des changements de timbre, du suspens et des vocalises. De même, dans la chanson *Les Bonbons*<sup>738</sup> (1963), il se met en retrait, avec timbre et tonalité qui traduisent la niaiserie : prononciation parodique, nasalisation excessive, intonation populaire ou accent bruxellois emphatique, timbre bruité... Dans le même esprit, Cora Vaucaire interprète *La grosse dame chantée*<sup>739</sup> : voix aiguë, contrastant avec du grave, vocalises, caractère factice, bâillement, exprimant la parodie de la chanteuse d'opéra. Ces variantes parodiques sont aussi fréquentes dans la première production de Serge Gainsbourg : par exemple dans *La Recette de l'amour fou*<sup>740</sup>, avec une recherche de distinction du timbre, une articulation particulièrement soignée, certaines intonations qui font songer à une parodie de Charles Trenet.

Certains interprètes utilisent de manière plus récurrente cette variabilité de timbre et de phrasé, selon le contexte de la chanson. C'est par exemple le cas d'Anne Sylvestre : nous avons étudié son interprétation lyrique et mélodique, avec inclusion de respirations sonores et de bruits de bouche, mais elle peut aussi utiliser une voix plus serrée, plus dure, dénuée de souffle, forcée et un peu nasalisée, qui détonne, avec une exclusion des bruits respiratoires, une diction moins liée et une surimpression paralinguistique pour ses chansons plus

---

<sup>735</sup> BARTHES, Roland, « Rasch », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III [1972]*. Paris : Seuil, 1992, p. 269.

<sup>736</sup> BREL, Jacques, *La Quête*, dans : *L'Homme de la mancha*, 33 tours 30 cm, Barclay 80381, 1968.

<sup>737</sup> BREL, Jacques, *L'air de la bêtise*, dans : *Quand on n'a que l'amour*, Philips, 1957.

<sup>738</sup> BREL, Jacques, *Les Bonbons*, Barclay, 1964.

<sup>739</sup> VAUCAIRE, Cora, 33 tours 25 cm, Pathé AT1042, 1954.

<sup>740</sup> GAINSBURG, Serge, *La Recette de l'amour fou*, 1958.

humoristiques ou satiriques (*Regrets d'une punaise*<sup>741</sup>, *Les Pierres de mon jardin*<sup>742</sup>, *La Romanée-Conti*<sup>743</sup>, *Viens Satan on nous attend*<sup>744</sup>...). Le phrasé, beaucoup moins modulé, plus uniforme, mais plus rythmé (avec des citations de musiques folkloriques), n'est pas sans rappeler, de manière parodique, l'univers de ses multiples comptines pour enfant. Ces variantes interprétatives sont étroitement liées au degré d'adhésion de la chanteuse à son texte : le phrasé parodique caractérise la polyphonie et la prise de recul ironique, le phrasé mélodique, avec une voix plus lâchée et une présence du souffle, l'empathie avec le personnage évoqué ou l'adéquation totale avec le contenu sémantique, fut-il violemment subversif. Il s'agit par exemple de l'avortement (*Non, tu n'as pas de nom*<sup>745</sup>), de la grossesse de l'adolescence et de l'infanticide (*Rose*<sup>746</sup>), ou des maladies du travail (*Coïncidences*<sup>747</sup>), où l'interprétation renforce la tension confrontationnelle entre l'émotion mélodique et la portée polémique, insufflant, selon la formule d'Anne Sylvestre : « du venin dans ses velours<sup>748</sup> ».

Ces variations peuvent, rarement il est vrai, revêtir une extrême importance et diviser pratiquement la production interprétative d'un artiste en deux catégories distinctes, en opérant une bipartition. Elles peuvent donc colorer une expression interprétative de manière beaucoup plus profonde. C'est par exemple le cas de Marie-Paule Belle, qui conjugue dans toute sa production une alternance de deux phrasés spécifiques : l'un au timbre assez dur et tendu, parfois nasalisé, très théâtralisé et imprégné de toutes les nuances du sous-entendu paralinguistique, à l'articulation *staccato*, à l'accent gouailleur, caractérisant son répertoire parodique (*La Parisienne*, *Nosfératu*, *Wolfgang*, *L'Alibi de la libido*, *Je veux pleurer comme Soraya*<sup>749</sup>, *L'Œuf*<sup>750</sup>...), un second très mélodique, au timbre lâché, aigu et plus dans le souffle, adapté à ses chansons plus lyriques (*La petite écriture grise*<sup>751</sup>, *Que tu ne m'aimes plus*<sup>752</sup>, *Celles qui aiment elles*<sup>753</sup>, *Ces lettres auxquelles on ne répond pas*<sup>754</sup>, *Les Dessins d'enfants*<sup>755</sup>...). La cohabitation entre les deux existe dans toute sa discographie, même si les médias ont accordé une attention presque exclusive à l'ironie insolente de ses interprétations caricaturales. Dès le début de la chanson, la qualité timbrale et phraséique affiche le rapport au texte de l'interprète : distanciation de la prise de recul satirique ou assimilation de la saisie émotive personnelle.

Toutefois, ce type de variabilité reste souvent ponctuel et anecdotique, et ne touche pas tous les chanteurs, en particulier ceux dont l'*ethos* domine l'ensemble des caractéristiques contextuelles : le *moi* de la chanson est en adéquation constante avec le *moi* de l'interprète et se confond avec lui. Il n'y a pas alors, pour ainsi dire, de discours rapporté, émis par le personnage de la chanson par la médiation du chanteur, mais discours direct entre l'interprète et le public.

<sup>741</sup> Album : SYLVESTRE, Anne, *Une Sorcière comme les autres*, Believe/EPM, 1973.

<sup>742</sup> *Ibid.*

<sup>743</sup> *Ibid.*

<sup>744</sup> Album : SYLVESTRE, Anne, *Tant de choses à vous dire*, Believe/EPM, 1986.

<sup>745</sup> Album : SYLVESTRE, Anne, *À l'Olympia 1998*, Believe/EPM, 2010.

<sup>746</sup> Album : SYLVESTRE, Anne, *Écrire pour ne pas mourir*, Believe/EPM, 1981.

<sup>747</sup> *Ibid.*

<sup>748</sup> SYLVESTRE, Anne, *Tout s'mélange* [chanson], dans l'album : *D'amour et de mots*, EPM, 1999.

<sup>749</sup> BELLE, Marie-Paule, *La Parisienne*, *Nosfératu*, *Wolfgang*, *L'Alibi de la libido*, *Je veux pleurer comme Soraya*. Dans l'album : *Marie-Paul Belle* [compilation], Universal Music, 2001.

<sup>750</sup> Album : BELLE, Marie-Paule, *Héritage, Berlin des années 20 (1978)* [compilation], Universal Music, 2008.

<sup>751</sup> Album : BELLE, Marie-Paule, *Marie-Paul Belle* [compilation], Universal Music, 2001.

<sup>752</sup> *Ibid.*

<sup>753</sup> Album : BELLE, Marie-Paule, *Rebelle*, Universal Music, 2011.

<sup>754</sup> Album : BELLE, Marie-Paule, *Héritage, Maman j'ai peur (1976)* [compilation], Universal Music, 2008.

<sup>755</sup> Album : BELLE, Marie-Paule, *Héritage, Celui (1976), Bam (1971)* [compilation], Universal Music, 2008.

### 6.1.4 *Conclusion partielle*

Sur un socle prédéterminé, à la fois par le modèle générique et par les caractéristiques identitaires de l'interprète, se confrontent donc dans l'enregistrement d'une chanson des variantes rythmiques, dynamiques, timbrales et phraséiques d'amplitudes diverses. Sur la programmation de la chanson fluctue une multitude de variations liées à la stratégie de l'interprète et à l'intégration de l'inattendu et de l'instantanéité de l'aléatoire. Nous sommes au cœur de la problématique de l'ordre et du désordre. L'interprétation, en effet, ne se présente-t-elle pas comme une tension entre programme et stratégie, telle que la définit Edgar Morin :

« Un programme, c'est une séquence d'actions prédéterminées qui doit fonctionner dans des circonstances qui en permettent l'accomplissement [...]. La stratégie, elle, élabore un ou plusieurs scénarios. Dès le début elle se prépare, s'il y a du nouveau et de l'inattendu, à l'intégrer pour modifier ou enrichir son action<sup>756</sup> ».

L'enregistrement (en particulier de concert) permet d'assister à ces intégrations – voulues ou subies – de variantes qui induisent un constant rebondissement de l'interprétation par une forme de désordre ; « le désordre constitue la réponse inévitable, nécessaire, et même souvent féconde, au caractère sclérosé, schématique, abstrait et simplificateur de l'ordre<sup>757</sup> ».

Plus que tout autre genre, la chanson, avec son caractère répétitif et d'un ordre somme toute relativement schématique, a besoin de ce jeu des variations interprétatives dont l'intrication au sein du phrasé maintient une tension dialogique entre les variantes et les répétitions. Il s'agit d'un véritable maillage d'éléments distinctifs, mais liés par des interactions combinatoires complexes qui vont du renforcement à l'antinomie et au contraste.

Certes ce taux de variation peut plus ou moins entrer dans la stratégie de l'interprète – il peut le cultiver ou le limiter, en faire un usage emphatique ou euphémique, ce qui caractérise sa typologie interprétative –, mais en aucun cas il ne peut l'annihiler, ni échapper à l'aléatoire. L'efficacité de l'expressivité se trouve en partie liée à la capacité du chanteur à capter et intégrer dans ses visées la part d'inattendu – fût-elle aux limites de la musicalité – garante d'authenticité et de présence physique.

---

<sup>756</sup> MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005, p. 119.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 123.

## 6.2 Les variations diachroniques : diverses interprétations d'une même chanson par un même interprète

Dans cette perspective, les variantes interprétatives entre diverses versions d'une même chanson au cours de la carrière d'un artiste sont particulièrement significatives, même si leur amplitude reste soumise à un certain nombre de contingences extérieures : époque, durée de carrière, fréquence d'enregistrement des concerts.

Chronologiquement, les chanteurs les plus anciens de notre corpus bénéficient par exemple d'un taux de réenregistrements limité, lié en partie aux conditions économiques et en partie au processus de déroulement d'accession à la célébrité.

La chanson était d'abord « testée » sur la scène avant enregistrement. Si nous prenons l'exemple d'Édith Piaf, *L'Hymne à l'amour*, l'un de ses grands succès, fut tout d'abord interprété au Versailles à New-York et à Pleyel en 1949, avant d'être enregistré en 1950 en studio chez Columbia avec les chœurs de Raymond de Saint Paul. De 1950 à sa mort, ne sont enregistrées que deux nouvelles versions en public à L'Olympia de Paris, en 1956 et en 1958, ainsi qu'une version anglaise en 1950. L'antériorité des concerts sur l'enregistrement permet une forme de « rodage » qui peut ensuite induire une version enregistrée en studio sélectionnant les effets interprétatifs les plus efficaces et les mieux ressentis par le public. La version studio est donc très « aboutie » et les reprises ultérieures en concert peu susceptibles de variantes importantes.

D'autre part, Stéphane Hirschi souligne la place charnière d'Édith Piaf dans l'évolution de la chanson :

« À partir de Piaf, la diseuse, dont Yvette Guilbert avait instauré la notoriété, porte son monde (en l'occurrence noirceur et pathos) à travers non seulement son corps mais aussi sa voix éternisée par les versions enregistrées de ses interprétations<sup>758</sup> ».

Ce nouveau concept d'« éternisation » de l'interprétation par l'enregistrement initie un renouveau de la perception de la chanson où, entre la Belle Époque et la Libération,

« se jouerait comme un glissement spatial, de l'ornemental à l'essentiel, en même temps qu'un changement de dimension, de l'éphémère scénique jusqu'à l'éternisation médiatisée – via l'étai nécessaire d'une structuration du spectaculaire, de la simple présence jusqu'à la mise en scène la plus affinée. En d'autres termes, comment une pratique divertissante se constitue-t-elle en art, art du spectacle et de la voix captée, en seulement un demi-siècle ?<sup>759</sup> »

Selon Stéphane Hirschi, l'enregistrement permet alors à Édith Piaf d'accéder au rang de « mythe ». De-là à penser que l'enregistrement ait lui-même une valeur un peu sacralisée, il n'y a qu'un pas, et il n'est pas impossible de considérer qu'Édith Piaf ait conservé tout au long de

---

<sup>758</sup> HIRSCHI, Stéphane, « La théâtralité face à l'enregistrement sonore : d'Yvette Guilbert à Piaf, les figures de Damia et Marie Dubas », dans : HIRSCHI, Stéphane, PILLET, Élisabeth, et VAILLANT, Alain, *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Recherches Valenciennes », n°21, 2006, p. 326.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 313.

sa carrière l'image modélisatrice et idéalisée de la première version enregistrée d'une chanson, captation pour les générations à venir dont il est difficile de se démarquer dans les nouvelles interprétations.

Pour les interprètes et les ACI dont l'école fut celle du cabaret, la multiplicité des rencontres avec le public, parfois journalières, permet, avec l'affirmation d'un style interprétatif, l'adoption d'une relative liberté ancrée dans l'actualisation et le contextuel. Mais le développement de la carrière enregistrée de ces interprètes n'est pas univoque. L'écart est extrême par exemple entre Léo Ferré, en perpétuelle recréation de ses chansons, et Georges Brassens, qui refuse généralement les réenregistrements :

« Brassens n'aimait pas les chansons réenregistrées. Il pensait qu'il était désagréable d'entendre la même chanson interprétée différemment. C'est d'ailleurs pour la même raison qu'il refusait les enregistrements en public [exception pour *Georges Brassens in Great Britain*<sup>760</sup>]. »

Léo Ferré tout au contraire critique abondamment les implications artistiques de l'industrie du disque, qui figent les interprétations pour en faire des versions de référence, parfaites, « définitives » : « Les chansons mortes dans la cire / Et des *pick-up* pour les traduire / Microsillon baille aux corneilles / C'est tout Mozart dans une bouteille<sup>761</sup> ». Il prône la pratique vive, en particulier dans le célèbre entretien *Brel, Brassens, Ferré*, de 1969, où il déclare : « Le disque, c'est un peu la mort de la musique<sup>762</sup> ». Sa discographie reflète cet état d'esprit, ce refus de la fixation, ce besoin de mouvement et de prise de risque :

« De temps en temps, je change. Ça m'aide parce que sinon je m'installe dans une mémoire automatique qui finit par me faire du mal, être contre moi. Parce qu'il faut la mémoire automatique, mais qu'elle ne soit pas entièrement automatique. Et lorsqu'elle devient entièrement automatique, en chantant, on a tellement l'habitude qu'on se met à penser à autre chose. Et alors là, c'est terrible parce que je pense que ça ne passe plus, à ce moment-là, et on ne se rend pas compte. Les gens ne savent pas ce qu'il se passe, mais ils se disent : "Ah tiens, ce soir, il était bizarre ! C'était pas bien. On n'entendait pas bien..." Alors, je change, ce qui est tout à fait naturel. Et puis, le fait de changer, aussi, pour moi, ça m'intéresse, parce que je connais moins ce que je fais, donc je m'y mets davantage. Je me mets en plein cœur, sinon en pleine voix, davantage<sup>763</sup>. »

Il multiplie en effet les enregistrements de ses chansons, même dans les albums en studio qui intègrent de nouvelles interprétations de ses chansons anciennes, ce qui est une exception remarquable.

Ensuite, l'inversion généralisée de la succession chronologique – enregistrement en studio qui précède souvent la création en concert – a un impact très différent selon les interprètes. La diffusion massive du premier enregistrement en studio (microsillon et radio), impose souvent une version normalisée, figée, jusqu'à exiger une reprise à l'identique dans les concerts : « Le disque contamine le *music-hall*, la scène doit ressembler au disque<sup>764</sup> ». Selon Jacques Charpentreau : « le goût du public a été si bien formé par le disque, son oreille tellement accoutumée à l'enregistrement, qu'il exige pour une représentation sur scène une sonorisation lui restituant l'ambiance sonore à laquelle il est accoutumé<sup>765</sup> ». Les

---

<sup>760</sup> Discographie de Georges Brassens, dans : Jean-Paul SERONTE, *Brassens le Prince et le croque-note*, 1990.

<sup>761</sup> Chanson *Vitrines* de Léo Ferré.

<sup>762</sup> Entretien *Brel, Brassens, Ferré*, du 6 janvier 1969, par François-René CRISTANI.

<sup>763</sup> FERRÉ, Léo. Entretien radiophonique : « Radio Forum » (radio *La Marseillaise*), 24 février 1984, par Odette Dutoi.

<sup>764</sup> MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques, 1965, p. 3.

<sup>765</sup> CHARPENTREAU, Jacques, « Par ailleurs la chanson est un art », dans : *Communications*. n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 34-42.

réenregistrements en concert sont donc souvent calqués sur l'interprétation initiale, qui fait référence, avec un taux de variantes assez limité – variantes aléatoires et agogiques induites par le direct et non par une volonté interprétative de récréation.

La tension entre la répétition et le changement retrouve toute sa force par l'audition répétitive de l'enregistrement ; l'auditeur, chantant en lui-même, se sent parfois frustré par une nouvelle interprétation et par des variantes importantes par rapport à la version initiale. L'interprète doit alors dépasser ce sentiment de frustration en imposant une nouvelle stratégie qui, sans annuler la précédente, actualise la palette émotive et contextuelle.

Léo Ferré est évidemment un exemple emblématique de ce type de variantes interprétatives. Cette approche demeure longtemps la norme, par exemple chez les chanteurs issus du cabaret, mais le courant de la standardisation limite parfois cette possibilité de richesse interprétative par les multiples rééditions discographiques, qui font l'économie d'une réinterprétation originale, vivante et évolutive. Nombre de chanteurs toutefois privilégient la réactualisation à chaque concert et donc à chaque enregistrement en public, traçant un chemin de liberté entre les contraintes économiques des rééditions massives et des compilations. C'est l'étude de la présence ou non de ces variations de phrasé dans les réinterprétations et de leur importance relative que nous abordons maintenant.

## 6.2.1 *Esthétique de la répétition avec changements agogiques*

### 6.2.1.1 La jouissance de la réitération : Édith Piaf

Avec les paroles françaises de Michel Rivgauche, sur une version originale de valse folklorique péruvienne de A. Cabral, Édith Piaf en 1957 interprète pour la première fois *La Foule*, un de ses grands succès. Nous possédons trois versions enregistrées de cette chanson : la première en studio sur un 45 tours Columbia, et deux enregistrements réalisés en public à l'Olympia, le 17 février 1958 et le 27 septembre 1962, sur deux 33 tours Columbia<sup>766</sup>.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée <sup>767</sup>	Disque	Informations
v. 1	studio	25/11/1957	Orch.	2,18 min.	<i>La Foule</i> , Columbia 45 tours 17 cm, SCRF 275. 7XCL 5976-21.	D.A <sup>768</sup> : Jacques Seignette. Ingé. son : Serge Rémy, assisté de Alain Butet. Studio de Jean-Pierre Melville, 41-45 rue Jenner, Paris 13 <sup>e</sup> .
v. 2	public	17/02/1958	Orch.	2,20 min.	<i>Comme moi</i> , Columbia 33t 25 cm, FS 1075. XL 465 (face 2).	Enr. en direct à l'Olympia de Paris. René Hache remplace Jacques Liébrard à la guitare.

<sup>766</sup> Selon la discographie établie dans : DUCLOS, Pierre et MARTIN, Georges, *Piaf*, Paris : Seuil, 1993.

<sup>767</sup> De la première à la dernière note chantée.

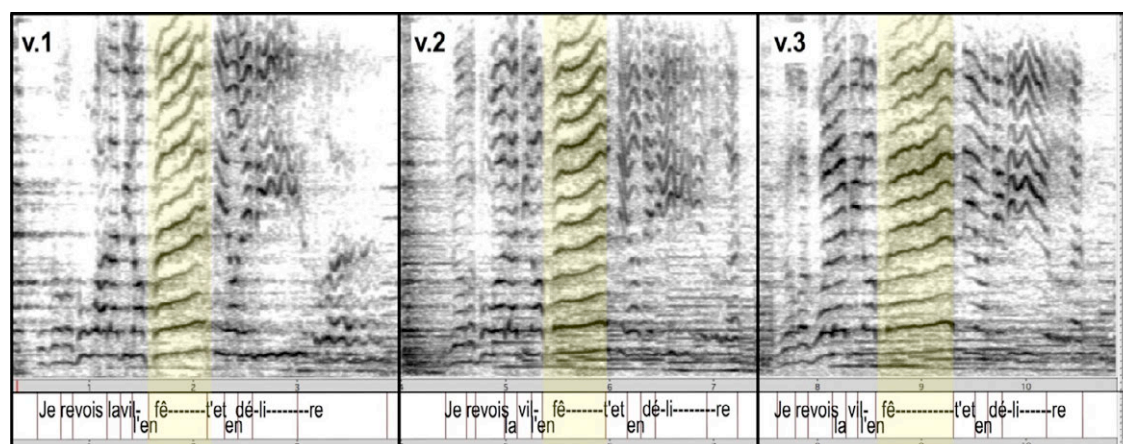
<sup>768</sup> D.A. = directeur artistique.

v. 3	public	27/09/1962	Orch.	2,18 min.	<i>Roulez tambours</i> , Columbia 33t 30 cm FSX 143. XLX 997 (face 2).	Enr. en direct à l'Olympia de Paris. Orch. dir. Jean Leccia. Piano : Noël Commaret. Accordéon : Marc Bonel. Guitare : Jacques Liébrard. Arrgt. Robert Chauvigny.
------	--------	------------	-------	-----------	---	--

**Tableau 41** : Références et description des trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf que nous analyserons dans cette partie.

Une étude précise des trois versions, à partir d'un découpage des enregistrements et d'une comparaison vers par vers, permet de mettre en évidence une concordance maximale entre les trois interprétations, dont la durée (de la première à la dernière note émise à la voix) et le *tempo* sont sensiblement identiques, malgré un accompagnement orchestral en direct dans les deux versions de concert.

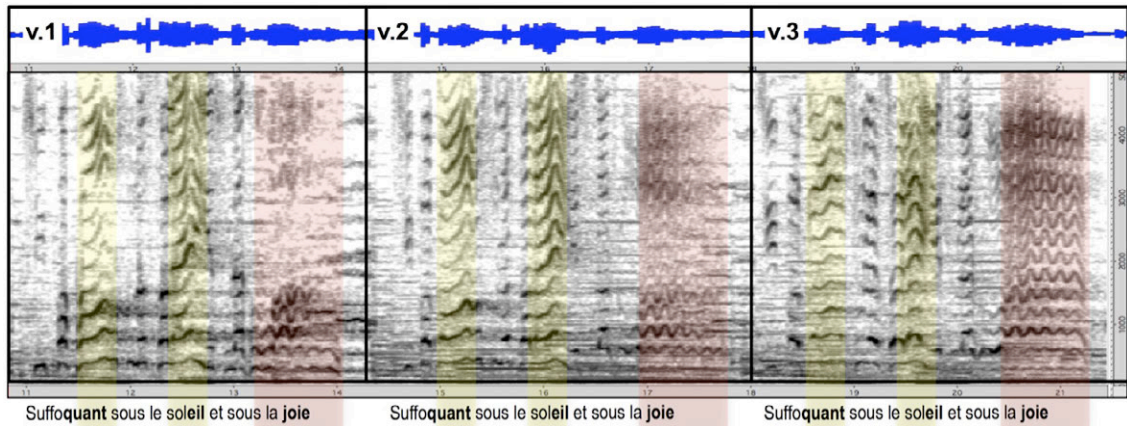
L'importante similitude entre les trois versions apparaît de manière flagrante dès les premiers vers de la chanson, où les mêmes effets interprétatifs se retrouvent, comme calqués. Sur le premier vers, « Je revois la ville en fête et en délire », nous entendons une petite retenue du [v] suivi d'un [wa] très articulé (l'effet de retenue du [v] est cependant moins marqué dans la troisième version), puis un *glissando* ascendant sur le [ɛ] de « fête », sans *vibrato*, très visible sur le sonagramme :



**Figure 303** : Sonagramme du premier vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, effet de *glissando* ascendant présent dans chacune des trois interprétations. [CD 213]

La répartition entre syllabes pourvues ou dénuées de *vibrato* est identique sur les trois versions. Le R roulé final, suivi d'un *e* muet articulé à la rime, est très audible dans les trois cas. Nous observons toutefois une voix plus tendue et forcée dans la troisième version, ce qui implique un timbre plus grave, un *vibrato* un peu moins présent, et une attaque à la sonorité gutturale sur la première note. Le vers suivant, « Suffoquant sous le soleil et sous la joie », présente de même le retour d'un *glissando* ascendant sur les dernières syllabes de « suffoquant » et de « soleil », effet toutefois légèrement atténué dans la troisième version, ainsi qu'une diphtongaison sur « joie ».



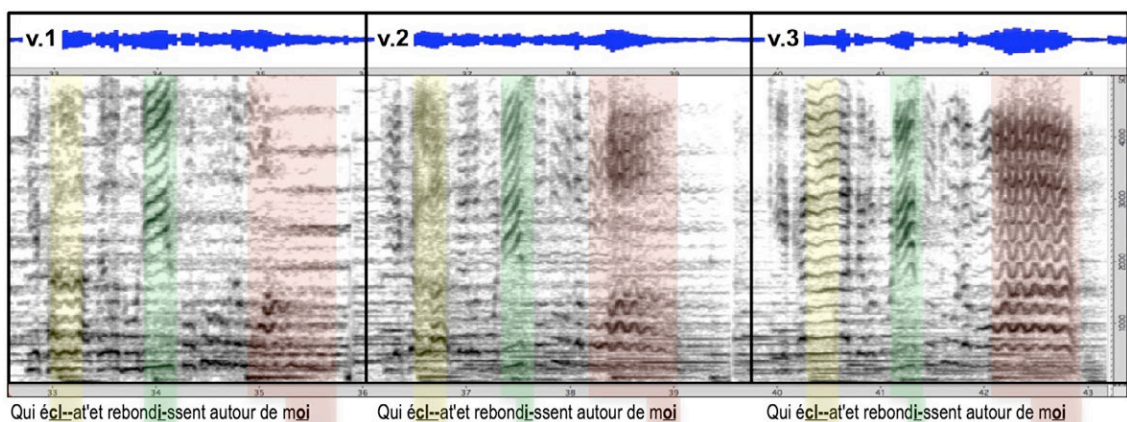


**Figure 304** : Sonogramme du deuxième vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition du texte et de la forme d'onde. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, effet de *glissando* ascendant présent dans chacune des trois interprétations ; en rouge, tenue vibrée. [CD 214]

Le sonogramme laisse apparaître le *glissando* (en jaune) ainsi que la tenue vibrée (en rouge) sur « joie », cette fois plus énergique et soutenue dans la troisième version.

Les caractéristiques du troisième vers, « Et j'entends dans la musique les cris les rires », sont semblables, avec toutefois quelques micro-variations agogiques, qui révèlent une volonté de dramatisation plus poussée dans les versions de concert. Dans l'enregistrement de studio, le vers est enchaîné de manière continue, tandis que les deuxième et troisième versions présentent de discrètes pauses expressives qui segmentent le vers de la manière suivante : « Et j'entends dans la musique les cris / les rires » dans la deuxième version ; « Et j'entends / dans la musique les cris les rires » dans la troisième version. Les R de « cri » et « rire » sont roulés et allongés de manière emphatique. Outre un timbre plus grave et poussé, une petite variation intonative survient dans la troisième version, répétée aux strophes suivantes : l'enchaînement *si 2, si 2, mi b 3* des trois premières notes, avec quarte diminuée, est remplacé par *si 2, si 2, si 2*, plus facile à réaliser.

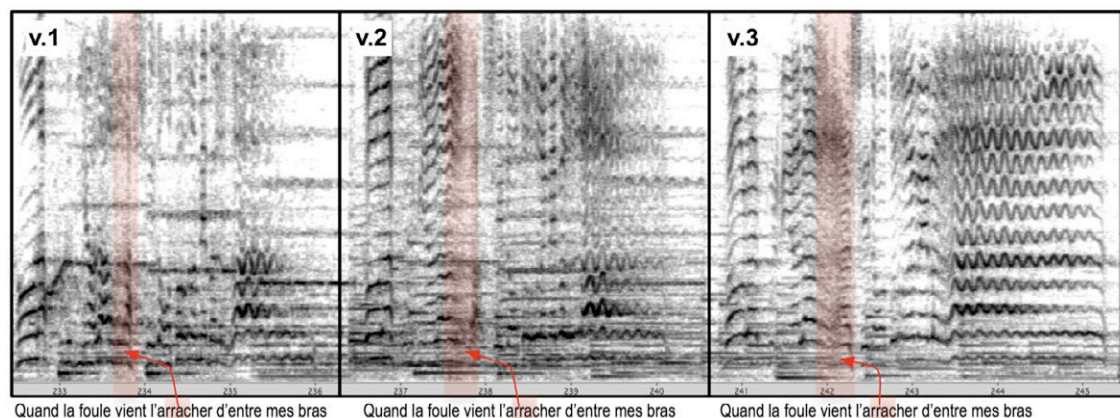
Le vers « Qui éclatent et rebondissent autour de moi » présente, dans les trois versions, une retenue sur le [l] de « éclatent », et un *glissando* ascendant sur le [i] de « rebondissent ». La tenue finale vibrée sur « moi » est en *decrecendo* et *glissando* descendant dans les première et deuxième versions, tandis que l'énergie est maintenue jusqu'à l'extinction de la note dans la troisième version.



**Figure 305** : Sonogramme du quatrième vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition du texte et de la forme d'onde. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, retenue emphatique du [l] de « éclatent » ; en vert, effet de *glissando* ascendant présent dans chacune des trois

interprétations sur le [i] de « rebondissent » ; en rouge, tenue vibrée sur « moi » (en *decrecendo* dans les deux premières versions et avec maintien de l'énergie dans la troisième). [CD 215]

Cette proximité marquée entre les trois versions se développe tout au long de l'interprétation : dans la dernière strophe, par exemple, nous observons les mêmes effets de voix gutturale, notamment sur le vers « Quand la foule vient l'arracher d'entre mes bras » où le R est raclé, tout comme sur « rage » dans le vers « et je crie de douleur de fureur et de rage ».



**Figure 306 :** Sonagramme d'un vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Foule* par Édith Piaf. Superposition approximative du texte (avec petit décalage imposé par les contraintes de lisibilité). Mise en évidence des similitudes interprétatives : en rouge, R guttural sur « arracher », suivi d'un [a] très guttural et bruité, en *growl*, dans les versions 2 et 3. [CD 216]

Le R d'« arracher » est encore roulé dans la première interprétation, mais accentué de manière emphatique, ce qui lui donne un caractère violent, caractère renforcé dans les deux autres versions où le R n'est plus roulé mais guttural, raclé, suivi d'un [a] dans une voix gutturale très bruitée évoquant le *growl* (le sonagramme du troisième extrait laisse même nettement apparaître un doublement des harmoniques sur le [a]). L'effet se retrouve dans les trois interprétations, mais plus marqué dans les interprétations de concert, dans lesquelles nous notons encore quelques retenues et accentuations, par exemple sur le [d] de « donné » dans le dernier vers, « l'homme qu'elle m'avait donné ».

La comparaison de ces trois versions révèle une proximité étonnante entre les interprétations, avec un socle important d'effets interprétatifs récurrents, que l'on retrouve aux mêmes endroits sur chacune. Les particularités du phrasé – effet de timbre, articulation, accentuation, débit, découpage – semblent comme calquées, reflétant une volonté de ne pas s'écarter d'une interprétation de référence. Les écarts agogiques sont minimes ; ils semblent avoir deux causes principales : tout d'abord, une expression légèrement plus dramatique et emphatique sur scène qu'en studio, ensuite des contraintes physiques liées à la santé de l'artiste, qui engendrent un forçage vocal dans le concert de 1962 (un des derniers concerts d'Édith Piaf, qui meurt un an plus tard), avec un timbre plus grave, un *vibrato* moins présent, sauf sur les tenues de notes un peu forcées en fin de vers.

### 6.2.1.2 La modélisation de la surdiffusion : Michel Sardou, Michel Delpech, Maxime Le Forestier

L'esthétique de la répétition peut aussi être en partie induite par les circonstances médiatiques et par le type de chanson. La chanson « à succès », avec une mélodie un peu

renghaine, facilement mémorisable, et une fréquence de diffusion importante sur une période donnée, offre une tendance à la prévalence de la répétition par rapport aux variantes. L'écoute réitérée par le microsillon et la radio de l'enregistrement initial crée chez l'auditeur une attente que certains interprètes encouragent et utilisent comme tremplin à l'animation des concerts, en passant le relais au public et en le laissant chanter seul, assumant la volonté évidente de reprise à l'identique. Le cadre est d'ailleurs parfois contraint et balisé par l'adjonction de chœurs.

La sur-diffusion canalise la modélisation de la version studio initiale. Les versions des enregistrements en public – à l'exception des changements agogiques inévitables et des évolutions vocales dues à l'âge – visent à la restitution du modèle et de ses effets interprétatifs, qui sont d'ailleurs souvent discrets et soumis à la mélodie.

Trois interprètes de chansons « à succès » nous serviront d'exemples : Michel Sardou (*La Maladie d'amour*), Michel Delpech (*Chez Laurette*), Maxime Le Forestier (*San Francisco*).

Nous disposons de quatre interprétations enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou, dont un enregistrement en studio, de 1973, et trois enregistrements en concert. La jouissance de la répétition, dans cette chanson, est soutenue par la présence d'un chœur qui double souvent les refrains, ou par la participation du public qui chante seul les refrains dans la version de 2007. Des modifications structurelles, avec réitération du refrain en début ou en fin de chanson, renforcent encore cet aspect, comme le précise le tableau suivant. La quatrième version, qui ne comporte qu'un couplet chanté *a cappella* par Michel Sardou (les refrains étant chantés par le public<sup>769</sup>), est exclue de notre étude.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée <sup>770</sup>	Structure <sup>771</sup>	Disque	Informations
v. 1	studio	1973	Orch. + chœurs	3,05 min	Ra-Rb(ch.) – C1 – Ra-Rb(ch.) – C2 – R(ch.) – R(ch.) – C1 ( <i>fade out, ad. libitum</i> )	<i>La Maladie d'amour</i> , Tréma 45 tours 17 cm, 6061 472.	Arrangement et direction d'orchestre : Roger Loubet.
v. 2	public	26/01/1991	Orch. + chœurs	3,12 min	R – R(ch.) – C1 – Ra-Rb(ch.) – C2 – R(ch.)	<i>Sardou Bercy 91</i> : concert intégral. Paris : Tréma, 2 C.D. ; distrib. EMI music France, 1991. Tréma 710351.	Enr. en direct au Palais omnisports de Paris-Bercy. Arr. & dir. orch. : Roger Loubet. Claviers : R. Loubet et P. Perathoner. Batt. : J. Hammer. Basse : C. Padovan. Guitares : S. Pezin et J. Cramier. Sax. : M. Gaucher. Percu. : M. Roche Chœurs : M. Chevalier, J. Cramier, D. Davis, B. Bell & Y. Jones.

<sup>769</sup> Stéphane Hirschi a étudié l'importante valeur sémiologique de cette contribution du public, de la « communion programmée » à la « complicité nostalgique » ou même à « l'amplification du principe de divertissement métaphysique » (HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Paris : Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, p. 48-53).

<sup>770</sup> De la première à la dernière note chantée.

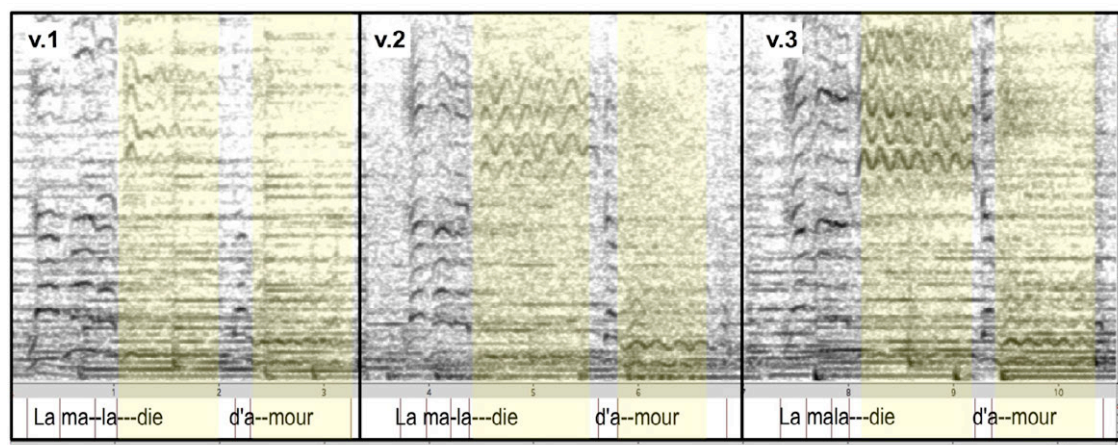
<sup>771</sup> R = refrain ; C = couplet, (ch.) = voix doublée par un chœur. Ra-Rb(ch.) = chœur qui double la voix seulement sur la deuxième partie du refrain. R(public) = refrain chanté par le public.

v. 3	public	1998	Orch. 2,48 min	R – C1 – R – C2 – R	<i>Bery 98</i> , Paris : Sony music France, 3 C.D., 1998. Tréma 710771.	Enr. en direct au Palais omnisports de Paris-Bercy. <i>Idem 1991</i> , sauf : Basse : R. Briot. Batt. : M. Surace. Percu. : F. Constantin. Guitares : B. Dandrumont.
v. 4	public	2007	<i>a cappella</i> 1,36 min	R( <i>public</i> ) – C2 – R( <i>public</i> )	<i>Zenith 2007</i> , Universal music France, 2 C.D. ; distrib. Universal Polydor, 2008. AZ 531 125-9.	Enr. en direct au Zenith de Paris. Direction musicale : Jacques Veneruso. <i>A cappella</i> .

**Tableau 42** : Références et description des quatre versions enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou, que nous évoquerons dans cette partie.

Les très fortes similitudes interprétatives entre les trois versions étudiées transparaissent dès le premier vers, « Elle chante, elle chante », avec une tenue vibrée et droite (sans *glissando*) sur « chante », en *decrescendo*, et un rapide *portamento* ascendant sur l'attaque du deuxième « elle ». Un accent dynamique perceptible sur le début des [ã] et le [t] en *coda* est présent en fin de tenue mais faiblement audible.

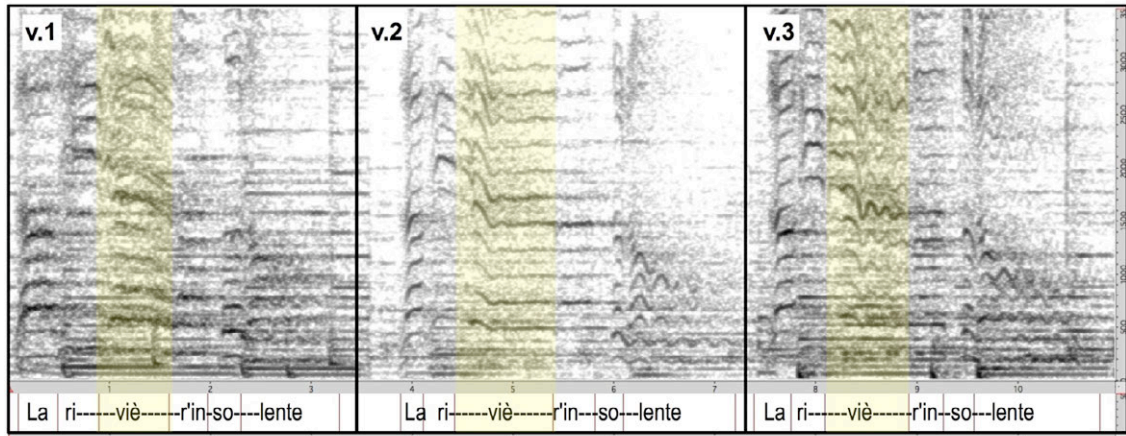
Le deuxième vers (« La maladie d'amour ») est marqué par une pause pleine au milieu du vers, avec une précipitation des trois premières syllabes (« la-ma-la »), puis un allongement de la dernière syllabe de « maladie », doublé d'un accent dynamique. Cette accentuation est particulièrement perceptible dans la deuxième réitération du refrain :



**Figure 307** : Sonagramme d'un vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou (deuxième réitération du refrain). Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, tenue en cours de vers sur le [i] de « maladie ». Le vers est ainsi divisé en deux groupes, avec deux tenues vibrées, sur les dernières syllabes de « maladie » et « amour », créant une accentuation supplémentaire qui ne découle pas de la partition. [CD 217]

L'allongement du [i] engendre une division du vers en deux groupes avec une emphase sur les mots « maladie » et « amour », qui font tous deux l'objet d'une tenue vibrée sur la dernière syllabe, les autres notes étant dépourvues de *vibrato*.

Nous constatons ensuite au sixième vers (« La rivière insolente ») la même ornementation mélodique sur le [ɛ] de « rivière », avec anticipation de la note suivante, accompagnée d'un retard de l'arrivée du [ɛ̃], bien visible sur le sonagramme. La première note chantée sur le [ɛ] est ainsi perçue comme une note de passage accentuée.



**Figure 308 :** Sonagramme d'un vers chanté extrait de trois versions enregistrées de *La Maladie d'amour* par Michel Sardou. Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, allongement du [ε] avec anticipation de la note suivante (sans *vibrato* dans la version 2 et avec *vibrato* dans la version 3). Attaque en *glissando* ascendant sur « La ». Tenue vibrée en *decrecendo* sur « -lente ». La présence d'une doublure par un chœur dans la version 1 rend la lecture du sonagramme moins nette. [CD 218]

L'effet est atténué dans la première version, où le chœur qui double la voix impose une uniformisation. Une rapide attaque glissée est perceptible sur la première syllabe du vers (« la ») et évidente sur le sonagramme. La dernière syllabe d'« insolente » est pourvue d'une tenue vibrée sur une hauteur stable en *decrecendo*. La présence de *vibrato* sur la deuxième partie du [ε] dans la troisième version constitue une petite variante agogique par rapport aux deux autres versions, où le *vibrato* n'apparaît qu'en fin de vers.

Notons encore, dans la suite du refrain, la division en deux groupes du septième vers, avec une pause identique dans les trois versions, précédée d'une précipitation des premières syllabes : « qui unit / dans son lit ». Au huitième vers, le même effet de *glissando* ascendant – qui peut être entendu comme une *appoggiature*, un retard accentué de la note précédente – touche les mots « blonds » et « gris », avec de surcroît un même découpage rythmique.

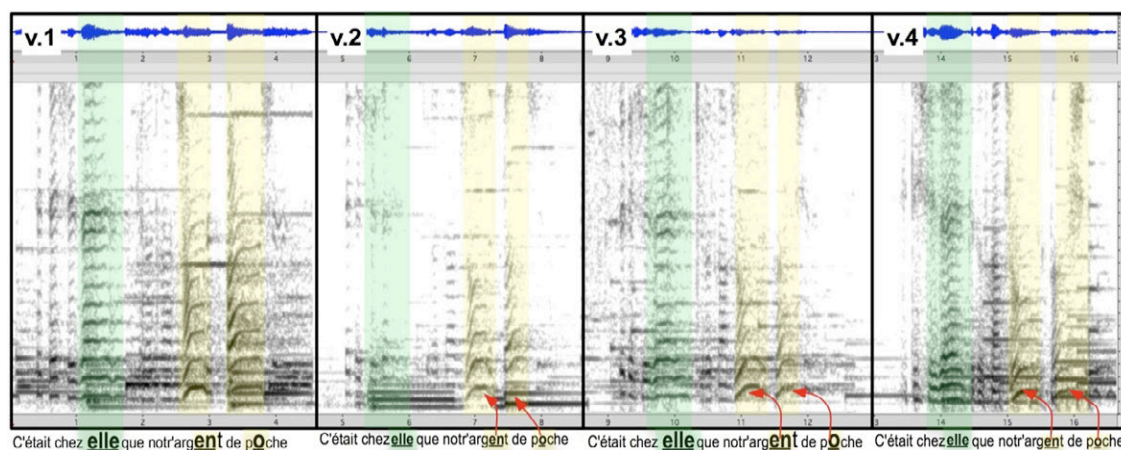
Les couplets des différentes versions présentent également un degré de superposition éloquent. « Elle fait chanter les hommes » est tout à fait identique sur les trois versions, avec un *vibrato* présent uniquement sur la dernière syllabe du vers, un mélisme sur [o] et une attaque dure et par le grave sur « Elle ». La dernière syllabe d'« agrandir » (« Et s'agrandir le monde ») présente un allongement avec *portamento* ascendant, ou retard accentué de la note précédente. Le [R] en *coda* qui conclut la tenue de « souffrir » (« Elle fait parfois souffrir ») est audible avec un petit sursaut d'énergie. Enfin, remarquons encore un retard accentué – *appoggiature* – sur le [y] de « une » dans le dernier vers du premier couplet, « Tout au long d'une vie », en particulier dans la première version, avec une pause rythmique après « long ». Les jeux de répétitions à l'identique se développent ainsi tout au long de la chanson.

La même esthétique de la répétition se retrouve dans les quatre interprétations de *Chez Laurette* par Michel Delpech dont nous disposons, avec un enregistrement en studio et trois enregistrements en public. Il s'agit là encore d'une chanson à diffusion massive exploitant la jouissance engendrée par la répétitivité d'une mélodie rengaine. Elle est extraite de la comédie musicale *Copains clopant* qui rendit Michel Delpech populaire en 1965. Nous rencontrons les mêmes phénomènes que dans *La Maladie d'amour* : modification de la structure avec réitération du refrain en fin de chanson, chœurs qui doublent parfois la voix, participation du public qui chante lui-même.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt. <sup>772</sup>	Durée <sup>773</sup>	Structure <sup>774</sup>	Disque
v. 1	studio	1965	Orch. + chœurs	3,05 min	C1 – R1( <i>ch.</i> ) – C2 – R2( <i>ch.</i> ) – R2b( <i>ch.</i> )	<i>Chez Laurette</i> , 45 tours 17 cm, Festival FX1439.
v. 2	public	1972	Orch.	2,69 min	C1 – R1 – C2 – R2 – R2b	<i>Olympia 1972</i> . Paris : Universal Barclay, C.D., 2004. Barclay 981 361-7.
v. 3	public	08-09/ 10/1992	Orch.	2,57 min	C1 – R1( <i>public</i> ) – C2 – R2( <i>public</i> ) – R2b	<i>Tout Delpech à l'Olympia</i> , Paris : Sony music France, C.D., 1993. Tréma 710417.
v. 4	public	2005	Guitare	2,07 min	C1 – R1( <i>public, très discret</i> ) – C2 – R2( <i>public, très discret</i> ) – R2b	<i>Ce lundi au Bataclan</i> , Universal music France, 2 C.D. ; distrib. Universal Polydor, 2005. AZ 983 354-0.

**Tableau 43 :** Références et description des quatre versions enregistrées de *Chez Laurette* par Michel Delpech, que nous étudierons dans cette partie.

Dans le premier vers « À sa façon de nous app'ler ses gosses », nous trouvons la même pause rythmique après « façon », à l'exception de la quatrième version où le vers est enchaîné sans pause. Les dernières syllabes de « app'ler » et « gosses » sont marquées d'un long *portamento* ascendant donnant un aspect traînant et mélancolique à l'interprétation. Nous trouvons de manière très récurrente ces *glissandi* ascendants, comme au troisième vers (« C'était chez elle que notre argent de poche »), sur « argent » et sur « poche », avec une courte pause rythmique et un petit accent dynamique sur « elle », toutefois plus discret dans la quatrième version.



**Figure 309 :** Sonagramme d'un vers chanté extrait de quatre versions enregistrées de *Chez Laurette* par Michel Delpech. Superposition approximative du texte. Mise en évidence des similitudes interprétatives : en jaune, long glissando ascendant sur « argent » et « poche » ; en vert, allongement de « elle » avec accent dynamique. [CD 219]

La suite de la chanson est caractérisée par une correspondance des principaux effets interprétatifs, malgré quelques petits changements dans l'articulation rythmique et le positionnement de la césure :

<sup>772</sup> Compositeur et arrangeur : Vincent Roland.

<sup>773</sup> De la première à la dernière note chantée.

<sup>774</sup> R = refrain ; C = couplet, (*ch.*) = voix doublée par un chœur. R(*public*) = refrain chanté par ou avec le public.

- Vers 4, « Disparaissait / dans les machines à sous » (versions 1, 2 et 3) ; « Disparaissait dans / les machines à sous » (version 4)
- Vers 5, « Après les cours / on allait boire un verre » (versions 1, 3 et 4) ; « Après les cours on allait / boire un verre » (version 2).
- Vers 7 : « Et d'un seul coup / nos leçons nos problèmes » (version 1) ; « Et d'un seul coup nos leçons / nos problèmes » (version 2, 3) ; « Et d'un seul coup nos leçons nos problèmes » (version 4).

Ces variantes rythmiques d'ampleur minimale s'inscrivent dans un système de répétition sans le remettre en cause. Le timbre est homogène, avec cependant des intonations souriantes, notamment sur « Laurette souriait », audibles dans les quatre versions. Les quatre versions sont également marquées par un ralentissement expressif du *tempo* sur les débuts des refrains.

Le même phénomène de calquage interprétatif peut être observé dans la chanson *San Francisco*, interprétée par Maxime le Forestier, qui fait elle aussi l'objet d'une diffusion discographique et radiophonique massive et pour laquelle nous disposons d'un enregistrement de studio et de quatre enregistrements en public.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée <sup>775</sup>	Structure <sup>776</sup>	Disque
v. 1	studio	1972	Guitare	2,5 min	C1 – C2 – C3	<i>Mon frère</i> , 33 tours 30 cm, Polydor 2393040.
v. 2	public	1973	Guitare + Orchestration	2,8 min	C1 – C2 – C3	<i>Maxime Le Forestier, enregistrement public</i> . Polydor, 1974. (Olympia 1973)
v. 3	public	17-18/02/1989	Guitare + Orchestration	3,8 min	C1 – C2 – C2 (instr. sauf 4 derniers vers chantés) – C3	<i>Bataclan 1989</i> , Paris : Polygram, deux 33 tours 30 cm. Division Polydor, 1989. Polydor 8411381.
v. 4	public	1996	Guitare + Orchestration	3,9 min	C1 – C2 – C2 (instr. sauf 4 derniers vers chantés) – C3	<i>Chienne de route</i> , C.D., Paris : Polygram, Division Polydor, 1996. Polydor 5330942.
v. 5	public	2009	Guitare + Orchestration	2,9 min	C1 – C2 – C3 (public qui double discrètement toute la chanson)	<i>Casino de printemps. Le concert du Casino de Paris dans son intégralité</i> . Paris : Polydor, deux C.D., 2009. Polydor 531903-4.

**Tableau 44** : Références et description des cinq versions enregistrées de *San Francisco* par Maxime Le Forestier, que nous étudierons dans cette partie.

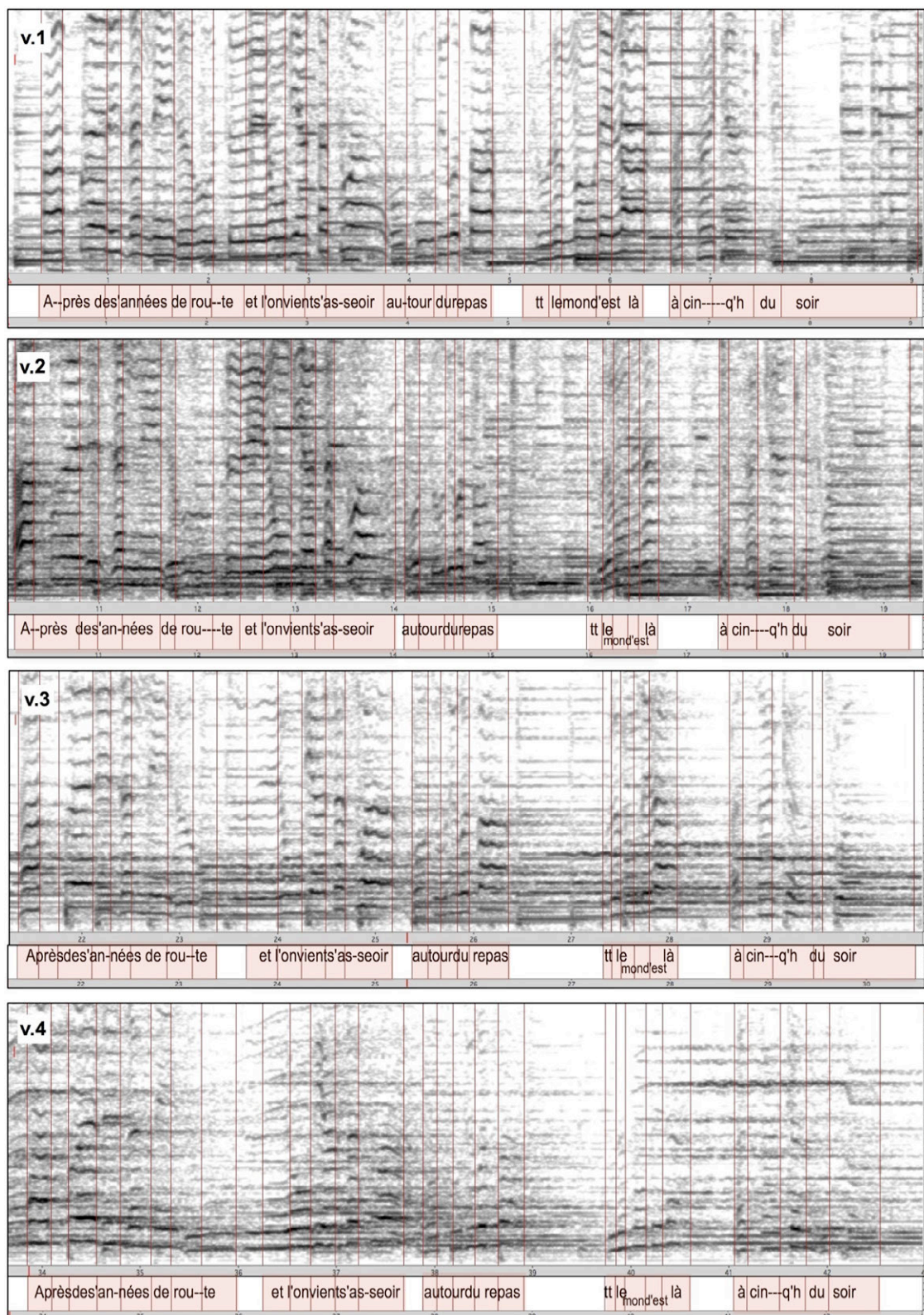
L'instrumentation est différente sur chacune des versions, avec cependant une dominance de la guitare. Comme pour les deux exemples précédents, l'effet répétitif est renforcé par la réitération du refrain (type de refrain intégré à variantes correspondant aux quatre derniers vers du couplet) dans les troisième et quatrième versions. La répétition suscite la participation du public qui double le chant dans la cinquième version.

Il est étonnant de constater que malgré un changement d'instrumentation, l'interprétation vocale reste très constante d'une version à l'autre : mêmes découpages rythmiques, même évolution dynamique, mêmes effets interprétatifs. Ces trois vers tirés de la première strophe

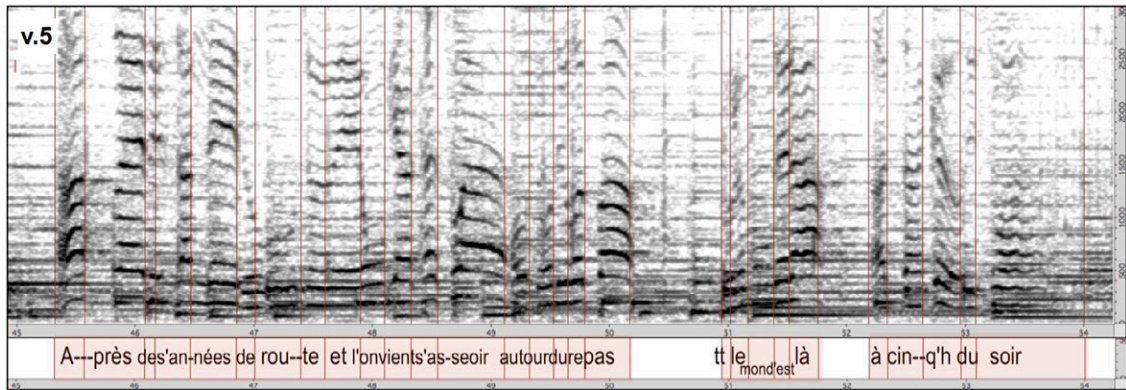
<sup>775</sup> De la première à la dernière note chantée.

<sup>776</sup> R = refrain ; C = couplet, (*ch.*) = voix doublée par un chœur. R(*public*) = refrain chanté par ou avec le public.

(« Après des années de route / Et l'on vient s'asseoir autour du repas / Tout le monde est là à cinq heures du soir ») illustrent bien ces coïncidences et nous serviront d'exemples :







**Figure 310** : Sonagramme d'un vers chanté extrait de cinq versions enregistrées de *San Francisco* par Maxime Le Forestier. Superposition du texte avec segmentation en syllabes. Mise en évidence des similitudes interprétatives. [CD 220]

Nous remarquons sur la première syllabe de « Après », une attaque droite dans les première et quatrième versions, et une attaque par le grave, en *glissando* ascendant, dans les deuxième, troisième et cinquième versions. La deuxième syllabe d'« asseoir » fait l'objet d'un effet particulier avec un pic intonatif puis un *glissando* descendant, très nettement observable sur les sonagrammes des première, deuxième et cinquième versions, plus discrets sur les deux autres versions. Le découpage rythmique marque une coupure très nette après « repas » et « là », avec pause silencieuse. Une pause est toujours présente après « asseoir », le plus souvent une pause pleine, sans silence, avec un allongement de la dernière syllabe, tandis que « route » et « et » sont le plus souvent enchaînés sans pause (première, deuxième et cinquième versions). Observons aussi l'intonation constamment ascendante sur la phrase « Tout le monde est là », ainsi que le *glissando* descendant sur « heures », particulièrement dans les troisième, quatrième et cinquième versions.

Sur l'ensemble des interprétations, le timbre est uni, sans effet rhétorique ni dramatique particulier, porté par la mélodie plus que par le souci d'expressivité émotive, malgré l'évocation finale d'un relatif pessimisme.

Ce choix esthétique de la répétition et de la modélisation de la version originale en studio touche donc les interprètes les plus divers, de l'enregistrement quasiment unique de Georges Brassens à la recherche de réitération des effets interprétatifs marquants d'Édith Piaf, ou à la reprise à l'identique par des chanteurs dont la diffusion très importante des microsillons forme l'oreille de l'auditeur à une version normalisée – même si les variantes agogiques inévitables du concert réinsèrent la dimension aléatoire et corporelle au sein de « la perfection du studio » qui s'accomplit « le plus souvent au détriment de l'émotion<sup>777</sup> ».

Cette esthétique s'inscrit dans les visées de l'interprète qui privilégie la fascination de la répétition et la satisfaction de l'attente assouvie dans le public – fascination dont nous avons vu que Gérard Genette a théorisé la puissance. La reconnaissance de ce plaisir – d'ailleurs légitime et sans aucune connotation dépréciative – est privilégiée par rapport aux effets de surprise, de déstabilisation, voire de provocation, assumées par la volonté de variation affichée que nous allons maintenant aborder.

<sup>777</sup> MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*. n° 6 : Chansons et disques. 1965. p. 4.

## 6.2.2 *Évolution vers l'affirmation d'un style interprétatif : Serge Gainsbourg, Juliette Gréco*

En effet, la discographie de certains interprètes permet tout au contraire de mettre en évidence une évolution vers la spécificité d'un style, vers l'individualisation expressive et le renforcement des caractéristiques personnelles du phrasé.

Nous étudierons successivement les mutations interprétatives de Serge Gainsbourg et de Juliette Gréco, ceci à travers l'étude des interprétations d'une même chanson : *La Javanaise*, composée et écrite en 1962 par Gainsbourg et enregistrée dès 1963 par l'auteur et par Juliette Gréco, sur deux 45 tours Philips.

Les procédés évolutifs de l'interprétation des deux chanteurs sont d'autant plus caractéristiques que la chanson comporte un fort degré de réitération dans la mélodie et les paroles. De forme traditionnelle, avec un refrain de quatre vers hétérométriques à rimes plates dont la fréquence de retour est très élevée puisque le couplet ne comporte que quatre vers, elle joue sur la répétition ; de plus, figure, en alternance, le même vers avec légères variantes dans le couplet, « mon amour », « de l'amour », « à l'amour », *etc.*, un vers sur deux. Le jeu répétitif existe aussi sur le plan lexical et phonétique – répétition de « nous » et « vous » (dix-neuf fois) et utilisation d'homophones (« voue » et « vous ») – et une multiplication des assonances en [a] et des allitérations en [v] (par exemple : « J'avoue j'en ai bavé pas vous », « Avant d'avoir eu vent de vous », « À votre avis qu'avons-nous vu »).

### 6.2.2.1 Serge Gainsbourg : d'une interprétation traditionnelle à un phrasé emblématique

Nous disposons de cinq interprétations enregistrées distinctes de *La Javanaise* par Serge Gainsbourg, dont deux enregistrements de studio et trois enregistrements de concerts, répartis sur une période large, de 1963 à 1989. Les deux enregistrements de studio présentent des divergences très marquées qui dépassent la simple réinterprétation : la version de 1989, figurant sur l'album *Aux armes et cætera*<sup>778</sup>, est une adaptation *Reggae*, dans laquelle seuls subsistent de la chanson d'origine des fragments textuels, avec cependant la substitution de « love » à « mon amour ». La structure mélodico-rythmique est fondamentalement transformée et le titre de la chanson changé en *Javanaise Remake*. Il s'agit d'un jeu d'intertextualité à partir d'une chanson initiale (tout comme la reprise *Reggae* de *La Marseillaise*), avec une valeur à la fois parodique et provocatrice. L'écart avec les autres versions est tel que l'on peut considérer qu'il s'agit d'une nouvelle chanson dictée par des influences exogènes et l'adaptation aux effets de mode, deux critères très importants dans la discographie de Serge Gainsbourg. Par sa réécriture complète, elle ne répond donc plus à notre problématique et nous l'écartons de cette étude comparative.

Les interprétations de concert reprennent la structure de la première version en studio, avec des variantes interprétatives et d'instrumentation. Le tableau suivant résume les caractéristiques générales des quatre versions enregistrées :

---

<sup>778</sup> *Javanaise remake*. Dans : *Aux armes et cætera*. 33 tours 30 cm. Paris : Phonogram, 1979. Réinterprétation en concert : *Enregistrement public au théâtre Le Palace*. Deux 33 tours 30 cm. Philips 1980.

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée <sup>779</sup>	Note	Disque
v. 1	télé. ou radio	1962	Piano	1,81 min		<i>L'Intégrale</i> , Coffret 20 cd. Universal Music Mercury, Paris, 2011 (cd 18). Création, archives INA 1962 [inédit].
v. 2	studio	1963	Orchestre de Harry Robinson	2,23 min	Vidéo	<i>La Javanaise</i> , 45 tours 17 cm, Philips, 1963. Philips B373090F.
v. 3	public	1963	Guitare contrebasse	1,90 min		<i>1963 théâtre des Capucines</i> . 33 tours 30 cm. Universal Division Mercury, 2001. Philips 5486341.
v. 4	public	03-04-05 /10/1985	Synthé.	2,65 min	Vidéo	<i>Live</i> . Deux 33 tours 30 cm. Paris : Polygram. Division Phonogram, 1986. Philips 8267211.

**Tableau 45** : Références et description des quatre versions enregistrées de *La Javanaise*<sup>780</sup> par Serge Gainsbourg, que nous étudierons dans cette partie.

Serge Gainsbourg, comme la plupart des chanteurs, n'effectue en général qu'un enregistrement en studio de chaque chanson, enregistrement qui devient référence : la version studio de 1963 est reprise dans la grande majorité des compilations discographiques où figure cette chanson. Une version est mise en avant comme modèle. La version de 1962 (création de la chanson, issue des archives INA) et l'enregistrement en public de 1963 au Théâtre des Capucines diffèrent par l'instrumentation, mais présentent, dans l'interprétation de Serge Gainsbourg, une profonde similitude avec la version en studio, qui rappelle des caractéristiques déjà observées dans la précédente analyse du *Poinçonneur des Lilas*, et qui illustre le style de l'artiste à ses débuts (voix grave, nombreux *portamenti*, homogénéité du timbre, nervosité du phrasé, faible ouverture de la bouche...). La relative correspondance entre ces deux interprétations laisse apparaître des changements interprétatifs mineurs tout en s'inscrivant dans un même univers. La prestation en public de 1985 se démarque et constitue une véritable mutation de la chanson, avec une évolution très marquée des typicités vocales du chanteur : timbre bruité, voix souvent dévoisée, presque inintelligible et entretenant une ambiguïté constante avec la parole, articulation déficiente.

Nous nous concentrons, dans cette étude comparative, sur l'analyse de deux interprétations, enregistrées avec vingt-deux années d'intervalle, et dont les profondes divergences sont représentatives de l'évolution stylistique du chanteur : la version 2 (studio, 1963) et la version 4 (en public, 1985). Nous disposons pour ces deux chansons d'une vidéo (*vidéo-clip* pour la version 2), la première présentant un plan fixe du visage avec une inexpressivité un peu hiératique, la seconde avec une gestuelle assez provocatrice, puisque Serge Gainsbourg fume lors des pauses silencieuses. Le tableau suivant présente une description du premier couplet et du premier refrain des deux versions comparées :

<sup>779</sup> De la première à la dernière note chantée.

<sup>780</sup> Références issues de : VERLANT, Gilles, *Gainsbourg*, Paris : A. Michel, coll. « Rock et Folk », 277 p.

PAROLES	VERSION DE 1963	VERSION DE 1985
J'avoue j'en ai bavé pas vous	Débit un peu plus lent que dans la version 1985. Articulation rythmique avec accentuation d'une syllabe sur deux. Rythme régulier.	Beaucoup moins rythmé. Débit rapide, enchaînement précipité. Intonation parlée et voix grave et bruitée, peu voisée.
Mon amour	Timbre nasal sur [u], faible aperture de la bouche. [R] final peu audible. Aucun <i>vibrato</i> .	Défaut articulatoire et inintelligibilité. Atonicité, presque inaudible. Timbre très bruité sur [u], dévoisé. Confusion des sons.
Avant d'avoir eu vent de vous	Idem. Légère retenue sur les [v], pour accentuer l'allitération. Grande régularité rythmique, presque mécanique.	Irrégularité rythmique, pauses silencieuses, instabilité de l'intonation : l'intonation chantée est à peine suggérée sur les premières notes, tandis que les derniers mots, « de vous », sont totalement bruités, dans le souffle.
Mon amour	Timbre nasal sur [u].	Voix très bruitée. Impulsion sur le [R] final, qui arrive après un silence.
Ne vous déplaie	Impulsif, avec une accentuation sur chaque syllabe longue et un long <i>portamento</i> sur les syllabes <i>ne, vous, plai</i> et <i>se</i> .	Bruit de salive sur « déplai- », proximité. Pause rythmique après chaque mot. Pause silencieuse importante après « vous », avec une prise d'air sonore. Intonation mélodique légèrement présente sur les deux dernières syllabes.
En dansant la Javanaise	<i>Vibrato</i> très nerveux, proche du tremblement.	Intonation approximative. Pause avec prise d'air sonore avant la syllabe finale [z ə]. La syllabe [z ə] est non articulée. [n ε] : passage en <i>fry</i> , dans l'extrême grave. Intonation descendante sur « la ».
Nous nous aimions	<i>Portamento</i> sur les syllabes « nous », « nous » et « -mions ». Timbre grave proche du <i>fry</i> . Voix sonore et tonique.	Le premier « nous » est non articulé, presque inaudible. Les deux premières syllabes sont légèrement voisées, le mot « aimions » est dévoisé, dans le souffle, en voix chuchotée. Pause rythmique après chaque mot.
Le temps d'une chanson	<i>Portamento ascendant</i> et découpage des syllabes par l'introduction de silences sur « chan-son ».	Nombreuses pauses rythmiques : « Le temps / d'une / chanson ». « Le temps » : chuchoté. « d'une » : <i>portamento</i> . Dernière syllabe parlée.

**Tableau 46** : Description de l'interprétation du premier couplet et du premier refrain de *La Javanaise*, interprétations de 1963 et de 1985. [CD 221 et 222]

L'accompagnement sélectionné participe de la différence d'interprétation, avec un aspect plus rythmé dans la version de studio, qui impose donc ces contraintes rythmiques, et un aspect plus mélodique dans la version de concert, dont les arpèges au synthétiseur ne canalisent pas un rythme et autorisent un débit particulièrement irrégulier, qui s'inspire de celui de la parole, alors que les vers sont entrecoupés de nombreux silences.

La version de 1985 est une sorte de mythification de la chanson, qui est devenue culte. L'interprétation originale est présente dans la mémoire de l'auditeur, qui connaît les paroles et la mélodie, et constitue une sorte de seconde voix implicite, ce qui a un impact sur son écoute et sa perception, et autorise Serge Gainsbourg à utiliser une articulation parfois totalement inintelligible. Mais la déstructuration, si elle est en partie liée à des contraintes physiques, n'en

semble pas moins être très organisée et esthétiquement pensée, avec un jeu de théâtralisation dans les passages en voix parlée, parsemés de légers retours à l'intonation mélodique, comme une évocation (mélodie absente, mais implicitement omniprésente par la mémoire de l'auditeur, ce qui crée une sorte de complicité avec le public). La version de 1985 présente une transformation des trois méta-paramètres (rythme, timbre et phrasé) et peut concrétiser de manière emblématique l'évolution du style interprétatif de Serge Gainsbourg, qui passe d'une voix certes grave mais bien timbrée et assez tonique, avec une prononciation distincte, voire saccadée et impulsive, à un timbre en grande partie voilé, avec une prononciation négligée qui euphémise le degré de distinction des différents sons (voyelles aux ouvertures insuffisantes et consonnes apico-dentales aux fermetures imparfaites). Le phrasé évolue vers celui de la langue parlée avec des effets de dramatisation et de stylisation conformes à l'image du personnage public véhiculé par les médias.

### 6.2.2.2 Juliette Gréco : vers une théâtralisation emphatique du phrasé

Lorsque Juliette Gréco enregistre son premier 45 tours en novembre 1950 et son premier album en mai 1952, elle chante sur scène depuis déjà juin 1949 (au Bœuf-sur-le-Toit, à la Rose Rouge et une longue tournée au Brésil). Son style est déjà affirmé et en 1963, lorsqu'elle met la chanson *La Javanaise* à son répertoire, son phrasé et son timbre possèdent une spécificité si marquée que l'on pourrait croire qu'ils seront immuables et peu propices à la variation. Il n'en est rien. Il suffit d'écouter le réenregistrement de son répertoire, réalisé en 1983, pour découvrir les multiples variations et l'évolution du phrasé au cours de sa carrière, évolution concrétisée à nouveau dans l'enregistrement de 1992.

Au-delà des transformations dues à l'âge, se fait jour une intrusion très personnelle du parlé dans le chanté, une accentuation aussi singulière qu'expressive, renforcée par une grande variabilité de dynamique, ainsi qu'une diversification du timbre intégrant toutes les ressources de l'alternance de la voix mélodique à la voix bruitée.

Le tableau suivant présente les caractéristiques des cinq versions dont nous disposons :

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée <sup>781</sup>	Disque
v. 1	studio	1963	Orch. J-M Defaye	2,21 min	<i>Juliette Gréco</i> . 45 tours Philips, B373156, mai 1963. Orchestre Jean-Michel Defaye.
v. 2	studio	1983	Orch. F. Rauber	–	<i>Juliette Gréco</i> . Janvier 1983. 33 tours Meys. AZ 2928240. Orchestre François Rauber.
v. 3	public	08/1992	Orch. F.R. et G. Jouannest	3,05 min	<i>Juliette Gréco à l'Olympia</i> . Deux CD Philips. Orchestre de 512357-2. Orchestre de François Rauber et Gérard Jouannest.
v. 4	public	1999	Orch. F. Rauber	–	<i>Juliette Gréco, Odéon 1999</i> . Deux CD. Gérard Meys. MEY74 479-2. Orchestre François Rauber.

<sup>781</sup> De la première à la dernière note chantée.

v.5	public	27-28 /02/2004	Orch.	2,98 min	<i>Olympia 2004 : l'intégrale de son spectacle événement.</i> Deux CD Universal Division Polydor, 2004. Polydor 982 161-6.
-----	--------	-------------------	-------	----------	--

**Tableau 47 :** Références et description des cinq versions enregistrées de *La Javanaise*<sup>782</sup> par Juliette Gréco.

Nous retenons, parmi ces enregistrements, les versions 1, 3 et 5, qui constituent une synthèse de l'évolution stylistique de l'artiste, pour en réaliser une analyse comparative détaillée. Le tableau suivant présente la description des trois interprétations, établie à partir d'un découpage vers par vers et de la double approche de l'image sonographique et de l'écoute.

Les typicités de la troisième version sont déjà à l'état d'esquisse dans la première, mais elles prennent au cours du temps une valeur emphatique, substituant à la primauté de la mélodie des jeux de contrastes relevant de l'expression théâtrale du *pathos*.

---

<sup>782</sup> Références issues de : DICALÉ, Bertrand, *Gréco : les vies d'une chanteuse*, Paris : Lattès, 2001, 744 p.

PAROLES	VERSION 1963	VERSION 1992	VERSION 2004
J'avoue J'en ai Bavé Pas vous	<i>Portamento</i> sur [b a]. Bonne articulation, qui met en évidence l'assonance en [u]. <b>Rythme régulier.</b>	<b>Découpage rythmique irrégulier.</b> Pause après « j'avoue », avec tenue de [v u]. Longs <i>portamenti</i> ascendants sur [v u], [b a] et [p a], avec un accent dynamique. <b>L'intonation mélodique n'est pas respectée.</b>	Tenue sur le [u] de « j'avoue » avec accent et <i>glissando</i> ascendant. <b>Intonation complètement parlée sur « j'en ai bavé pas vous », sans tenue.</b>
Mon amour	Nuance dynamique douce. Intonation montante sur [u] en <i>decrecendo</i> . Le [R] final est totalement inaudible. Articulation bien labialisée du [u].	<b>Intonation parlée</b> , avec tenue et accentuation du [u], <i>glissando</i> ascendant. Le [R] est très faiblement audible.	<b>Complètement parlé. Voix dans le souffle, qui évoque l'érotisme. Aucune tenue.</b>
Avant D'avoir Eu vent De vous	Alternance de <i>portamento</i> ascendant et descendant sur chaque note, qui donne un caractère un peu trainant au phrasé. <b>Régularité rythmique, débit régulier.</b>	<b>Irrégularité rythmique</b> : « Avant » ralenti avec accent et long <i>portamento</i> sur [vã], « d'avoir eu » précipité sans accentuation, « vent de vous », ralenti avec accent et <i>portamento</i> sur [vã] et [v u]. Attaque dure, <b>en fry</b> , sur [a].	Irrégularité rythmique encore plus accentuée. « vent de vous » : les [v] sont accentués et allongés, puis la voyelle suivante est en <i>portamento</i> ascendant. <b>L'intonation est instable</b> , entretenant une grande ambiguïté avec la parole. Attaque dure, <b>en fry</b> , sur [a].
Mon amour	Intonation montante sur [u] en <i>decrecendo</i> . Le R final est totalement inaudible. Articulation bien labialisée du [u], avec bruit de lèvres : érotisme.	Accent sur le [u] avec intonation montante, <b>proche de la parole</b> , mais sans tenue. <b>Fin de note dans le souffle</b> , avec un R non sonore et faiblement audible.	<i>idem</i> version 1992.
Ne vous déplaise	<b>Bien articulé</b> , délicat, respect rythmique et intonatif, <i>glissando</i> ascendant sur [n ə], [v u], [p l ε], [z ə]. <i>Vibrato</i> régulier à la fin des tenues de [n ə], [p l ε] et sur [z ə]. Voix	« ne vous » <b>sous-articulés</b> , presque inintelligibles. Lié mais avec des impulsions dynamiques au début de chaque syllabe. Un <b>fort accent dynamique</b> sur [p l ε], avec un	Lié, avec <i>portamento</i> et <b>effet de crescendo sur chaque syllabe</b> , avec une impulsion dynamique à la fin des tenues. Effet de retenue sur les consonnes [p], [l] et <b>forte</b>

	douce et relâchée, <b>sans accentuation particulière</b> . Très <i>legato</i> .	fort <i>glissando</i> ascendant. Nuance très douce, à la limite de l'audible.	<b>accentuation</b> de l'attaque de « -plaise ».
En dansant la Javanaise	Précision de l'intonation, <b>très chantée</b> . <i>Portamento</i> sur [ã], [dã] et [3a]. Petite tenue toutefois sur « la », avec précipitation du débit sur « Javanaise », et impulsion dynamique sur [3a]. Accentuation et court allongement du [3].	Intonation nettement chantée, respect de la mélodie. <i>Glissando</i> ascendant sur l'attaque de « en » partant de l'extrême grave, avec impulsion dynamique. <b>Allongement du [s] de « dansant »</b> . Puis <i>decrecendo</i> sur la fin du vers. Pause après « la », puis précipitation du débit sur « javanaise », avec une voix dans le souffle.	<b>Défaut d'articulation</b> , en particulier sur les [ã] du début du vers. <i>Glissando</i> ascendant sur l'attaque de « en » partant de l'extrême grave, avec impulsion dynamique. <b>Net allongement du [s] et du [3]</b> , encore plus marqué que dans la version précédente. Pause rythmique silencieuse après « la ». [n ε z ə] : dans le souffle, avec une tenue de [n ε] en <i>decrecendo</i> jusqu'à extinction du son avant l'attaque du [z ə] final sur une nouvelle petite impulsion dynamique.
Nous nous aimions	Très lié, mêmes caractéristiques que précédemment. Nombreux <i>portamenti</i> . <i>vibrato</i> en fin de tenues. Précision de la hauteur mélodique. Pas d'accentuation marquée.	Nuance très douce, voix faiblement audible, faiblement articulée, sauf sur « aimions ». Petite impulsion dynamique sur chaque syllabe. Lié avec <i>portamento</i> . <b>Decrescendo sur chaque syllabe</b> , jusqu'à la limite de l'audible.	Mêmes caractéristiques que la version de 1992, avec cependant un effet de <i>decrecendo</i> suivi d'un <i>crescendo</i> à la fin de chaque syllabe, avant l'attaque de la syllabe suivante.
Le temps d'une chanson	Attaque glissée sur « le », retenue sur la deuxième syllabe de « une ». Allongement du [ʃ]. <b>Tenue avec vibrato sur les dernières syllabes de « une » et de « chanson »</b> .	<b>Attaques percussives et par le grave</b> sur « le » et « temps », avec accent dynamique. Prononciation diphtonguée du [ã]. Pause après « une ». Nuance très douce à partir de « d'une ». <b>« Chanson » : très peu voisé, dans le souffle</b> , proche du chuchotement, avec deux syllabes isolées par un silence et bien accentuées, en <i>glissando</i> ascendant.	Mêmes effets que dans la version 1992, mais plus marqués. Attaque dans le grave et impulsion dynamique sur « temps ». <b>« Chanson » non voisé, chuchoté</b> .



A votre Avis Qu'avons- nous vu	Attaque dure, en <i>fy</i> . <b>Respect du rythme et de l'intonation.</b> Même valeur de note, <b>régularité du débit.</b> Les [v] sont un peu retenus.	<b>Débit irrégulier. Intonations parlées, différentes des intonations mélodiques.</b> Théâtralité. Pause silencieuse après « avis » et intonation interrogative. <b>Voix parlée.</b> Ébauche d'une intonation chantée sur les deux dernières syllabes. Pas de tenues. Pas d'accentuation particulière.	Proche de la version 1992, mais <b>avec un timbre plus grave</b> , de gorge. <b>Intonation totalement parlée.</b> Courte tenue dans le grave sur les dernières syllabes de « avis » et « vu ».
De l'amour	<i>Portamento</i> ascendant sur [u]. <b>Puis tenue avec vibrato et decrescendo.</b> [R] final absent.	Chanté. Petite retenue du M. Labialisation avec bruit de lèvres sur l'attaque du [u]. Courte tenue du [u], <b>sans vibrato.</b> [R] final absent.	Chuchotement forcé, <b>absence totale de voisement.</b> [R] <b>bien audible.</b>
De vous A moi Vous m'a- vez eu	Lié. « Moi » bien articulé avec labialisation. « Vous m'avez eu » : <b>abandon de la mélodie</b> pour une intonation parlée descendante, avec sourire audible. Petite retenue du [z]. Sans <i>vibrato</i> .	Changement des paroles : « J'avais envie de voir en vous ». Modification de l'intonation. <b>Voix grave et sourde</b> , comme un chuchotement forcé, avec un faible voisement. <b>Débit irrégulier</b> : pause silencieuse après « envie ». Allongement des [v], en particulier sur le second [vu] qui est accentué, avec une hausse de l'intonation.	Voix grave et sourde, comme un <b>chuchotement forcé</b> , avec un faible voisement. Les deux premières syllabes sont un peu plus timbrées. <b>Intonation parlée, théâtrale</b> , montante sur « moi », puis descendante sur « eu ». Pause silencieuse après « moi ». Allongement du [v] du premier « vous » et du [z] de « m'avez eu ».
Mon amour	Idem « de l'amour » précédent.	Changement des paroles : « Cet amour ». Idem « de l'amour » précédent.	<b>Parlé, dans une voix grave craquée.</b> Mauvaise articulation du [u], qui est peu audible. Le [R] est dans le souffle, à peine audible.
Ne vous déplaise	Chanté et <b>très articulé.</b> Précision de l'intonation. <b>Très lié.</b> <i>Portamento</i> sur [n ə] et « vous ». <i>Vibratos</i> en deuxième partie de tenues sur [n ə], [p l ε] et [z ə].	Chanté. <b>Sous-articulé</b> , avec une voix très faible, presque inaudible. Caractère traînant, avec de longues tenues. Respect de l'intonation mélodique.	Chanté, dans une voix un peu plus sonore qu'en 1992. Plus intelligible. Respect de la mélodie, mais voix qui tremble parfois. Caractère traînant. <i>Portamento.</i> [pl] : Impulsion

			dynamique.
En dansant la Javanaise	Phrasé plus saccadé, avec une petite pause silencieuse entre chaque syllabe dans la première partie du vers, et un accent dynamique sur chaque syllabe. Pause rythmique pleine sur « la », avec tenue du [a] avant l'enchaînement sur « javanaise », dans un débit plus précipité. <i>Glissando</i> ascendant sur [ã] et [3a].	Chanté. Attaque en <i>glissando</i> ascendant sur [ã], commençant dans le <i>fry</i> . Retenue du [s]. Pause silencieuse après « la ».	Chanté. Allongement encore plus marqué du [s] que dans la version 1992. Pause silencieuse après « la ». Allongement du [3] avec accentuation dynamique. « Javanaise » dans un <b>chuchotement forcé, voix très bruitée</b> , mais respect de l'intonation mélodique et du rythme.
Nous nous aimions	<i>Idem</i> refrain précédent.	Chanté. Pause silencieuse après de deuxième « nous ».	<i>Idem</i> version 1992.
Le temps d'une chanson	<i>Idem</i> refrain précédent.	Chanté. Attaques percussives et par le grave sur « temps », avec accent dynamique et un <i>glissando</i> ascendant. Silence avant « temps ». Prononciation diphtonguée du [ã]. Nuance très douce à partir de « d'une ». Pause après « une ». « Chanson » : dans le souffle, avec deux syllabes isolées par un silence et bien accentuées, en <i>glissando</i> ascendant.	Chanté. Dans le souffle à partir de « d'une ».
Hélas Avril En vain Me voue	Mêmes effets que dans la strophe précédente, mais voix dans le souffle dans la deuxième partie du vers. Éloignement de l'intonation mélodique sur « en vain me voue », avec <b>une intonation proche du parlé</b> .	Timbre grave. <b>Voix parlée, proche d'une déclamation théâtrale</b> , intonation instable. Accent du « Hélas », intonation exclamative et isolée du reste du vers de manière théâtrale. Pause silencieuse après « hélas ». Ralentissement, intonation traînante sur « en vain me voue », parlé, dramatisation. <i>Glissando</i> descendant sur « vain » et « voue ».	Intonation parlée, déclamée, très théâtrale, <b>plus aiguë</b> que dans la version de 1992, avec une intonation montante. « Hélas » est isolé par un court silence. Longue retenue de tous les [v]. <b>Timbre sourd et forcé, dans le souffle</b> .

A l'amour	<i>Idem</i> « de l'amour » Précédent. [R] toujours inaudible.	Chanté. Intonation montante puis descendante sur [u], avec <i>crescendo-decrescendo</i> . [R] audible mais discret.	<b>Totalement dans le souffle, non voisé.</b> [R] audible.
J'avais Envie De voir En vous	<b>Très chanté, voix un peu dans le souffle</b> , exprimant l'érotisme. Légère retenue des [v]. Pas de <i>vibrato</i> .	<b>Chanté, voix bien timbrée.</b> « vais » avec accent dynamique et <i>glissando</i> ascendant. Les [v] de « envie » et « voir » sont retenus. [i] de « envie » et [wa] de « voir » très courts et percussifs. Intonation montante sur « vous ».	<b>Énonciation proche du parlé, intonation instable. Voix sourde</b> , dans le souffle et forcée. Accentuation et retenue des consonnes [v].
Cet amour	<i>Idem</i> « de l'amour » Précédent.	Proche de la version de 1963, avec cependant un nuance plus douce et un [R] final légèrement audible.	<b>Plus parlé.</b> R accentué, raclé, non voisé.
Ne vous déplaise	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> précédent. Impulsion dynamique sur « plai », avec attaque en <i>glissando</i> ascendant.	<i>Idem</i> précédent. La syllabe finale « se » est inaudible. Intonation descendante à la fin de [p l ε].
En dansant la Javanaise	Lié. Petite tenue de « la », puis retenue de [ʒ] avec accent dynamique, et précipitation du débit sur les dernières syllabes.	Chanté, sauf « -sant la ». <i>Glissando</i> ascendant sur « en ». [s] allongé et accentué. Précipitation du début sur « -sans la ». Pause silencieuse après « la ». Retenue du [ʒ], puis précipitation du débit sur les dernières syllabes. Adoucissement dynamique et <b>voix dans le souffle</b> sur « Javanaise ». [z ə] presque inaudible, après une pause.	« En » <b>attaque dure par le grave.</b> « Dans » avec <b>une voix poussée, dans le souffle</b> , [ã] diphtongué. [s] allongé. « la » avec une impulsion dynamique, dans un chuchotement fort, non voisé. [z ə] presque inaudible, après une pause.
Nous nous aimions	<i>Idem</i> refrain précédent.	Chanté dans une nuance très douce, peu audible.	<i>Idem</i> version 1992, quoiqu'un peu plus sonore.
Le temps d'une chanson	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> r. précédent. « chanson » dans le souffle.

La vie Ne vaut D'être Vécue	<b>Intonation inspirée de la parole</b> , qui se démarque de la mélodie écrite.	<b>Déclamation parlée, avec un timbre grave</b> , évoque la voix de la tragédienne. Allongement et accentuation de « vie » et « vaut », créant des pauses expressives.	Proche de la version de 1992, avec une <b>intonation descendant dans les graves</b> et dans le souffle à la fin de « vécue ».
Sans amour	Intonation parlée, avec tenue sur [u]. Nuance douce.	<i>Idem</i> couplet précédent.	Parlé, voix chuchotée, non voisée.
Mais c'est Vous qui L'avez Voulu	Accélération du débit jusqu'à « voulu », puis tenue du V de voulu et <i>glissando</i> ascendant sur [u]. <b>Intonation entre le parlé et le chanté.</b>	<b>Totalement déclamé, déclamation haute</b> (voix plus aiguë). « Et c'est vous » : intonation montante, avec accent dynamique sur « vous », suivi d'une pause silencieuse. « qui l'avez voulu » en déclamation haute.	<b>Intonation parlée dramatique, avec un timbre sourd.</b> Accentuation du « vous », suivi d'une pause silencieuse.
Mon amour	<i>Idem</i> couplet précédent.	Parlé. Intonation montante puis descendante sur [u].	Parlé, un peu dans le souffle. Éploré. Intonation descendante. Théâtralité.
Ne vous déplaise	<i>Idem</i> refrain précédent.	<i>Idem</i> refrain précédent.	<b>Nuance très douce, faiblement audible</b> , début sous-articulé. Accentuation du [v] de « vous » avec retenue. Accentuation de [pl], avec <i>glissando</i> ascendant.
En dansant la Javanaise	<b>Chanté et lié.</b> Retenue de [ʒ] avec accent dynamique, et précipitation du débit sur les dernières syllabes.	<b>Très chanté</b> , nombreux <i>glissandi</i> ascendants. [z ə] presque inaudible.	Accentuation très marquée du [s], avec allongement. « la » <b>forcé dans le chuchotement.</b> Silence après « la ». [ʒ] allongé et accentué. [n ε] se termine <b>dans le souffle.</b> [z ə] faiblement audible.

Nous nous aimions	<i>Idem</i> précédent. Petite accentuation sur l'attaque de [jɔ̃].	Ralentissement du <i>tempo</i> . Très découpé, avec un silence après chaque syllabe longue. Chaque syllabe longue est en <i>glissando</i> ascendant, puis en <i>decrecendo</i> . Aucun <i>vibrato</i> .	<i>Idem</i> version 1992, avec un ralentissement un peu moins fort.
Le temps d'une chanson	Nuance douce. Ralentissement. <i>Portamento</i> . Longue tenue vibrée de la syllabe finale, en <i>decrecendo</i> .	Nuance douce, <b>voix dans le souffle</b> , mais chantée. « Le temps », suivi d'un silence, avec diphtongue sur [ã]. Important ralentissement du <i>tempo</i> . « une chanson » : chaque syllabe est tenue en <i>decrecendo</i> .	Proche de la version de 1992, mais avec une <b>voix sourde et poussée, dans le souffle</b> . Dernière syllabe non tenue et totalement dans le souffle, <b>dans un chuchotement fort</b> .

**Tableau 48** : Comparaison de l'interprétation de trois versions de *La Javanaise* par Juliette Gréco, réalisée à partir de l'image sonographique et de l'écoute. Les principales différences apparaissent en gras. [CD 223 à 225]

L'étude minutieuse des trois interprétations atteste une évolution continue et progressive vers une théâtralisation expressive. L'insertion du parlé dans le chanté, à peine ébauchée dans la première version, prend une place de plus en plus importante, jusqu'à être majoritairement utilisée dans la version de 2004. Avec elle se développe un jeu d'accentuation hyperbolique sur certaines syllabes, alternant avec une euphémisation marquée d'autres. L'écart entre les deux systèmes est de plus en plus conséquent, et le jeu des contrastes devient dominant, se substituant peu à peu à la rythmique mélodique. Le timbre quant à lui est de moins en moins voisé, privilégiant les attaques consonantiques ou les attaques vocaliques dures, parfois en *fy*. Le souffle est de plus en plus présent, aussi bien dans les parties chantées que parlées, où le chuchotement forcé prend une place importante dans l'expressivité. Enfin, le *pathos* est renforcé et se substitue au caractère mélodique un peu distancié de la première version (avec *vibrato* et tenues), captant les inflexions de la voix parlée (séduction, dépit, nostalgie, dramatisation) et les intonations diverses (assertive, interrogative, injonctive ou exclamative) au détriment des effets musicaux (absence de tenues et de *vibrato*), pour les intégrer dans l'interprétation et multiplier les tremplins à l'implicite et au sous-entendu, si typiques de l'interprétation de Juliette Gréco. La chanson devient un petit drame intime partagé avec le public.

### 6.2.3 *Amplitude de la variation au service d'une esthétique du changement : Interprétations de La Vie d'artiste par Léo Ferré*

Fidèle à l'idée de renouvellement constant que nous avons exposée dans l'introduction, Léo Ferré demeure l'exemple le plus marquant de l'amplitude des variantes dans l'interprétation d'une même chanson.

Mais, contrairement à Serge Gainsbourg et Juliette Gréco, il ne s'agit pas seulement d'une évolution progressive inscrite dans la chronologie, ou d'un glissement par étapes renforçant peu à peu une typicité interprétative, mais d'une volonté initiale de changement, d'une esthétique de la variation revendiquée dès le début de la carrière, prônant la recréation à chaque interprétation et le refus de la fixation (nous avons vu d'ailleurs que cette conception spécifique était déjà ancrée dans l'écriture musicale ferréenne).

Pour illustrer cette mouvance interprétative, nous comparerons les différentes versions d'une chanson qui a suivi Léo Ferré tout au long de sa carrière : *La Vie d'artiste*, de la première version de 1950 à celle de 1988, soit six versions<sup>783</sup>. Il s'agit d'une des premières chansons de Léo Ferré, qui figure sur son premier 78 tours au Chant du Monde en 1950.

La volonté d'éviter la modélisation de la version initiale et le refus d'en faire une interprétation de référence s'exprime tout d'abord par le fait – exceptionnel – qu'il existe quatre versions studio différentes. Cela traduit à la fois l'importance que Léo Ferré accorde à cette chanson, composée par lui et co-écrite avec Francis Claude, déplorant la fugacité de l'amour et la marginalité de l'artiste, et manifeste le refus de la fixation interprétative – « la chanson morte dans la cire ». Il prône au contraire l'aléatoire et le contextuel de

---

<sup>783</sup> Pour étudier un autre exemple, *Avec le temps* : CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 55-58.

l'interprétation, quitte à s'éloigner de la perfection d'ailleurs dénoncée par Roland Barthes. L'objectif est d'insuffler à chaque interprétation une vie nouvelle, une part de risque, et de ne pas enclencher, selon la formule du chanteur, le « pilotage automatique<sup>784</sup> ».

### 6.2.3.1 Présentation et analyse comparative des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré.

Le tableau suivant recense les six versions différentes de la chanson par ordre chronologique<sup>785</sup> :

Version	Enr.	Date d'enr.	Arrgt.	Durée <sup>786</sup>	Disque
v. 1	studio	26/06/1950	Piano : L.F.	2,28 min	<i>Léo Ferré, La Vie d'artiste</i> , disque 2, Le Chant du monde, 1998 (intégrale Chant du monde 1947-1953, réédition en deux CD).
v. 2	studio	27-31/10/1953 ou 17/11/1953	Piano : L.F.	2,95 min	<i>Léo Ferré, La Vie d'artiste</i> , disque 1, Le Chant du monde, 1998 (intégrale Chant du monde 1947-1953, réédition en deux CD).
v. 3	studio	1969	Orch. J.-M. Defaye.	1,92 min	<i>Les 12 premières chansons de Léo Ferré</i> , Barclay, 2002 (reprise d'un 33 tours de 1969).
v. 4	studio	1972	Piano : L.F.	2,69 min	<i>Avec le temps, Les chansons d'amour de Léo Ferré</i> , Barclay, 1998 (reprise du 33 tours de 1972).
v. 5	public	6-7/04/1984	Piano : L.F.	2,60 min	<i>Léo Ferré au Théâtre des Champs-Élysées</i> , La Mémoire et la Mer, 2003 (reprise du triple CD <i>Léo Ferré 84</i> , paru chez EPM).
v. 6	public	3-4-5/05/1988	Piano : L.F.	2,61 min	<i>Léo Ferré en public au TLP-Déjazet</i> , EPM, 1996 (deux CD).

**Tableau 49** : Références et description des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré. [CD 226 à 231]

*La Vie d'artiste* est une chanson strophique de trois douzains isométriques d'octosyllabes, sans refrain, avec une alternance de rimes suivies et embrassées. La structure particulière de la chanson limite donc déjà en partie l'effet répétitif propre au genre.

Les six interprétations présentent des divergences macro et micro-structurelles très marquées. Les deux premières versions, de 1950 et 1953, sont chantées et accompagnées au piano par Léo Ferré, sur un *tempo rubato*, très fluctuant, tant à la voix qu'à l'instrument, où alternent incessamment accélérations et ralentissements expressifs – suivant d'ailleurs la partition qui porte l'indication « très libre ». Dès les premiers enregistrements est donc inclus

<sup>784</sup> Entretien radiophonique, *radio forum* (La Marseillaise), 24 février 1984, par Odette Dutoit.

<sup>785</sup> CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 49.

<sup>786</sup> De la première à la dernière note chantée.

dans les interprétations de Léo Ferré un fort taux de variabilité aussi bien dans le rythme et les effets contrastifs qu'au sein des procédés expressifs. Léo Ferré opère donc le cumul des variations synchroniques et diachroniques.

La troisième version est encore chantée, mais sur un accompagnement orchestral très fourni au *tempo* constant, ce qui limite la marge d'effets interprétatifs – en particulier les allongements syllabiques – et impose un débit vocal rapide. La voix adopte couramment une intonation fluctuante proche de la parole, avec peu de notes tenues.

Les trois dernières versions sont entièrement parlées, alternant déclamation basse et déclamation haute, accompagnées par Léo Ferré au piano, avec de longs développements et ponts instrumentaux. Selon les versions, se succèdent des passages chuchotés, des murmures forcés à l'extrême grave de la tessiture et des passages criés dans une voix aiguë très projetée. Ces interprétations sont marquées par de longs silences en cours de vers ou entre les vers, ainsi que de nombreux enchaînements d'un vers à l'autre sans pause, ceci à des emplacements différents d'une version à l'autre.

Le *pathos*, à partir d'un texte assez nostalgique et qui n'est pas sans tendresse, évolue vers le ressentiment et l'amertume, avec une relative violence énonciative, incluant grognements, effets gutturaux, voix criée, ou ironie en feignant une neutralité ou une douceur contredite par l'accompagnement pianistique. La réverbération qui accentue les sifflantes, en particulier dans les passages émis dans le souffle, ainsi que l'accompagnement très puissant et percussif, renforcent la violence sonore. Les jeux sur le non-dit, le sous-entendu, le polysémantisme et l'ambiguïté des paroles autorisent l'expression des pulsions émotives et des caractères les plus divers.

Contrairement à la méthode utilisée pour les autres chanteurs dans cette partie pour établir la comparaison interprétative des différentes versions, nous n'avons pas procédé par juxtaposition vers par vers de chaque version car, chez Léo Ferré, les phrases musicales ne coïncident pas toujours avec la métrique du vers, privilégiant la liberté d'établir des arrêts rythmiques à l'intérieur des vers, voire à l'intérieur des groupes de sens, ou des enchaînements rythmiques entre les différents vers, donc des enjambements musicaux – ce qui déjà concrétise le haut degré de variantes de chaque interprétation. Nous avons donc établi les relevés comparatifs sur l'ensemble des strophes, en codifiant les principaux effets interprétatifs.



Analyse interprétative des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré

<p><b>v.1, strophe 1 – chantée</b></p> <p>Je t'ai rencontrée par hasa→rd,  Ici, ailleurs ou autre pa→rt  ,*  Il se peut que tu t'en souvie→nnes.    Sans se connaî→tre on s'est aimé→,  Et même   si ce n'est pas vrai→,  ,*  Il faut croire à l'histoire ancie→nne→.  ,*  Je t'ai donné ce que j'avais  De quoi chan→ter→, de quoi rê→ver→    Et tu croyai→s en ma bohè→me→,  ,*  Mais si tu pensais à vingt ans→  ,*  Qu'on peut vi→vre de l'air du temps→→,  Ton point de vue→  ,* n'est plus le  mê→me→  </p>	<p><b>v.2, strophe 1 – chantée</b></p> <p>Je t'ai rencontrée par hasa→rd,  Ici, ailleurs   ou autre part,    Il se peut que tu t'en souvie→nnes.  ,*  Sans se connaî→tre on s'est aimé→,    Et même   si ce n'est pas→ vrai,  ,*  Il faut croire à l'histoire an→cie→nne→.  ,*  Je t'ai donné ce que j'avai→s  De quoi chan→ter,   de quoi rê→ver.    Et tu croyai→s en ma bohè→me→,    Mais si tu pen→sais à vingt ans→    Qu'on peut vi→vre   de l'ai→r du temps→,    Ton point de vue→  ,* n'est plus le  mê→me→.  </p>	<p><b>v.3, strophe 1 – chantée</b></p> <p>Je t'ai rencon→trée * par hasa→rd,    Ici, ailleurs ou autre part,    Il se peut que tu t'en souvie→nnes.    Sans se connaî→tr' * on s'est aimé→,  ,*  Et même si ce n'est pas vrai,  ,*  Il faut croi→re à l'histoire ancienne.  ,*  Je t'ai donné ce que j'avai→s  De quoi chan→ter, de quoi rê→ver.  ,*  Et tu croyai→s en ma bohè→me→,  ,*  Mais si tu pen→sais à vingt ans  ,*  Qu'on peut vivre de l'ai→r du temps,  ,*  Ton point de vue→ n'est * plus le  mê→me→.  </p>
<p><b>v.4, strophe 1 – déclamée</b></p> <p>Je t'ai rencontrée par hasa→rd,  ,*  Ici, ailleurs   ou autre part,    Il se peut que tu t'en souviennes.  ,*  Sans se connaî→tre on s'est aimé→,  ,*  Et même   si ce n'est pas vrai,  ,*  Il faut croi→re à l'histoire ancien(ne).  ,*  Je t'ai donné ce que j'avais  De quoi chan→ter,  ,* de quoi rê→ver.    Et tu croyai→(s) en ma bohè→me→,  Mais  ,* si tu pensais à vingt ans  Qu'on peut vi→vre de l'air du temps,  ,* (rire)  Ton point de vue→  ,* n'est plus le mêm(e).  </p>	<p><b>v.5, strophe 1 – déclamée</b></p> <p>Je t'ai rencontrée par hasard,  Ici, ailleurs  ,* ou autre part,    Il se peut que tu t'en souviennes.  ,*  Sans se connaî→tre on s'est aimé→,  ,*  Et même   si ce n'est pas vrai,  Il faut croi→re à l'histoire ancienne.    Je t'ai donné ce que j'avais    De quoi chan→ter,   de quoi rê→ver.    Et tu croyais en ma bohème,  Mais  ,* si tu pensais à vingt ans    Qu'on peut vivre de l'air du temps,    Ton point de vue→ n'est plus le même.  </p>	<p><b>v.6, strophe 1 – déclamée</b></p> <p>Je t'ai rencontrée par hasard,  Ici, ailleurs ou autre part,  ,*  Il se peut que tu t'en souviennes.  Sans se connaî→tre  ,* on s'est aimé→.  Et même si ce n'est pas vrai,  ,*  Il faut croi→re à l'histoire ancienne.  Je t'ai donné  ,* ce que j'avais    De quoi chan→ter,   de quoi rê→ver.    Et tu croyais en ma bohème,  Mais  ,* si tu pensais à vingt ans→    Qu'on peut vi→vre de l'air du temps→,    Ton point de vue→ n'est plus le même.  </p>

<p><b>v.1, strophe 2 – chantée</b>            Cette fameuse fin du mois            Qui depuis qu'on est toi et moi,              Nous revient sept fois par semaine              Et nos soirées sans cinéma,            Et mon succès qui ne vient pas,              Et notre pitance incertaine.              Tu vois je n'ai rien oublié            Dans ce bilan triste à pleurer              Qui constate notre faillite.              Il te reste encore de beaux jours              Profites-en mon pauvre amour,              Les belles années passent vite.  </p>	<p><b>v.2, strophe 2 – chantée</b>            Cette fameuse fin du mois              Qui depuis qu'on est toi   et moi,              Nous revient sept fois par semaine              Et nos soirées sans cinéma,            Et mon succès qui ne vient pas,              Et notre pitance incertaine.              Tu vois   je n'ai rien oublié            Dans ce bilan triste à pleurer              Qui constate notre faillite.              Il te reste encore de beaux jours              Profites-en   mon pauvre amour,              Les belles années passent vite.  </p>	<p><b>v.3, strophe 2 – chantée</b>            Cette fameuse fin du mois              Qui depuis qu'on est toi et moi,              Nous revient sept fois par semaine   ne              Et nos soirées sans cinéma,              Et mon succès qui ne vient pas,              Et notre pitance incertaine.              Tu vois   je n'ai rien oublié            Dans ce bilan triste à pleurer              Qui constate notre faillite.              Il te reste encore de beaux jours              Profites-en mon pauvre amour,              Les belles années passent vite.  </p>
<p><b>v.4, strophe 2 – déclamée</b>            Cette fameuse fin du mois            Qui depuis qu'on est toi et moi,              Nous revient sept fois par semaine              Et nos soirées sans cinéma,              Et mon succès   qui ne vient pas,              Et notre pitance incertaine.              Tu vois   je n'ai rien oublié              Dans ce bilan triste à pleurer              Qui constate notre faillite.              Il te reste encore de beaux jours              Profites-en mon pauvre amour,              Les belles années passent vite.  </p>	<p><b>v.5, strophe 2 – déclamée</b>            Cette fameuse fin du mois            Qui depuis qu'on est toi et moi,              Nous revient sept fois par semaine              Et nos soirées sans cinéma,              Et mon succès   qui ne vient pas,            Et notre pitance incertaine.              Tu vois   je n'ai rien oublié              Dans ce bilan triste à pleurer              Qui constate notre faillite.              Il te reste encore de beaux jours              Profites-en   mon pauvre amour,              Les belles années passent vite.  </p>	<p><b>v.6, strophe 2 – déclamée</b>            Cette fameuse fin du mois              Qui depuis qu'on est toi et moi,            Nous revient sept fois par semaine              Et nos soirées sans cinéma,            Et mon succès   qui ne vient pas,              Et notre pitance incertaine.            Tu vois   je n'ai rien oublié            Dans ce bilan triste à pleurer              Qui constate notre faillite.              Il te reste encore de beaux jours              Profites-en mon pauvre amour,              Les belles années passent vite.  </p>

<p><b>v.1, strophe 3 – chantée</b>  Et maintenant tu vas partir *,  Tous les deux nous allons vieillir  *  Chacun pour soi →,   comme c'est triste.  *  Tu peux remporter le phono →,  Moi → je conserve le piano →,  *  Je → continue → ma vie d'artiste →.    Plus tard sans trop savoir pourquoi  Un étranger →,   un maladroit,    Lisant mon nom → sur une affiche →  *  Te parlera de mes succès →,  *  Mais un peu triste   toi qui sais → →  Tu → lui diras  * que → je → m'en → →  fi → che →.</p>	<p><b>v.2, strophe 3 – chantée</b>  Et maintenant tu vas partir →,    Tous les deux →   nous allons vieillir →  Chacun pour soi →,   comme c'est triste.    Tu peux remporter le phono,    Moi → je conserve le piano →,    Je → continue → ma vie d'artiste →.    Plus tard   sans trop savoir pourquoi  *  Un étranger →,   un maladroit,    Lisant mon nom   sur   une affiche →    Te parlera de mes succès →,    Mais → un peu triste   toi qui sais →    Tu → lui diras  * que → je → m'en → →  fi → che →.</p>	<p><b>v.3, strophe 3 – chantée</b>  Et maintenant → tu vas partir,  *  Tous les deux → nous allons → vieillir  *  Chacun pour soi,   comme c'est trist(e).  *  Tu peux remporter le phono,  *  Moi → je conserve le piano,    Je continue ma vie d'artiste.    Plus tard *   sans trop savoir pourquoi  *  Un étranger, un maladroit,  Lisant mon nom → sur une affiche →  *  Te parlera de mes succès,    Mais un peu triste  * toi qui sais  *  Tu → lui diras → que → je → m'en → →  fi → che →.</p>
<p><b>v.4, strophe 3 – déclamée</b>  Et maintenant   tu vas partir,    Tous les deux → nous allons → vieillir    Chacun pour soi,   comme c'est triste.    Tu peux remporter le phono,  Moi  * je conserve  * le piano →,  *  Je continue → ma vie d'artiste.    Plus tard  * sans trop savoir pourquoi    Un étranger,   un maladroit,    Lisant mon nom   sur une affiche    Te parlera de mes succès,    Mais   un peu triste *   toi qui sais  *  Tu lui diras   que je m'en fiche  .  Que je m'en fiche.</p>	<p><b>v.5, strophe 3 – déclamée</b>  Et maintenant tu vas partir →,    Tous les deux nous allons vieillir  Chacun pour soi,   comme c'est triste.    Tu peux remporter le phono,  Moi je conserve le piano,    Je continue ma vie d'artiste.  Plus tard   sans trop savoir pourquoi    Un étranger,   un maladroit,  Lisant mon nom sur une affiche    Te parlera de mes succès →,    Mais un peu triste   toi qui sais    Tu lui diras   que je m'en fiche.  Que je m'en fiche.</p>	<p><b>v.6, strophe 3 – déclamée</b>  Et maintenant tu vas partir,  Tous les deux  * nous allons vieillir  Chacun pour soi,  * comme c'est triste.    Tu peux remporter le phono,  Moi je conserve le piano,  *  Je continue  * ma vie d'artiste.  Plus tard   sans trop savoir pourquoi →  Un étranger,   un maladroit,    Lisant mon nom sur une affiche    Te parlera de mes succès →,    Mais un peu triste   toi qui sais  *  Tu lui diras   que je m'en fiche.  Que je m'en fiche.</p>

Figure 311 : Analyse interprétative des six versions enregistrées de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré, avec comparaison, strophe par strophe, des principaux effets interprétatifs. La légende se trouve sur la page suivante. [CD 226 à 231]

### Symboles utilisés dans la figure 311

#### Articulations et pauses :

	Pause silencieuse sans respiration audible.
•	Pause silencieuse avec une prise d'air sonore.
•	Légère articulation, sans pause silencieuse.

#### Tenue de son vocalique ou emphase consonantique :

vie→	Longue tenue vocalique.
'en▶	Courte tenue vocalique.
ch <sup>an</sup>	Emphase consonantique : consonne retenue ou allongée, marquée d'un accent dynamique.

#### Effets interprétatifs :

ter <sub>vibrato</sub>	<i>Vibrato</i> ou <i>tremolo</i> .
Ton→ <sub>vibrato</sub>	Début de la tenue sans <i>vibrato</i> puis apparition du <i>vibrato</i> au cours de la tenue.
leurs <sup>gliss</sup>	Lent <i>glissando</i> ascendant ou descendant.
Mais <sup>gliss</sup>	Rapide <i>glissando</i> ascendant ou descendant.

#### Types d'énonciation :

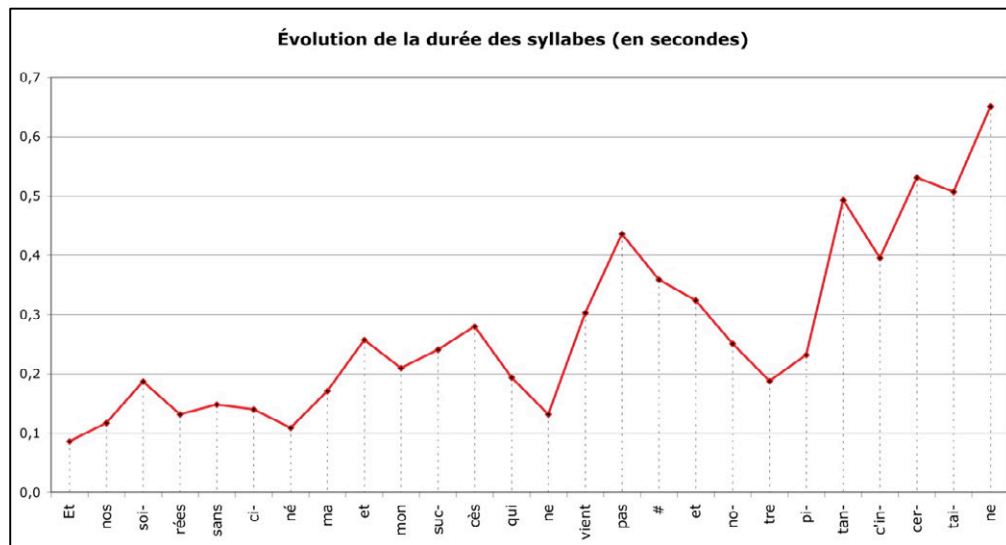
quoi	Voix dans le souffle, murmurée, non voisée ou faiblement voisée.
point	Déclamation basse.
par	Déclamation dans un registre médium.
autre	Déclamation haute, voix plus aiguë et projetée.
quoi	Voix criée ou déclamation haute fortement projetée. Voix puissante et forcée.

### 6.2.3.2 Description successive des six versions et mise en évidence des singularités de chacune

#### 6.2.3.2.1 Première version : rubato et effets contrastifs

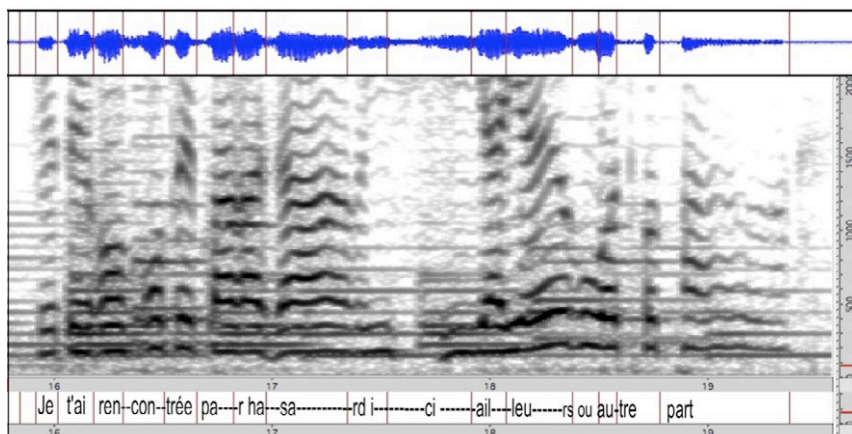
Le *tempo*, tant à la voix qu'à l'accompagnement pianistique, est très *rubato*, conformément à la notation « très libre » de la partition. Le débit globalement rapide, comme l'atteste la courte durée de cette interprétation (2.28 minutes), présente une grande irrégularité.

L'évolution de la durée des syllabes sur les vers quatre à six de la première strophe, représentée sur le graphique suivant, montre un débit très rapide, atteignant neuf syllabes par seconde sur les premiers mots, soit plus proche de celui de la voix parlée que de la voix chantée, puis un ralentissement progressif descendant jusqu'à deux syllabes par seconde :



**Figure 312 :** Évolution de la longueur des syllabes sur un extrait de la version 1 de *La Vie d'artiste*, par Léo Ferré. La durée, en secondes, est en ordonnées, et les syllabes en abscisses. Le signe « dièse » indique un silence.

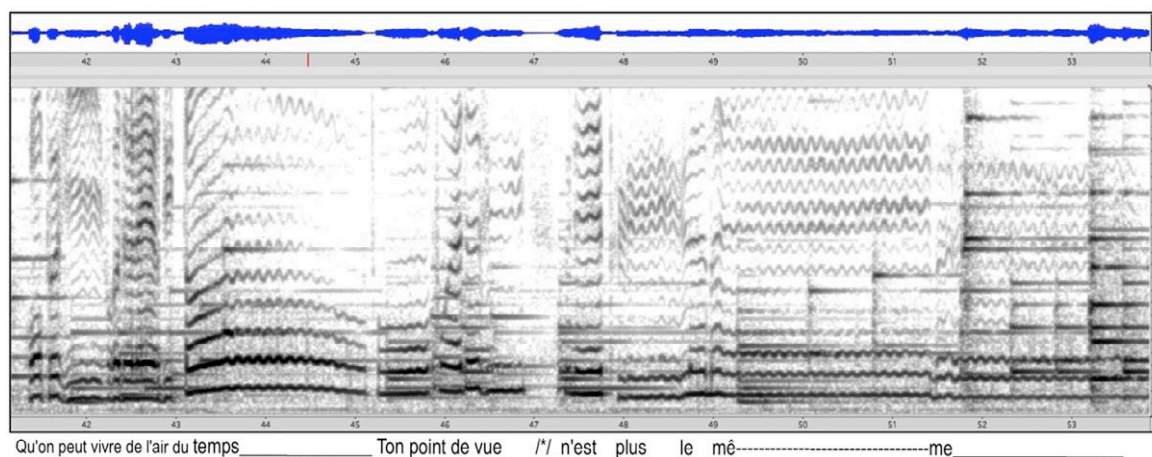
Les accélérations et les ralentissements expressifs, parfois emphatiques, d'une grande amplitude, se doublent de contrastes de dynamique : les notes allongées, marquant une rupture rythmique, font souvent l'objet d'un brusque adoucissement de la nuance, créant ainsi des focalisations sur certains mots par effet contrastif – ce qui est le cas, par exemple, dans les deux premiers vers.



**Figure 313 :** Allongement emphatique de certaines syllabes (« sa » et « ci »), avec nuance douce sur les notes en fin de vers (« part »). Première version de *La Vie d'artiste* de Léo Ferré.

Le ralentissement dans la figure précédente, après la diction précipitée du début, s'associe à un adoucissement net de la nuance, par exemple sur l'allongement de la syllabe « ci », ou sur les deux dernières syllabes de l'extrait.

Ce sonagramme nous permet d'autre part de remarquer que les articulations métriques du poème ne sont pas respectées. Aucune pause silencieuse ne figure à la fin du premier vers, directement enchaîné avec le suivant (c'est le cas pour douze vers de la chanson). Lorsque les pauses existent à la fin du vers, elles sont de durée très variable et d'autres pauses, non dictées par la métrique poétique ni musicale, sont souvent marquées à l'intérieur des vers – pauses silencieuses, inspiratoires, ou pauses pleines avec notes tenues en *decrecendo*, comme nous l'observons sur le sonagramme suivant.



**Figure 314 :** vers 11 et 12 de la première version de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré.  
Le symbole /\*/ indique un silence avec une prise d'air sonore.

La dernière syllabe du vers pénultième de chaque strophe (« Qu'on peut vivre de l'air du temps » à la strophe 1), présente un *glissando* ascendant sans *vibrato* et en *crescendo*, puis une tenue vibrée en *decrecendo* et un *glissando* descendant avec enchaînement sans pause silencieuse avec le vers suivant. Le dernier vers, « Ton point de vue n'est plus le même », est immédiatement enchaîné et comporte une pause silencieuse avec prise d'air au milieu du vers. La syllabe terminale de ce vers présente de plus une longue tenue en *decrecendo* avec *vibrato* dans une nuance plus douce.

Les *glissandi* ascendants ou descendants ainsi que les accents dynamiques mettent en relief certains mots par un effet de focalisation très rhétorique, visant une meilleure captation du sémantisme textuel par le public et multiplient les effets interprétatifs très diversifiés.

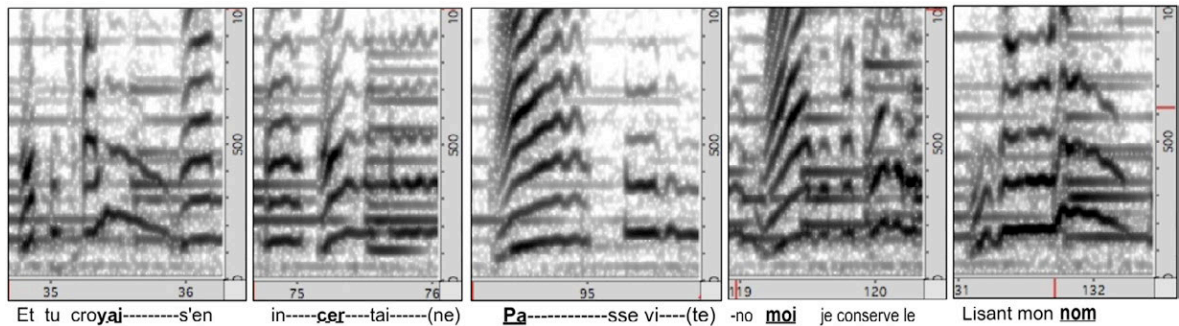


Figure 315 : effets interprétatifs issus de la première version de *La Vie d'artiste*.

L'effet peut être renforcé par un changement de timbre : par exemple sur « chacun pour soi », qui descend dans le grave en *fy*.

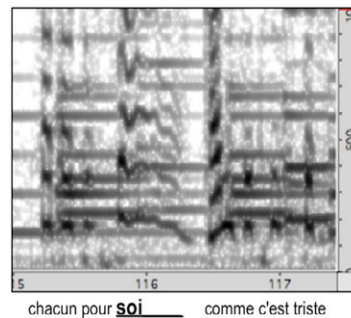


Figure 316 : Effet de descente dans le grave en *fy*, sur « soi ».

Les changements de timbre sont d'ailleurs fréquents : tantôt timbre grave, postérieurisé à la manière des chanteurs lyriques, avec une position basse du larynx, il peut avoir une nuance légèrement parodique, créant une forme de distanciation, ou simplement illustrer un usage courant à l'époque dans la chanson populaire (« ton point de vue n'est plus le même ») ; tantôt antérieurisé, voire labialisé – tendresse ou ironie ? (« tu vois je n'ai rien oublié de ce bilan », « comme c'est triste », « plus tard, sans trop savoir pourquoi »).

La prononciation est aussi très diversifiée, faisant alterner les passages plus vocaliques et les emphases consonantiques par accentuation, retenue ou allongement.

Dès le premier enregistrement, l'interprétation de Léo Ferré est marquée par un fort degré de variation du phrasé, incluant irrégularité de débit, de rythme, de dynamique, de répartition des pauses, diversité timbrale, effets d'emphase rhétorique empruntés à la parole, prémisses des développements ultérieurs. Cette esthétique du changement et cette liberté interprétative, déjà bien présentes dès le début de sa carrière, le mèneront à des mutations extrêmes qui feront de cette chanson, somme toute presque traditionnelle par sa forme, une œuvre sans cesse recréée jusqu'à se retrouver aux frontières du genre.

### 6.2.3.2.2 Deuxième version : diversification des procédés expressifs

Cette version – aussi piano-voix en studio – présente de nombreuses variantes par rapport à la précédente. Les effets interprétatifs sont à la fois déplacés et renouvelés, et le ton, moins distancié que dans la précédente, inclut des intonations émotives beaucoup plus ambiguës.

Cette interprétation évolue aussi sur un *tempo* très *rubato*, cependant beaucoup plus lent (la durée de la chanson est de 2.95 minutes), ce qui permet l'inclusion d'un plus grand nombre de nuances interprétatives, bien visibles sur le tableau. De nombreux ralentissements expressifs donnent un caractère plus nostalgique et les pauses rythmiques pleines ou silencieuses se multiplient en coupant fréquemment le vers (dix-sept fois dans la deuxième version, au lieu de sept fois dans la première). Les deux premiers vers sont par exemple enchaînés comme dans la première version, mais le deuxième vers présente deux longues pauses silencieuses à l'intérieur du vers et une à la fin, isolant les groupes comme des îlots de mots émergeant de la mémoire. Les syllabes allongées au cours de vers et les consonnes retenues (« chanter », « rêver », « bilan »), multiplient les mises en relief. Le ralentissement du débit, les *glissandi*, les *vibratos* de plus en plus présents au cours de la chanson, devenant souvent *tremolos*, confèrent une nuance plaintive et souffrante. On trouve en effet de nombreux *tremolos* expressifs sur les notes tenues en cours de vers, parfois associés à un *glissando* descendant : « je t'ai donné ce que j'avais » (fort *tremolo* doublé d'un *glissando* descendant), « et tu croyais » (même effet), « ton point de vue », « les belles années ». Le *tremolo* atteint enfin son *maximum* sur le dernier vers de la chanson, qui est marqué par un fort ralentissement et une tenue vibrée sur chaque syllabe :

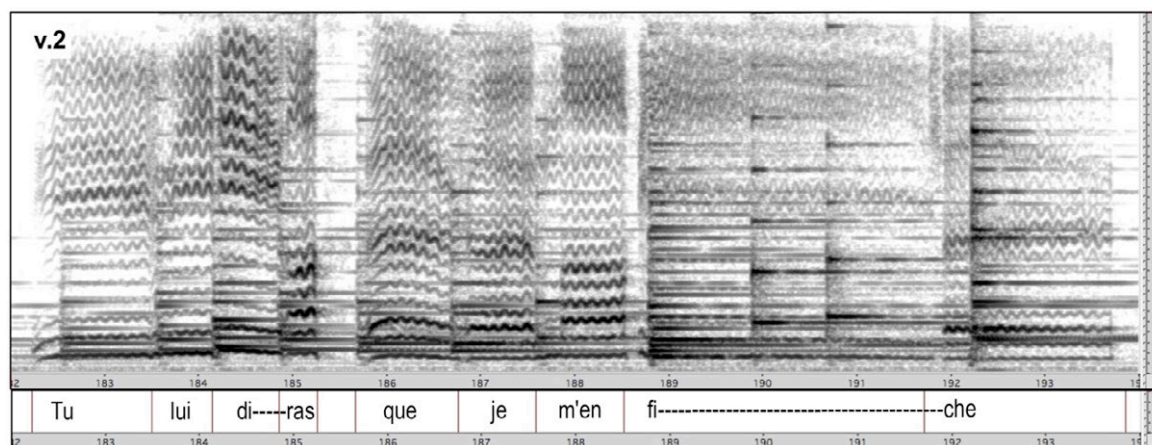


Figure 317 : Sonagramme du dernier vers de la version 2 de *La Vie d'artiste*, de Léo Ferré.

Dans cet extrait, un resserrement de la gorge qui transforme légèrement le timbre en l'assombrissant évoque le sanglot. Mais tout ce jeu émotif se double d'une distanciation, d'un regard critique par rapport à la souffrance de la rupture. Les variations timbrales et intonatives sont en effet très diversifiées dans cette interprétation. L'usage de la voix postériorisée, moins présent que dans la version précédente, s'associe cette fois à une emphase un peu ambiguë, teintée à la fois de ressentiment et d'une légère parodie : par exemple, dans « et notre pitance incertaine », associé à un ralentissement et un fort *vibrato* après une montée dynamique sur trois vers.

L'ironie perce sous le timbre souriant de « on s'est aimé » ; le *tremolo* de rire, suivi d'une voix souriante, sur « ton avis n'est plus le même » ; l'intonation sarcastique aussi, par l'emphase sur « fameuse », avec retenue du /f/, accent dynamique et *glissando* ascendant (« cette fameuse fin du mois »), et sur le ralentissement et la sur-articulation de « toi et moi »,



avec pause intercalée et forte labialisation faussement attendrie sur « plus tard, sans trop savoir pourquoi ». L'expression « comme c'est triste », presque murmurée, prend une valeur parenthétique, pleine de sous-entendus, ainsi que le mot « maladroit », nettement parlé. L'amplitude finale, avec tenue et *tremolo* sur chaque note qui confine à la violence, est ponctuée par le développement pianistique très percussif, comme des points d'exclamation illustratifs.

### 6.2.3.2.3 Troisième version : un jeu timbral élaboré

Cette version est encore chantée, mais se distingue d'emblée des deux premières par son *tempo* rapide et constant, imposé par l'accompagnement avec une instrumentation très fournie.

Par rapport aux autres versions, l'économie des procédés expressifs (*glissando*, *vibrato*, tenue) est évidente sur notre tableau. L'arrangement limite et presse Léo Ferré, dont la marge de liberté est plus étroite. Ne pouvant jouer sur les accélérations et les ralentissements expressifs, il privilégie par compensation les effets de timbre.

La métrique est respectée de manière plus traditionnelle, avec des pauses en fin de vers presque systématiques et des pauses à l'intérieur du vers très rares (quatre au total). Cependant, à l'intérieur d'un carcan rythmique stable, Léo Ferré introduit de nombreuses variantes rythmiques que l'on observe sur le relevé suivant de la première strophe, mis en parallèle avec la partition musicale. Ce relevé précise également certaines variantes mélodiques, dans les encarts :

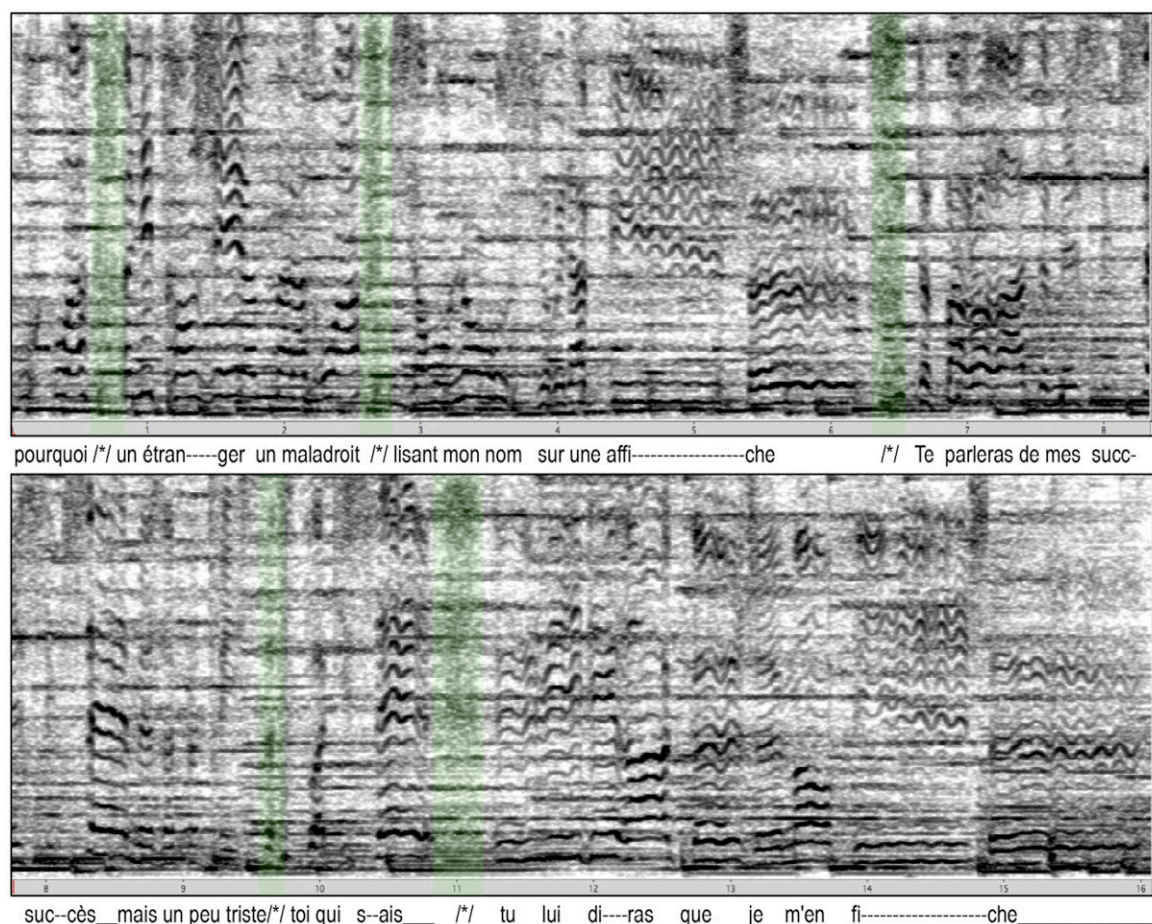
The image displays a musical score for the song 'La Vie d'artiste', version 3. It is presented in two parts: a standard musical partition and a transcription labeled 'Version 3'. The score is in 2/4 time and features lyrics in French. The 'Version 3' part includes boxes highlighting specific rhythmic and melodic variations in the vocal line compared to the standard partition. The lyrics are: 'Je t'ai ren - con - trée par ha - sard, I - ci, ail - leurs ou au - tre part, Il se peut que tu t'en sou - vien - nes. Sans se con - naître on s'est ai - mé, Et mê - me si ce n'est pas vrai, Il faut croire' à l'his - toir' an - cien - ne. Et même si ce n'est pas vrai, Il faut croire à l'his - toire an - cienne.'

Figure 318 : *La Vie d'artiste*, version 3, début. Partition musicale et relevé d'après enregistrement.

Les notes courtes et l'intonation très mobile évoquent une similitude avec la parole, ainsi que l'absence totale de *vibrato* sur les six ou sept premiers vers des strophes. Il n'apparaît que dans les parties plus lyriques (secondes parties des strophes), avec la montée dans l'aigu

associée à un *crescendo*. La voix, globalement puissante et projetée, présente des variations de dynamique avec une montée dramatique en cours de strophe.

Le jeu sur le timbre est particulièrement marqué : la chanson alterne une surarticulation très labialisée, en particulier sur la deuxième strophe qui confère au timbre une tonalité de tendresse un peu infantile et boudeuse (« tu vois je n'ai rien oublié », « profite-en mon pauvre amour »), qui intronise dans la chanson une forme de concession par rapport à la femme aimée, un attendrissement nostalgique. Mais il se mue en une progression vers le *pathos* avec un timbre de plus en plus serré, évoquant le sanglot, et un *tremolo* de plus en plus fort, associé à la fin à des inspirations voisées et précipitées (inspirations sonores très présentes depuis le début de la chanson, contrairement aux deux autres interprétations, selon le schéma d'analyse).



**Figure 319** : Mise en évidence des prises d'air sonores et précipitées entre les vers ou en cours de vers, à la fin de la troisième version de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré.

Cette multiplication des respirations sonores renforce la proximité avec le pleuré, ainsi que le grave, à la limite du *ff*, sur « affiche » et « succès », évoquant le sanglot retenu, avec un forçage de voix, à court de souffle.

L'effet de voix postériorisée a totalement disparu de cette version, et les incursions du semi-parlé se multiplient (« et maintenant tu vas partir », « comme c'est triste », « moi je conserve le piano »).

Léo Ferré s'affranchit de l'accompagnement très présent, avec des chœurs, qui pourrait être une entrave à l'originalité interprétative par un rythme isochrone, grâce à un jeu intonatif,

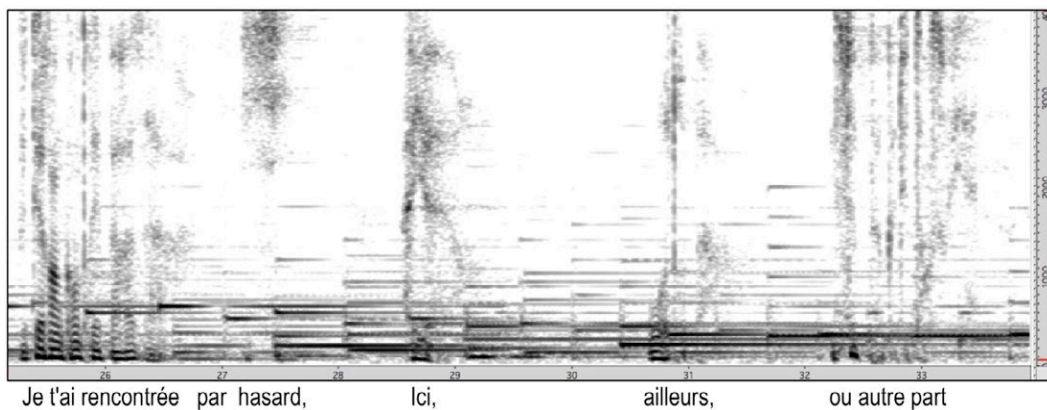
timbral et respiratoire qui privilégie une forme d'intimité émotive contrastant avec un accompagnement qui aurait pu devenir envahissant.

#### 6.2.3.2.4 Quatrième version : les implicites et l'ambiguïté

Cette interprétation marque une mutation profonde et une transformation radicale de la chanson qui est totalement déclamée, avec un ralentissement important du *tempo* et un nouvel accompagnement pianistique à dominance d'arpèges (alors que les deux premières versions étaient principalement composées d'accords percussifs) et de longs passages instrumentaux entre certains vers et entre les strophes. Le piano est cependant parfois violent et percussif dans ses commentaires extra-strophiques, informant sur l'état émotionnel du chanteur, et prévenant l'auditeur contre un possible contresens sur la neutralité feinte de la voix.

Le débit naturellement plus rapide de la parole, associé au ralentissement du *tempo* et aux ponts instrumentaux, implique de nombreuses pauses silencieuses de durées inégales. Dès la première strophe, elles sont multipliées, isolant les groupes vocaliques et donnant à chacun une forme de ponctuation silencieuse qui les met doublement en relief (par l'attente qui le précède et le silence qui le suit) : « Je t'ai rencontrée par hasard / Ici / ailleurs / ou autre part / Il se peut que tu t'en souviennes / Sans se connaître (/) on s'est aimé / Et même / si ce n'est pas vrai / ... ».

Ce découpage phrasé lié à un débit rapide revêt un aspect assez brusque, renforcé par une forte réverbération qui appuie les sifflantes et donne un caractère un peu cassant aux passages émis dans le souffle, pouvant s'assimiler à une forme de litote laissant transparaître la rancune derrière la douceur initiale des arpèges et la voix murmurée aux inflexions complices.



**Figure 320 :** Extrait de sonagramme de la version 4.  
Voix murmurée, de moins en moins voisée.

Ces premiers vers évoluent d'une voix parlée voisée mais déjà dans le souffle, dans un registre medium, à une descente dans l'extrême grave avec un dévoisement progressif qui va jusqu'au chuchotement. La proximité de la prise de son de la voix opère comme un gros plan sonore avec des prises d'air et des bruits d'articulation audibles (par exemple, une inspiration sonore et un bruit de bouche figurent avant la première note de l'enregistrement).

Léo Ferré exploite les différents types de déclamation jouant sur les contrastes : après la voix murmurée faiblement voisée, la deuxième partie de la strophe est en déclamation haute, avec une voix bien timbrée et projetée. Comme dans le chant, existent tout au long de

l'interprétation des allongements de syllabes avec *glissando* (« chanter », « rêver »), des consonnes retenues, ce qui témoigne d'un fort degré de stylisation de la voix, qui n'adopte le ton de la quotidienneté qu'à de très rares exceptions. Il rompt alors la déclamation oratoire pour intégrer momentanément le parlé conversationnel (« comme c'est triste », « si tu pensais », « comme à vingt ans »...) avant de retrouver dans le dernier vers de la strophe une voix grave presque murmurée, avec une intonation ironique et une voix souriante, exprimant une feinte acceptation, dans « ton point de vue n'est plus le même ».

Cette alternance des procédés énonciatifs se poursuit tout au long de l'interprétation : troisième strophe par exemple émise dans le grave de la tessiture, avec une voix faiblement voisée, pourvue de beaucoup de souffle, dans une nuance douce, puis voix plus forte et voisée à partir du mot « piano », qui se prolonge par un grognement bouche fermée et, après un long intermède instrumental, court passage en déclamation haute, suivi d'une voix grave dans le souffle, teintée d'agressivité, avec pression sur les consonnes, en particulier les sifflantes. Les derniers mots « je m'en fiche », sont répétés avec une voix dévoisée et une accentuation de la consonne /f/ qui est retenue et projetée avec une forte tension. L'intonation s'inscrit en faux avec le sémantisme du texte.

La richesse des sous-entendus, des non-dits, colore toute cette interprétation, en tension entre un détachement simulé et un profond ressentiment perceptible dans la diversité des intonations et des caractères du *pathos*, une rancune qui perce à travers des effets agogiques. Dans ce jeu, nous ne pouvons passer sous silence, même si ce n'est pas notre propos, le rôle du piano qui dialogue avec la voix. Après avoir créé une atmosphère de tendre nostalgie, qui s'avèrera une fausse piste, il commente « je conserve le piano » et « je m'en fiche », avec une violence dynamique et une dissonance qui s'opposent au sémantisme et participent à cette tension de la dualité entre ce que l'interprète feint d'acceptation et de détachement et ce qu'il ressent de souffrance.

#### 6.2.3.2.5 Cinquième version : *crescendi espressifs*

Cette version de concert déclamée avec accompagnement pianistique se caractérise par une accélération nette du débit. Toute l'interprétation s'organise sur des *crescendi* émotionnels dont le climax se situe à l'avant-dernier vers de chaque strophe, le dernier vers apparaissant isolé après un long silence, comme une forme de réponse. Cette précipitation énonciative élide en partie les effets interprétatifs existant sur les versions précédentes (*glissandi* ascendants, descendants, comme en témoigne le tableau). Les pauses sont moins nombreuses, *a fortiori* les pauses avec prises d'air sonores, les tenues brèves et rares, et les enjambements vocaux entre deux vers se multiplient.

Toute l'expressivité se fédère autour de cette triple montée en puissance, utilisant entre autres des intonations ascendantes suspensives à la fin de la plupart des vers, parfois de manière très marquée (« vingt ans », « air du temps »), créant un effet d'attente jusqu'à la focalisation sur le dernier vers.

Les contrastes timbraux et énonciatifs ponctuent ces progressions strophiques : la première strophe par exemple est parlée dans un registre *medium*, avec une voix timbrée, tendue mais avec du souffle (très marquée sur « ce que j'avais », dont la finale est prolongée pour exprimer le reproche). La deuxième moitié est émise en déclamation haute, avec une voix projetée et puissante, rendue agressive par le débit, avec de brèves incursions en voix murmurée, mais forcée et accentuée. Toute l'émission de la strophe se présente comme une longue période dont les vers seraient la protase, avec acmé sur l'avant-dernier vers et apodose sur le dernier.

La troisième strophe est encore plus caractéristique de cette cadence mineure – au sens rhétorique – avec une déclamation haute dès le début, à laquelle se substitue, par un renforcement de la dynamique, une énonciation avec une voix très projetée, presque criée, dont le timbre devient guttural et forcé (« plus tard »), dur et cassant (« toi qui sais »), avec une accentuation consonantique ou un son prolongé par une espèce de grognement bouche fermée (« succès »). Le vers final, là encore isolé après une longue pause, a une forte valeur contrastive, prononcé avec une voix chuchotée évoquant après la montée en tension extrême de la strophe, le lâcher-prise dans le souffle.

#### 6.2.3.2.6 Sixième version : exacerbation des caractères et des pulsions émotives

Cette dernière version déclamée se caractérise par un renforcement de l'expression du *pathos* et de l'émotivité. La première strophe est initiée par une déclamation haute, mais dont le *staccato* évoque une voix pleurante, à laquelle se substitue un *crescendo* dynamique allant jusqu'à une voix très projetée et agressive (« de quoi chanter de quoi rêver »), à la limite du crié, marquant la rancœur et l'amertume.

De nouveaux effets expressifs se greffent sur une intonation violente avec des allongements de syllabes, avec des impulsions successives et un glissement du son dans le grave qui induit un prolongement un peu caverneux, comme « vingt ans » ; le même effet d'intonation descendante, en voix serrée dans le grave, avec prolongement bouche fermée, se retrouve dans le vers suivant (« temps »), avec un renforcement de la nasalisation sur les deux /an/.

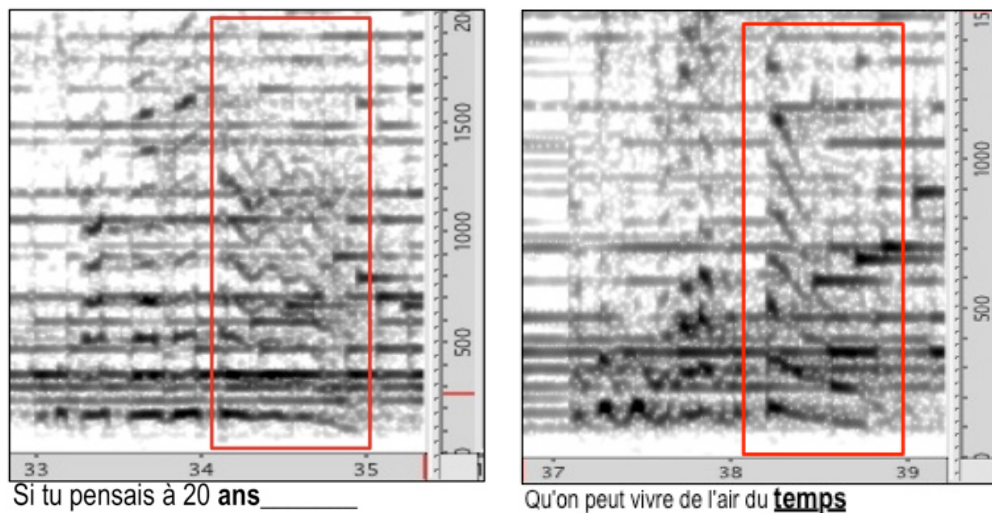
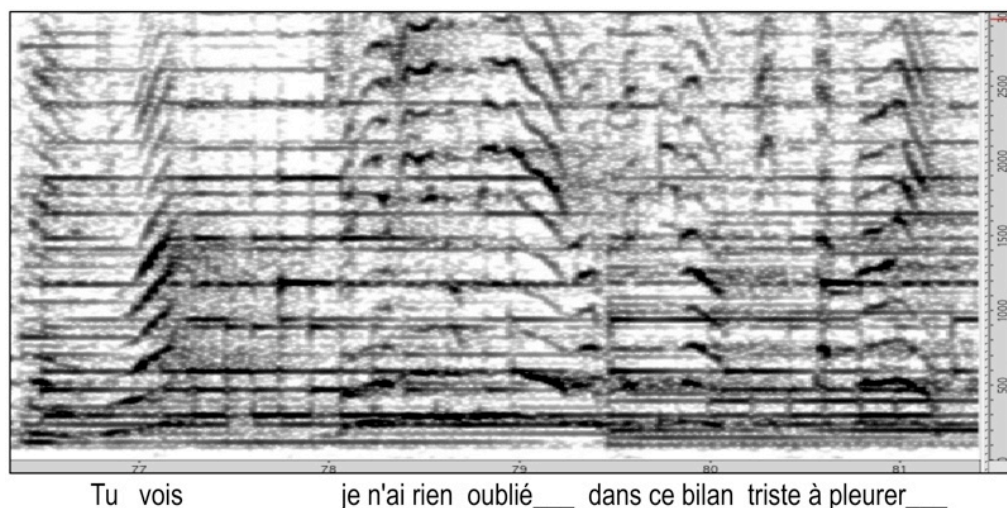


Figure 321 : Mise en évidence d'un effet de prolongement du son en *glissando* descendant sur les /an/.

Ce prolongement des notes est effectué dans un *glissando* descendant très marqué, associé à un *vibrato* sur le premier exemple. Même le chuchotement du vers suivant est plus menaçant qu'intime.

La deuxième strophe reprend la même structure, avec un début en déclamation haute suivi d'une partie criée initiée par une interpellation agressive isolée par un long silence, avec une intonation exclamative ascendante : « tu vois ! ».



**Figure 322 :** Extrait de la sixième version de *La Vie d'artiste*. Mise en évidence d'un passage crié.

Le timbre de l'énonciation criée, d'une voix très projetée, est riche et voisé et l'intonation mouvante ponctuée d'accentuations nettes sur les syllabes finales des groupes (« vois », « oublié », « pleurer »), mais il existe un contraste marqué entre la brusque rupture sur le premier mot, avec un saut à l'aigu et un renforcement dynamique, et les deux autres syllabes finales, traînées de manière emphatique sur une intonation glissante, l'ensemble imprégnant le timbre d'un caractère menaçant.

La pulsion émotive est celle du ressentiment, de l'aigreur, que ne démentent pas même les quelques effets de labialisation contredits par la diction très saccadée, presque cassante jusqu'à la fin de la strophe. L'émotion est perceptible aussi dans l'élosion partielle de la première syllabe de « profite-en ».

La dernière strophe joue sur la diversité des affects : le début en déclamation plus basse, avec même un passage chuchoté, recrée une forme d'intimité souffrante, rompue par un renforcement de dynamique qui va jusqu'au crié, projetant la voix comme une menace, avec des effets de *glissando* ascendant et descendant même sur les syllabes brèves (« tard », « étranger », « maladroit »). Les syllabes finales des vers sont insistantes et reproduisent les mêmes effets que dans la strophe 1 : « succès » et « sais » sont prolongés par une forme de résonance caverneuse en descendant dans le grave. Après un ton un peu comminatoire (« tu lui diras »), la répétition finale « que je m'en fiche », suivie de l'interjection « he ! » en coup de glotte, initie une nouvelle tonalité, celle du défi, de la provocation, de la bravade.

L'interprétation ferréenne se caractérise donc par un taux de variantes extrême, par des mutations constantes et la mouvance du phrasé. Si, dans les trois premières versions, les changements internes – aussi importants fussent-ils – s'intègrent sans problème au genre tout en marquant une grande originalité interprétative, les versions déclamées, dès 1972, œuvres hybrides, échappent en partie à leur typologie générique en transcendant et transformant le système auquel elles appartenaient. Nous verrons, dans la partie consacrée à la dialogique entre le parlé et le chanté, combien cette mutation peut être féconde et créatrice.

## 6.3 Conclusion du chapitre

Ce chapitre nous a permis d'étudier un phénomène fondamental du phrasé de l'interprétation : sa tension entre la répétition et la variante. L'esthétique de la réitération et celle du changement cohabitent dans le genre avec une amplitude maximale dont nous trouvons déjà les prémisses dans la mise en évidence des libertés prises par rapport à la partition. Si la chanson se caractérise par un fort taux de répétition au niveau abstrait – ce qui a parfois motivé son cantonnement à un genre mineur –, par l'interprétation, elle se libère de ses entraves compositionnelles. Ceci quel que soit le taux de variabilité, puisque même la recherche de la jouissance répétitive s'accompagne de mutations, agogiques certes, mais bien présentes.

Les métamorphoses des méta-paramètres, aux niveaux synchronique et diachronique, sont de forts marqueurs typologiques des interprètes, dont le phrasé se singularise, entre autres, par son degré de variabilité au sein des constantes : la gestion de l'aléa – culture, simple intégration ou tentative d'exclusion – la prise de risque maximale ou minimale, la volonté de mouvement ou de stabilité, le choix de la contextualisation et de l'actualisation ou celui de l'intemporalité de la fixation, nous disent beaucoup sur les particularités interprétatives du chanteur. Mais nous nous refusons à en faire un critère de hiérarchisation.

Certes, la chanson plus commerciale s'associe souvent à un fort taux de réitération et à des effets interprétatifs peu évolutifs et contrastés, plaçant au premier plan une mélodie portée par un timbre assez uni – ce qui ne veut pas dire sans intérêt –, mais la répétition avec faible amplitude de variation peut aussi s'inscrire dans le contexte d'une importante rupture par rapport à l'ensemble des autres interprètes : c'est le cas par exemple de Georges Brassens, dont l'originalité interprétative, bien que d'une relative stabilité, est particulièrement marquante.

D'ailleurs la variante n'est pas le seul critère d'intrusion du « désordre » – donc de la « création » – dans l'interprétation. D'autres forces de désorganisation programmatrices de désordre « dialoguent » en tension dans le phrasé : l'intrusion du bruit au cœur de la mélodicité et plus généralement du parlé dans le chanté, deux éléments que nous nous proposons maintenant d'étudier.