

Chapitre 7. Un phrasé en tension entre mélodicité et bruit

Sommaire

7.1	L'insertion du bruit dans le phrasé vocal	588
7.1.1	L'analyse des courbes de voisement	588
7.1.2	Voix en hypotension ou en surtension	590
7.2	Confrontation de deux esthétiques interprétatives : <i>Je chante</i> par Charles Trenet et Jacques Higelin.	595
7.2.1	Timbre : vocalique versus bruité	595
7.2.2	Rythme : swing versus rupture rythmique	597
7.2.3	Phrasé : mélodicité versus théâtralisation	601
7.3	L'exploitation du jeu des contrastes entre mélodicité et bruit	606
7.3.1	Diane Dufresne et la conjonction des extrêmes	606
7.3.2	Camille et la flexibilité du vocal	619
7.4	Conclusion du chapitre	627

Résumé du chapitre

Une deuxième dialectique au cœur du phrasé interprétatif de la chanson populaire est celle de la tension entre la mélodicité et le bruit. La voix plus que tout autre « instrument » est propice à cette confrontation par le spectre mixte qu'elle présente, associant sons harmoniques et inharmoniques. Mais la proportion de chaque constituant peut être modifiée, ce qui est bien perceptible dans l'analyse acoustique des courbes de voisement : l'élément bruité peut être euphémisé, à l'image du chant savant, ou emphatisé par des caractéristiques timbrales ou par une recherche d'expressivité fréquente dans la chanson « à texte ».

Paradoxalement, en dehors du timbre identitaire que nous avons déjà étudié, c'est par les deux extrêmes de l'usage de la voix – l'hypotension et la surtension – que s'intronise essentiellement le bruit dans le phrasé, c'est-à-dire aussi bien par le forçage (exemple : Léo Ferré et Gilles Vigneault), que par le relâchement vocal (exemple : Michel Jonasz et Benjamin Biolay).

La recherche de mélodicité ou d'insertion du bruit est un élément typologique si pertinent qu'il peut induire deux esthétiques interprétatives distinctes, ce que nous illustrerons par l'exemplification de l'analyse interprétative de la même chanson (*Je chante*), par son créateur Charles Trenet et dans sa reprise par Jacques Higelin – esthétique dont nous étudierons les répercussions au niveau des trois méta-paramètres : timbre, rythme, phrasé.

Mais le son bruité peut aussi cohabiter avec l'extrême mélodicité, jouant sur le contraste, aussi bien par l'insertion de la raucité, du cri dans la profération, comme nous l'analyserons chez Diane Dufresne, que par celle du souffle, du susurrement dans la recherche d'intimité à l'exemple de Camille.

Par sa diversité d'expression et de degré, la confrontation entre bruit et mélodicité revêt une importance fondamentale dans la caractérisation expressive des artistes de notre champ générique.

Nous avons vu combien la chanson pouvait intégrer, au niveau timbral ou phonétique, des composantes bruitées. Cette inclusion des sons non voisés relevant d'éléments disparates au niveau des paramètres s'exprime par la coalescence de ces procédés au sein du méta-paramètre du phrasé. L'interprétation dans la chanson française est indissociable de ce jeu de l'intégration/rejet du bruit, de la tension entre mélodicité et dévoisement, de l'intrusion de « l'impur », du « son sali » au sein de la vocalité. Plus que le son instrumental, la voix chantée se prête à cette tension, à cette dialogique, puisqu'en soi, elle présente un spectre mixte : d'un point de vue acoustique en effet, le signal vocal associe une alternance de sons harmoniques et inharmoniques, c'est-à-dire une « vibration acoustique erratique, intermittente ou statistiquement aléatoire⁷⁸⁷ ». Leur hauteur n'est pas déterminée et leurs composantes des partiels. L'interprète peut accentuer de manière emphatique l'un ou l'autre des éléments au point de caractériser son phrasé, ou tout aussi bien jouer du contraste entre les deux, en les faisant alterner ou se confronter au sein de la même interprétation.

⁷⁸⁷ HONEGGER, Marc, « Bruit », dans : *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996. p. 112.

7.1 L'insertion du bruit dans le phrasé vocal

Dans l'étude des paramètres, nous avons abordé les caractéristiques timbrales, les procédés interprétatifs (voix dans le souffle, *growl*), le jeu des consonnes, des respirations sonores, des bruits de bouche, autant d'éléments qui parasitent l'harmonicité et participent du dévoisement et de l'insertion du bruit dans la voix chantée. Ils peuvent s'associer ou s'exclure au cœur du phrasé de chaque interprète et leur interférence est une caractéristique typologique interprétative fondamentale.

7.1.1 *L'analyse des courbes de voisement*

Une première approche de l'interférence entre les sons voisés et non voisés (sollicitant plus ou moins les cordes vocales et donc comportant plus ou moins de partiels inharmoniques) peut être effectuée à l'aide d'une fonction du logiciel Audiosculpt de l'Ircam. Celle-ci permet d'obtenir une courbe superposée au sonagramme, divisant le spectre entre une partie voisée et non voisée. La partie du sonagramme située au-dessus de la courbe comprend majoritairement des composantes bruitées, tandis que la partie inférieure est à dominance harmonique, la démarcation entre partie voisée et non voisée s'établissant à partir d'un seuil au-dessous duquel la bande sera considérée comme voisée (qui est fixée à 30 % par défaut, c'est-à-dire que si plus de 70 % d'énergie de chaque bande est classée comme étant voisée, celle-ci est considérée comme voisée). Selon l'enregistrement, la valeur de seuil est adaptable manuellement. Nous conservons les autres paramètres dans leurs valeurs par défaut (contrôle du seuil pour la classification des pics, contrôle de la largeur des bandes d'analyse...). Ainsi, l'ordonnée de la courbe donne une image relative de la proportion de voisement dans le son, et nous pouvons constater l'amplitude de sa fourchette et la profonde imbrication entre sons voisés et non voisés, ces derniers étant évidemment plus marqués au niveau des consonnes, des souffles, des respirations, mais n'étant pas inexistantes au niveau vocalique.

L'acceptation ou même la recherche du son bruité dans le phrasé de la chanson caractérise de manière spécifique le genre. Si nous faisons une rapide comparaison avec le chant classique, l'originalité du phrasé du chanteur populaire est plus nettement perceptible.

L'extrait suivant présente une vocalise sur [a], interprétée par une voix aiguë de soprano. La vocalise, en excluant les consonnes, présente l'exacerbation la plus poussée de la musicalité et le plus grand degré d'exclusion du bruit. Ainsi, logiquement, la courbe de voisement, constamment élevée, révèle une forte dominance harmonique :

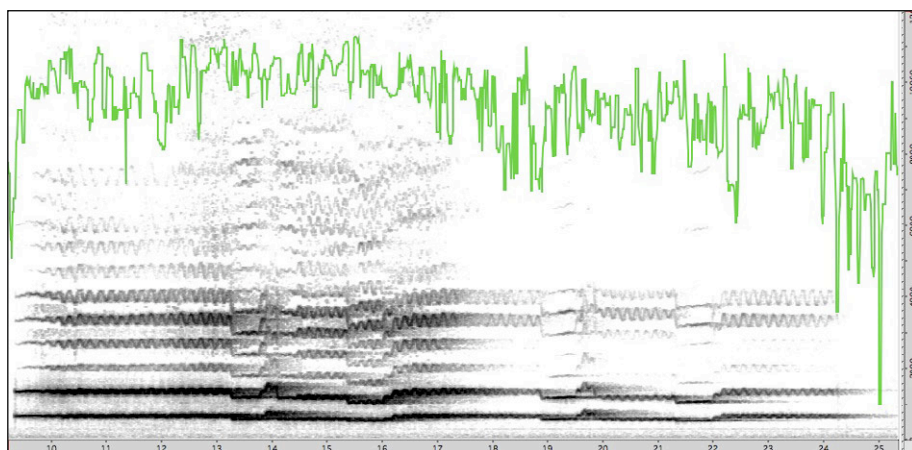
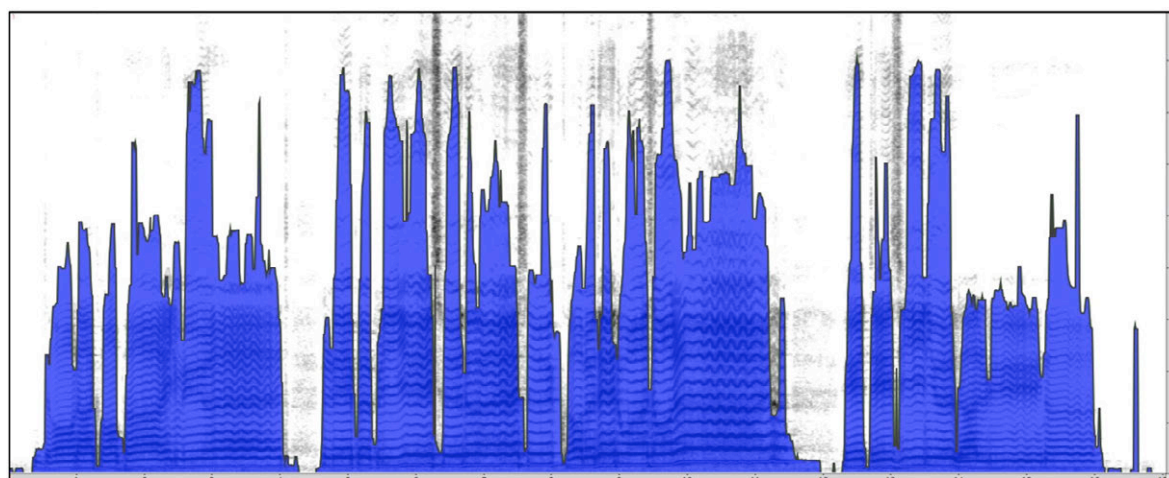


Figure 323 : Sonagramme et courbe de voisement, vocalise *a cappella* sur [a], extraite de *Où va la jeune indoue*, de Lakmé, interprétée par Nathalie Dessay. Disque *Les stars du classique : Nathalie Dessay*, CD EMI/Virgin, 2012. Valeur de seuil d'énergie par bande pour la distinction voisée/non voisée réglée à 30 %. [CD 232]

La mélodicité de la ligne vocale n'est interrompue que par les silences en début et fin d'extrait. La voix se rapproche, par son caractère purement harmonique, du son instrumental. Selon Guy Cornut, « la voix est traitée en quelque sorte comme un instrument de musique dont la sonorité doit être la plus égale possible⁷⁸⁸ », et son timbre est parfaitement homogène. Le second exemple, emprunté aussi au chant savant, introduisant un contenu textuel, induit obligatoirement un taux, fût-il le plus atténué possible, de sons bruités et non voisés.



Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lu-----ne

Figure 324 : Sonagramme et courbe de voisement. Extrait des *Histoires naturelles* de Maurice Ravel, chanté par une voix de baryton. Valeur de seuil d'énergie par bande pour la distinction voisée/non voisée réglée à 50 %. [CD 233]

La couleur bleue met en évidence la partie vocalique, interrompue par des parties bruitées de courte durée qui correspondent aux consonnes, ainsi qu'à deux silences inspiratoires, après « muette » et « air ». Les consonnes sourdes (ici [p], [k], [t], [s]), qui ne présentent pas de voisement car elles n'utilisent pas la vibration des cordes vocales, sont raccourcies au maximum et apparaissent comme des pics de dévoisement sur la courbe. Les consonnes sonores, comme les liquides [l] et [R], le [m] et le [n] très vocaliques, ou le [z], ne sont pas totalement bruitées et peuvent être donc en partie chantées, en partie vocaliques. Il est ensuite possible, dans Audiosculpt, d'appliquer soit un filtre passe bande, soit un filtre réjection de bande à la partie supérieure ou inférieure de la courbe, et donc d'écouter séparément la partie voisée ou non

⁷⁸⁸ CORNUT, Guy, *La Voix*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983, p. 64.

voisée. La partie harmonique seule restitue en très grande partie la voix, avec toutefois une atténuation, voire une disparition de certaines consonnes. La partie bruitée seule laisse entendre les deux respirations et la majeure partie des consonnes, très brèves, en particulier les consonnes sourdes comme le [s] ou le [p], explosives momentanées. La voix, sur les voyelles, est bien timbrée, de manière uniforme, et dépourvue de souffle, qui ajouterait du bruit, avec un *vibrato* régulier. Ces deux exemples de chant savant marquent une nette prédominance des sons vocaliques, voisés. Toutefois, le genre de la mélodie française, illustré par le second exemple, ne recherche déjà plus le spectre purement harmonique du *bel canto* qui présente une tendance à tasser les différenciations phonétiques au détriment de la compréhension du texte, privilégiée au contraire dans la mélodie.

Si nous prenons l'exemple d'une voix *a cappella* de chanson, la proportion de sons bruités est beaucoup plus importante, avec une alternance plus marquée de sons harmoniques et inharmoniques, même dans des voix particulièrement mélodiques comme celle de Barbara, dont nous analysons un extrait chanté *a cappella* :

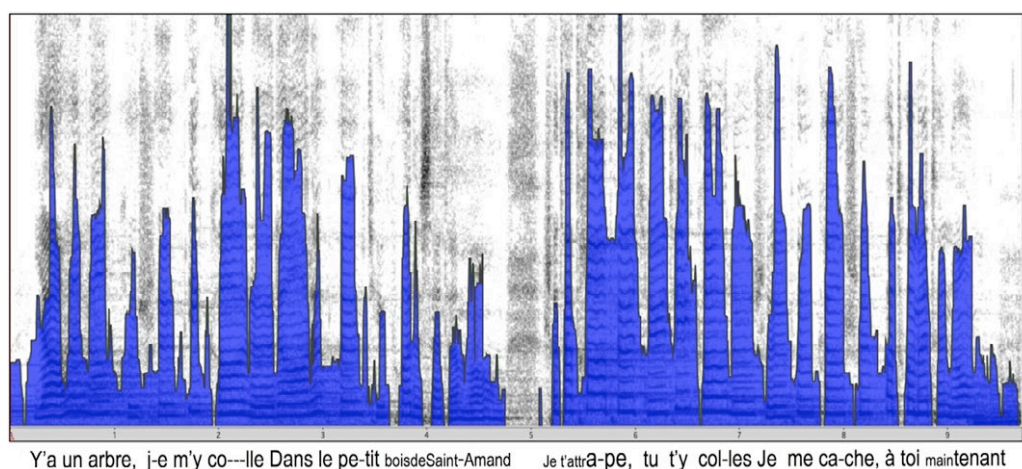


Figure 325 : Barbara, *Au bois de Saint-Amand*. Sonagramme et courbe de voisement. Valeur de seuil d'énergie par bande pour la distinction voisée/non voisée réglée à 50 %. [CD 234]

La masse des sons vocaliques, en bleu, est beaucoup moins importante et moins compacte, sans cesse interrompue par des sons consonantiques ou une respiration sonore (à 5 secondes). Les pics de dévoisement sont plus larges, marquant une propension à ne pas atténuer les consonnes. La consonne [m], qui peut être relativement vocalisée et donc chantée, l'est en fait très peu, et se rapproche des consonnes sourdes par son très faible voisement, accentuant la proportion de bruit. Même les voyelles sont en partie bruitées par la présence de souffle comme en témoigne l'importance des parties grisées au-dessus de la courbe de voisement (zone qui reste blanche sur le schéma du chant savant).

Si dans la voix assez harmonieuse de Barbara l'insertion du bruit est nettement marquée, ce taux d'insertion dans la composition du son vocal et dans le phrasé caractérise de manière encore plus évidente l'interprétation de nombreux chanteurs. Les degrés d'inclusion de sons bruités s'originent souvent dans les types de tension vocale que nous allons maintenant aborder.

7.1.2 *Voix en hypotension ou en surtension*

Alors que les techniques du chant savant tendent à rechercher une aisance vocale dans la détente et la maîtrise du souffle, une rondeur du timbre, nous avons vu que la voix de la chanson

affectionnait au contraire les extrêmes et les écarts à la norme, jusqu'à l'exploitation de voix pathologiques. La surtension, qui peut être exacerbée et engendrer un forçage vocal, une voix craquée, ou au contraire l'hypotension, avec une émission dans le souffle, en manque de tonicité et souvent avec une sous-articulation, sont tous deux présents dans la chanson et constituent deux facteurs d'intrusion du bruit dans le phrasé vocal. Nous pouvons relier ces notions d'hypotension et de surtension aux caractéristiques physiques de la source glottique développées dans la partie méthodologique de cette thèse⁷⁸⁹, qui distinguent différents types de position de la glotte dans l'émission vocale : nous serions ainsi dans l'hypotension quand les cordes vocales ne se ferment pas complètement sur toute leur longueur, laissant constamment passer un flux d'air et donnant l'impression d'une voix très relâchée, sans énergie et dans le souffle, tandis que, pour la voix en surtension, les cordes vocales laissent passer un minimum d'air par petites bouffées, générant une voix très timbrée, aiguë, puissante, donnant l'impression d'être forcée. Selon Gilles Léothaud, le soutien abdominal – lié à une voix postériorisée, privilégiée dans le chant savant mais plus marginale dans les voix non travaillées – facilite une bonne projection vocale, tandis qu'un soutien sous-glottique – voix plus antériorisée, prédominante dans la chanson – engendre souvent un forçage.

Par rapport à la voix neutre ou modale, la voix en surtension peut engendrer un double aspect d'insertion du bruit : « Dans les cas de sur-tension vocale, la voix est *rauque*, parfois nasalisée, le timbre criard (harmoniques trop aigus). La voix peut aussi être, à l'inverse, trop basse, gutturale et chevrotée, comme un tremolo exagéré⁷⁹⁰ ». Le timbre peut ainsi se modifier avec un renforcement de la dynamique ; il acquiert une certaine raucité et perd en partie ses qualités harmoniques, ou, devenant plus grave et guttural, le *vibrato* peut évoluer en chevrotement. L'articulation est souvent martelée, saccadée, multipliant ainsi les attaques consonantiques dures, avec une forte pression sous-glottique, ou les attaques vocaliques en coup de glotte. La respiration thoracique supérieure, sans soutien abdominal, engendre couramment des prises d'air sonores et un temps de phonation réduit pour chaque respiration. Selon Maëva Garnier :

« Le passage à ce mode respiratoire se manifeste par des respirations rapides et buccales et un temps de phonation réduit pour chaque inspiration, contraignant le locuteur à accroître la tension laryngée pour prolonger la vibration des cordes vocales. Par ailleurs, ce mode respiratoire sans soutien abdominal et diaphragmatique fait alors jouer au larynx le double rôle de vibreur et de régulateur du débit d'air expiré⁷⁹¹ ».

Ce forçage provoque également l'instabilité de la voix en fréquence et en amplitude et peut générer un caractère soufflé. Le manque de contrôle limite l'agilité de la voix et rend l'intonation plus monocorde, moins mélodique.

Nombre des chanteurs dont nous avons déjà étudié les caractéristiques en abordant des éléments interprétatifs isolés utilisent de façon ponctuelle ou récurrente la voix en surtension, entraînant un phrasé inducteur de sons bruités et de dissonances éloignant l'interprétation de la mélodicité, que ce soit Jacques Brel dans *Les Flamandes*, avec l'emphase consonantique, le phrasé saccadé, la nasalisation, Gérard Blanchard dans *Rocké Amadour* avec la raucité et le *growl*, Édith Piaf avec le *belting*, Juliette Gréco, avec l'accentuation des consonnes et le timbre grave... Si nous avons étudié ces éléments disparates, la surtension vocale crée une combinatoire de paramètres que nous voulons illustrer par quelques exemples. La troisième version de *La Vie d'artiste* par Léo Ferré, étudiée précédemment, est une illustration caractéristique d'une surtension impliquant un fort *tremolo*. Nous avons également évoqué *Ni Dieu ni maître*, pour la voix criée et

⁷⁸⁹ Voir : 1.2.6. Acoustique et psychoacoustique, p. 51.

⁷⁹⁰ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 270.

⁷⁹¹ GARNIER, Maëva, *Communiquer en environnement bruyant : de l'adaptation jusqu'au forçage vocal*. Thèse de doctorat en acoustique-phonétique. Université Paris VI, 2007, p. 24.

cassante, l'exacerbation dynamique, observée dans le concert de Bobino 69. Les procédés que nous venons de citer se cumulent sur le plan du phrasé dans l'interprétation des *Anarchistes*⁷⁹² :

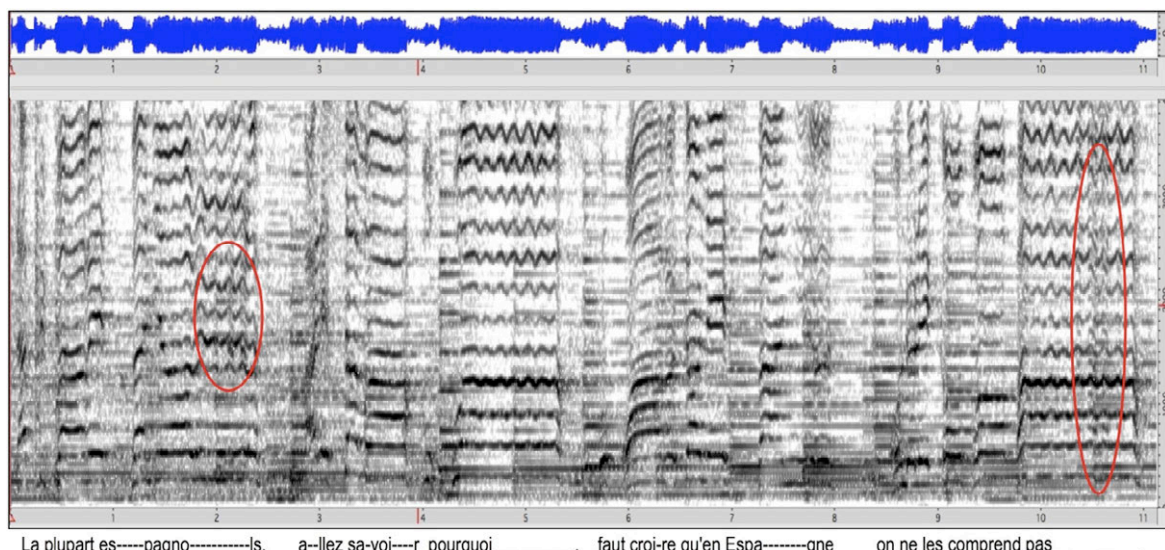


Figure 326 : Extrait de l'interprétation des *Anarchistes* par Léo Ferré lors du concert de 1969 à Bobino, illustrant la surtension et le forçage vocal. [CD 235]

Une constellation d'effets induits par la surtension vont dans le sens d'une intronisation du bruit et d'un éloignement de l'harmonicité : accentuation nette des consonnes (en particulier les R sont très gutturaux, les [k] et [p] sont explosifs, avec une dureté renforcée), phrasé saccadé, timbre éraillé (en particulier sur les tenues, encerclées en rouge, marquées par des sous-harmoniques, avec une dissonance dans la voyelle : le premier [l] induit par exemple un resserrement du phonème [ɔ] qui crée une apériodicité)... Cette assertion bruitée par une constellation de paramètres s'associe généralement à une forte charge émotive et une adéquation complète entre l'interprète et son texte. Son investissement vocal total est garant d'authenticité, et même les distorsions sonores participent de cette émotion.

Gilles Vigneault, comme Léo Ferré, utilise aussi souvent cette technique du forçage vocal et de la voix poussée, lorsque ses textes se prêtent à une énonciation très performative, par exemple, dans cette interprétation de *Mon pays*, où se combinent au timbre spécifique que nous avons déjà étudié, divers effets inducteurs de bruit :

⁷⁹² FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré*, vol. 9 : *À Bobino 69*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

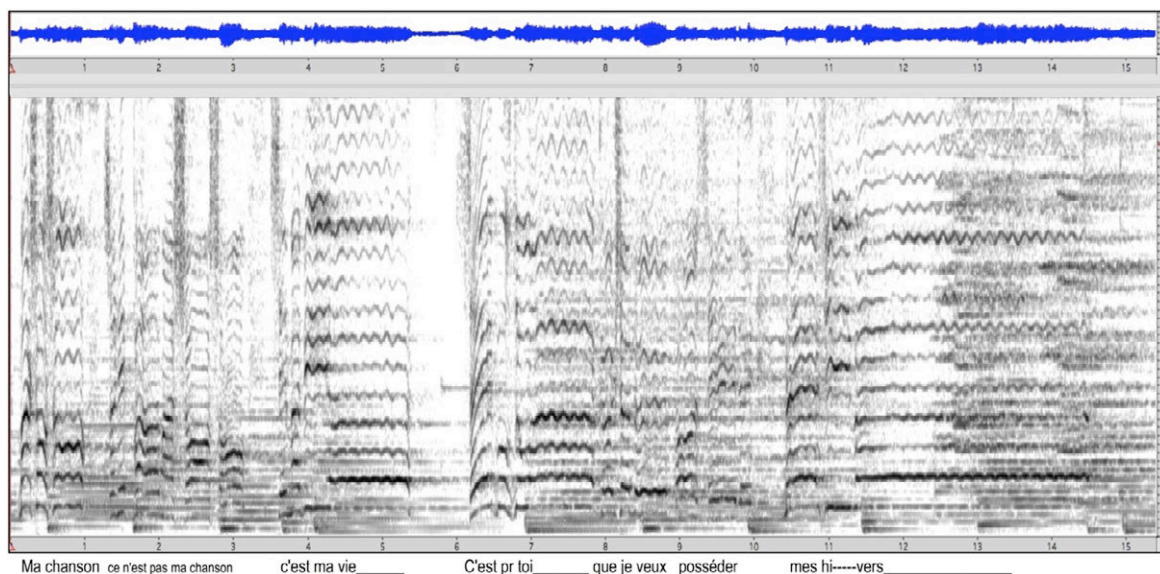


Figure 327 : extrait d'une interprétation de *Mon pays*⁷⁹³ par Gilles Vigneault. Voix forcée à l'aigu. [CD 236]

Cet extrait est marqué par un timbre très sourd et voilé, imprégné de souffle, des tenues vibrées, avec une forte intensité, des prises d'air sonores et nombreuses, une diction saccadée, une voix très poussée, qui semble à la limite de ses capacités et qui détonne légèrement. Les constrictives [s] et [ʃ] sont légèrement prolongées, renforçant leur caractère bruité.

Comme la surtension, l'hypotension génère une diminution de la musicalité et une propension au bruit vocal : « Dans la sous-tension vocale, la voix est enrouée, voilée, couverte, éraillée ou même soufflée⁷⁹⁴ ». L'articulation plus négligée opère une ouverture insuffisante des voyelles et une fermeture incomplète des consonnes, allant vers une « égalisation des apertures », engendrant une forme de confusion sonore contraire à la vocalité, que nous avons abordée dans la dernière version de *La Javanaise* de Serge Gainsbourg. Dans une contextualisation très différente, nous illustrerons cet aspect avec un exemple de Michel Jonasz : *Le Premier Reproche*, très typique de son originalité timbrale et phraséique.

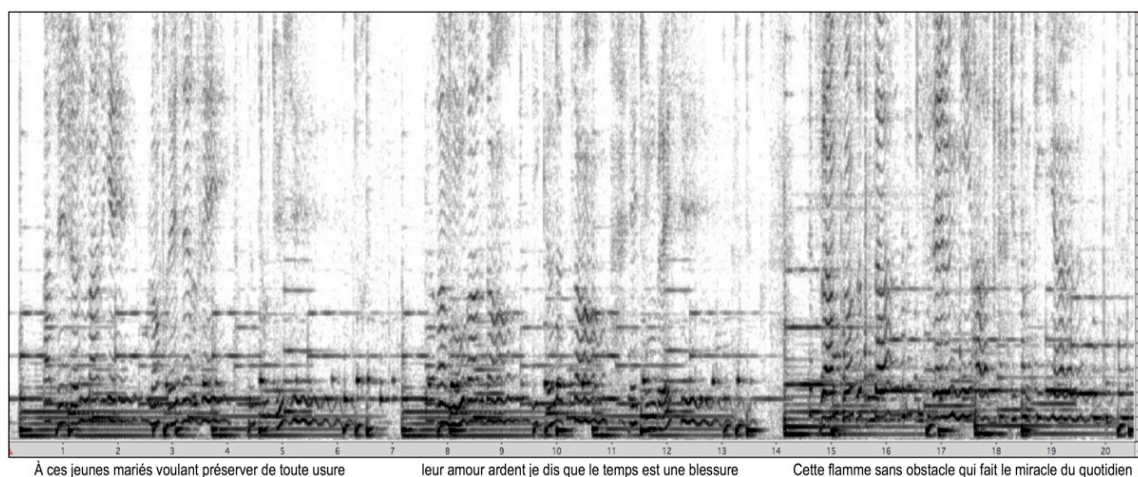


Figure 328 : Extrait du *Premier Reproche*⁷⁹⁵, interprété par Michel Jonasz. Exemple de voix bruitée en sous-tension. [CD 237]

⁷⁹³ Album : VIGNEAULT, Gilles, *Mon Pays*, Sony, 1966.

⁷⁹⁴ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 270.

⁷⁹⁵ Album : JONASZ, Michel, *Michel Jonasz*, Warner, 2005.

La voix relâchée est imprégnée de souffle et marquée par un constant *vibrato*. L'extinction des notes, en fin de tenues, en *decrescendo* et *glissando* descendant, se perdant dans le souffle, exprime l'absence de tonicité caractéristique de la plainte, associée également à un manque de précision articulatoire et une réduction globale de l'aperture. Les voyelles sont voilées par le souffle, qui limite les harmoniques aiguës et introduit du bruit. Les groupes de souffle sont courts du fait de la surconsommation d'air pendant l'émission vocale et les vers sont entrecoupés de respirations sonores (très audibles après « préserver », « temps » et « blessure »).

La nouvelle chanson française, dont nous avons déjà noté la quête, initiée en partie par Serge Gainsbourg, d'une atmosphère d'intimité et de proximité, exploite abondamment la sous-tension vocale. À la voix forcée et extravertie, au dynamisme exacerbé, s'oppose la voix relâchée de l'introversion. Benjamin Biolay, dans cet extrait de *Chère inconnue*, en est un exemple significatif :

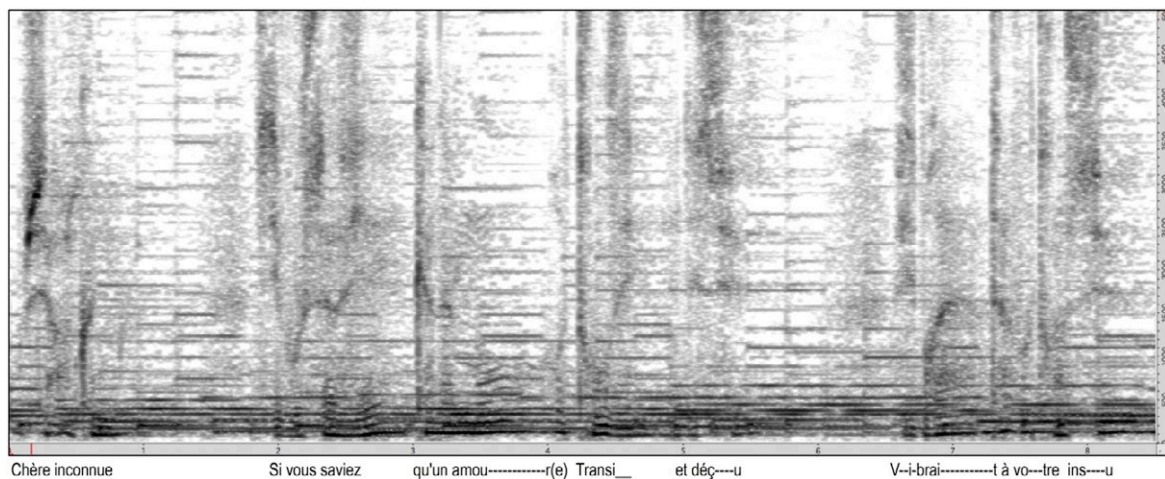


Figure 329 : Extrait de *Chère inconnue*⁷⁹⁶, interprété par Benjamin Biolay.
Exemple de voix bruitée en sous-tension. [CD 238]

L'impression de proximité est créée par un dévoisement partiel de la voix, qui est murmurée et ne laisse apparaître que quelques harmoniques graves, tout le haut du spectre étant fortement bruité par le souffle. Les consonnes sont particulièrement mises en avant, insistant sur les bruits de friction des sifflantes (fricative sourde [s], chuintante [ʃ], sonore [v]). Le sonagramme révèle un allongement des consonnes au détriment de la durée des voyelles, qui sont parfois presque éliées, comme sur « chère inconnue », ce qui nuit à l'intelligibilité. Les plosives [t], [k] et [d] sont accentuées, créant une sensation rythmique, réinsérant un peu de tonicité dans la diction. Des prises d'air sonores sont perceptibles juste avant les attaques, avant « si » et avant « vibrait » ; elles ne sont ni anticipées (elles précèdent directement l'énoncé) ni précipitées (elles sont longues), indices qui révèlent encore le relâchement d'ensemble et l'hypotension.

Le rapport au bruit dans la chanson est donc un élément interprétatif significatif. En effet, bien que toujours présent, il peut l'être marginalement ou au contraire jouer un rôle central dans la typicité d'un phrasé, au point d'induire deux esthétiques distinctes.

⁷⁹⁶ Album : BIOLAY, Benjamin, *Négatif*, EMI, 2005.

7.2 Confrontation de deux esthétiques interprétatives : *Je chante* par Charles Trenet et Jacques Higelin.

Si comme nous l'avons vu dans les préliminaires à cette dialectique mélodicité/bruit, la chanson française, ne serait-ce que par l'importance qu'elle accorde au texte, intègre toujours une proportion de sons bruités supérieure à la norme du chant savant, on peut distinguer toutefois, selon l'interprète, une propension au choix mélodique ou au son bruité.

Nous illustrerons cette double esthétique par la comparaison de deux versions de la chanson de Charles Trenet, *Je chante*⁷⁹⁷ – écrite par Charles Trenet et composée par Paul Misraki et lui en 1937 –, la première par l'auteur lui-même, et la seconde par Jacques Higelin⁷⁹⁸. Nous établissons la comparaison entre ces deux versions très typiques, dans l'optique qui est la nôtre dans ce chapitre, de l'insertion du bruit dans l'interprétation vocale, à partir des trois méta-paramètres – rythme, timbre et phrasé. Il s'agit d'étudier l'imbrication des deux éléments dans les deux esthétiques interprétatives en soulignant la complexité des interférences, de marquer une prédominance et non d'établir une dichotomie factice – le son bruité est aussi ponctuellement inclus dans l'interprétation de Charles Trenet, comme le son mélodique dans celle de Jacques Higelin.

7.2.1 *Timbre : vocalique versus bruité*

L'interprétation de Charles Trenet présente une homogénéité dans le timbre, dans l'ensemble très vocalique. La technique de chant reste traditionnelle, entretenant une relation avec le chant classique par une relative postériorisation avec soutien abdominal, à l'exception des passages en voix souriante, qui imposent une antériorisation. La voix est sonore, projetée et distante, ce qui met en avant la musicalité et limite l'intrusion du bruit : les prises d'air, bruits d'articulation et émissions vocales de faible intensité sont inaudibles, se conformant ainsi à l'esthétique d'enregistrement de l'époque. Le timbre est sonore, même dans les extraits parodiques illustratifs qui empruntent ponctuellement des caractéristiques prosodiques de la voix parlée, avec un accent caricatural (« gendarme... »), et une labialisation, un ton infantile (« j'ai faim... »).

Le timbre de Jacques Higelin, tout au contraire, est très diversifié, avec une voix tout d'abord sourde, dans le souffle, voilant les harmoniques (les harmoniques aiguës disparaissent au profit du bruit), puis progressant vers l'érailement et la voix gutturale, qui introduisent la dissonance. La tonalité utilisée est plus basse que chez Charles Trenet : Charles Trenet utilise une tonalité de *do* majeur (*do* 2) contrairement à Jacques Higelin, qui chante en *la*.

⁷⁹⁷ Compilation : TRENET, Charles, *L'Essentiel*, vol. 2, CD, EMI France, 2002 (durée : 2'40).

⁷⁹⁸ Album *Higelin chante Trenet*, CD, EMI France, 2005. (durée : 5'00)

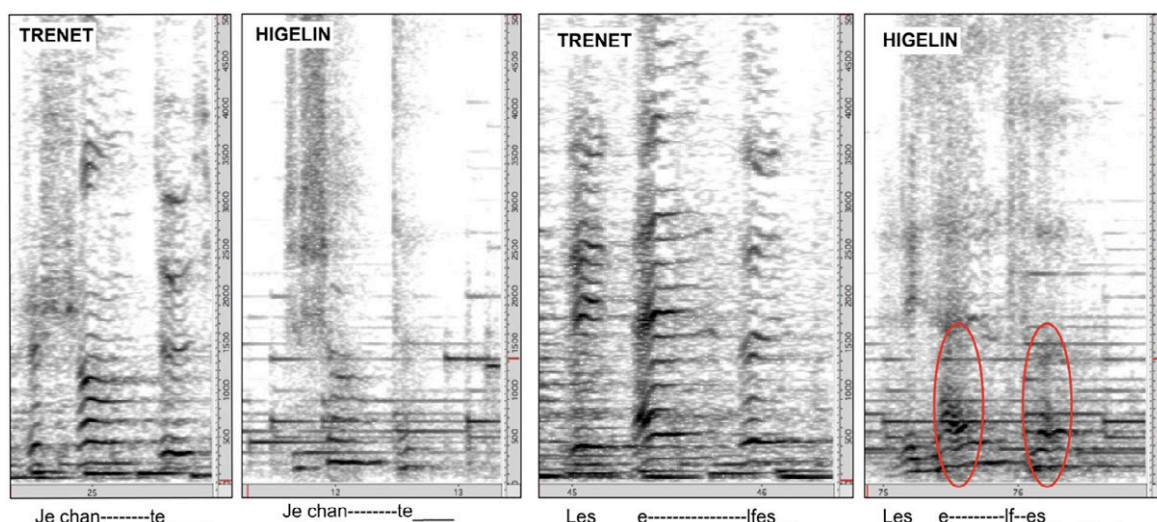


Figure 330 : Comparaison de deux courts extraits de *Je chante*, dans les interprétations de Charles Trenet et Jacques Higelin. [CD 241]

La comparaison du premier « Je chante » chez Charles Trenet et Jacques Higelin, caractérise chez le premier une voix sonore, bien timbrée, avec des harmoniques bien distincts sur le sonagramme jusqu'en haut de l'axe des ordonnées à 5000 Hz, tandis que, chez le second, la voix est sourde, dans le souffle, sans harmoniques aigus et avec seulement quatre à cinq harmoniques graves visibles. Les deux montrent cependant un allongement emphatique du phonème [ʃ]. La comparaison du groupe « les elfes » révèle une distinction similaire : alors que la voix est claire et bien timbrée chez Charles Trenet, avec une attaque en *glissando* ascendant sur « elfes », Jacques Higelin utilise au contraire une voix forcée, plus puissante que sur l'extrait précédent, mais très gutturale et donc très bruitée, évoquant le *growl*. Ce timbre rauque laisse apparaître peu d'harmoniques, le haut du spectre étant bruité, et quelques sous-harmoniques sont visibles dans les cercles rouges, révélant l'érailement du timbre et la dissonance qui en résulte.

Ces interprétations dévoilent donc une opposition nette entre la recherche d'un timbre propre et rond d'une part, et une esthétique de salissement du son de l'autre, qui se développe avec constance tout au long de la chanson.

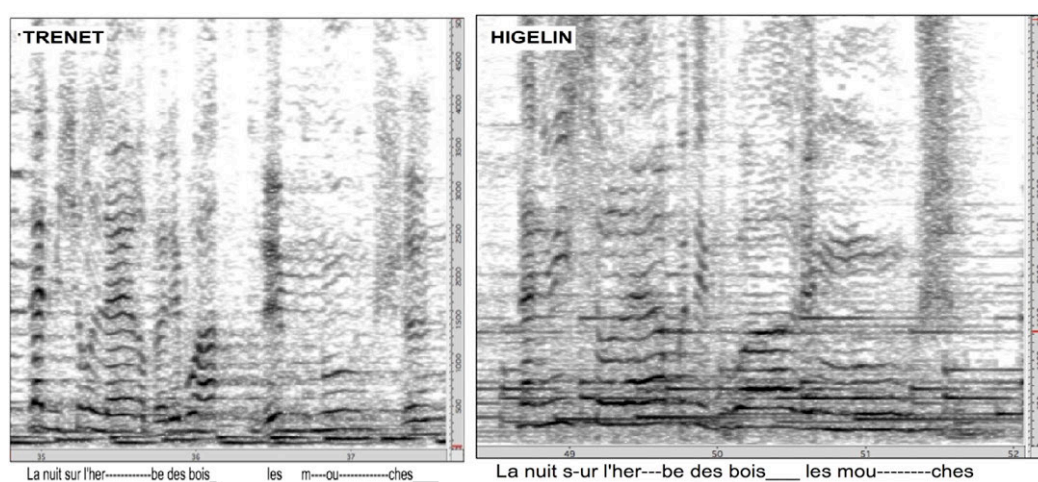


Figure 331 : Comparaison d'un extrait de *Je chante*. Interprétations de Charles Trenet et Jacques Higelin. [CD 242]

Dans cet exemple, l'interprétation de Jacques Higelin – qui de plus utilise un débit beaucoup plus lent que Charles Trenet, allongeant les parties bruitées – présente une distorsion des sons vocaliques sur « herbes » et « mouches », effet renforcé par l'allongement des syllabes, avec, sur

le premier, un érailement du [ε] qui introduit une dissonance, tandis que le [u] du deuxième présente un timbre très sourd. L'intonation de ces deux voyelles tenues est instable, avec un tremblement qui participe aussi de l'éloignement de la mélodicité.

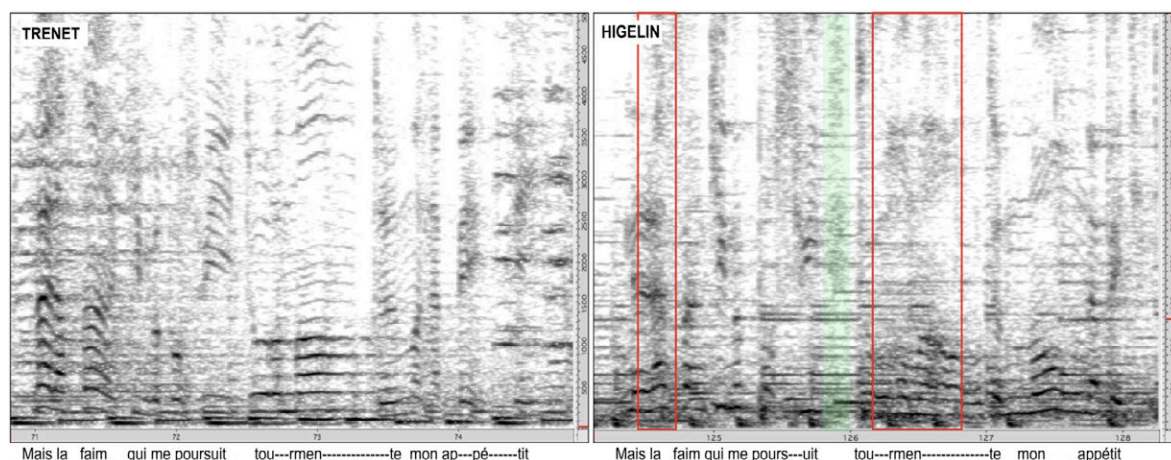


Figure 332 : Comparaison d'un extrait de *Je chante*. Interprétations de Charles Trenet et Jacques Higelin. [CD 243]

Sur un extrait plus long, les vers « Mais la faim qui me poursuit / Tourmente mon appétit » sont très représentatifs des divergences esthétiques des deux artistes : nous retrouvons, comme précédemment, une voix gutturale et bruitée chez Jacques Higelin, observable en particulier dans les encarts rouges, tandis que la voix de Charles Trenet laisse apparaître de nombreux harmoniques, avec toutefois une intonation instable pourvue de nombreux *glissandi*.

Au cours de l'interprétation, Jacques Higelin inclut ponctuellement des procédés qui s'inspirent de l'interprétation du *Rock* : contrastes entre une voix rauque, forcée, éraillée, en *growl*, et de rares syllabes émises d'une voix très timbrée et sonore (par exemple, « divinité », strophe 2), qui mettent en relief le salissement sonore de l'ensemble ; brusques sauts de tessiture avec passages en voix de tête (sur « je couche », strophe 5, puis dans le développement répétitif ajouté en fin de chanson) ; coups de glotte (« Et », vers 14 de la première strophe, « hante », vers 5 de la cinquième strophe) ; utilisation du cri, en prolongement d'une tenue de note ou indépendamment ; fermeture du son à la fin des tenues, en un grognement bouche fermée (« chemin » et « mains », strophe 3) ; jeu intonatif avec introduction de l'oralité (par exemple, « mon appétit », strophe 3).

7.2.2 *Rythme : swing versus rupture rythmique*

Dans l'interprétation de *Je chante* par Charles Trenet, très marquée par le *swing*, sur un *tempo* rapide et constant, le rythme syncopé confère par le déplacement des accents un caractère léger propice à l'exaltation de la mélodicité au détriment du bruit. L'accompagnement musical soutient le rythme par le charleston qui marque le *beat* tout au long du morceau. Selon la définition du mot *swing* dans l'article « Jazz » du dictionnaire Honegger, il se caractérise ainsi :

« À des accents rythmiques périodiques, pour ainsi dire métronomiques (“beat”), se superposent de minimes déplacements d'accents (“off-beat”) aboutissant à une stratification complexe

(“swing”). Cette façon de concevoir le rythme ne peut pas être rationalisée ni, par conséquent, être fixée par écrit⁷⁹⁹ ».

Il s’agit donc d’un phénomène essentiellement interprétatif, même si les syncopes présentes dans la partition le favorisent. Certes, le terme est souvent employé dans la chanson française avec une relative approximation, puisque la chanson n’appartient pas à proprement parlé au genre du *Jazz*, mais, selon la formule de Boris Vian, Charles Trenet crée « une pulsation nouvelle⁸⁰⁰ ».

Sur un *tempo* constant et très rapide (environ 300 noires par minute), s’instaure un jeu sur les concordances et les micro-décalages rythmiques entre le temps métrique et la syllabe chantée. Ces déplacements d’accents agogiques laissent les syllabes en l’air, créant ce rythme syncopé qui confère rebondissement et légèreté à l’interprétation. Cette forme d’irrégularité s’inscrit donc paradoxalement dans un renforcement de la mélodicité, la cadence créant une mise à distance des paroles et même du sémantisme du texte pourtant assez dramatique, qui pourrait parasiter la tonalité jubilatoire de l’interprétation, et induisant une relative économie d’effets vocaux.

The image shows a musical score for the song "Je chante" by Charles Trenet. It consists of three staves of music in 4/4 time. The lyrics are written below the notes. The score highlights rhythmic features such as triplets (indicated by a '3' over a group of notes) and syncopes (notes that do not align with the regular beat). The lyrics are: "Je chan - te je chan - te soir et ma - tin Je chan - te sur mon che - min Je chan - te je vais de ferm' en cha - teau Je chan - te pour du pain je chan - te pour de l'eau".

Figure 333 : Relevé rythmique du *swing* sur les dix-huit premières mesures de l’interprétation de *Je chante* par Charles Trenet.

Le jeu des accentuations participe de cette dynamique rythmique et de ce que Boris Vian qualifie de légèreté, de « goût aérien, qui est la marque du fou chantant⁸⁰¹ ». Le déplacement des accents toniques sur les débuts de mots et de groupes sémantiques allège la diction par rapport au renforcement de la dernière syllabe ou de la pénultième positionnée sur le temps, comme on le trouve couramment dans la prosodie traditionnelle de la chanson française « à texte ». Les paroles sont autant utilisées pour les effets sonores (allitérations, assonances, réitérations) qu’elles peuvent induire, et donc pour leur rôle dans le jeu rythmique, que comme support narratif.

La versification hétérométrique joue aussi son rôle en privilégiant les vers impairs – trimètres et heptasyllabes – plus nombreux que les vers pairs – tétramètres, hexamètres et octosyllabes. La multiplication rare des trimètres (au moins quatre par strophe) et souvent avec réitération du même texte (« je chante », « ficelle », « gendarme »...), favorise le jeu d’impulsion dynamique et l’aspect dansant, « sans rien qui pèse ou qui pose⁸⁰² », dira Boris Vian à propos des chansons de Charles Trenet, en reprenant l’expression de Paul Verlaine dans son *Art poétique* :

« De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l’Impair / Plus vague et plus soluble dans l’air / Sans rien qui pèse ou qui pose⁸⁰³ ».

⁷⁹⁹ « Jazz », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*, Bordas, 1996, p. 536-537.

⁸⁰⁰ VIAN, Boris, *En avant la zézique*. Paris : Le Livre de poche, 1997.

⁸⁰¹ VIAN, Boris, « Charles Trenet à la Rose rouge », dans : *Arts*, n°469, juin 1954.

⁸⁰² VIAN, Boris, « Charles Trenet à la Rose rouge », dans : *Arts*, n°469, juin 1954.

⁸⁰³ VERLAINE, Paul, « Art poétique », dans : *Jadis et naguère*, Messein, 1885. Charles Trenet a d’ailleurs mis en musique un poème de Paul Verlaine : *Chanson d’automne*.

Mais Jacques Higelin rompt cette légèreté rythmique en substituant à l'homogénéité de Charles Trenet une succession contrastée de passages avec une rythmique très présente, soutenue par l'instrumentation, et de moments de flottement rythmique, avec pour seul accompagnement un *ostinato* pianistique qui ponctue moins nettement le rythme. L'interprétation de Jacques Higelin est marquée par le contraste et la rupture, ce qui lui confère un caractère plus dramatique.

Malgré un faible écart de *tempo* entre les deux versions sur la première strophe (312 noires par minute au début pour Jacques Higelin), un graphique reportant la durée de chaque syllabe sur l'ensemble de la première strophe de la chanson met nettement en évidence l'insertion, chez Jacques Higelin, de longs silences vocaux, non inclus dans la partition, entre les phrases chantées (la durée totale de la chanson étant de 4,44 minutes au lieu de 2,34 pour Charles Trenet, de la première à la dernière note chantée). Tandis que Charles Trenet respecte le nombre de mesures de l'œuvre abstraite et la répartition des pauses pleines et silencieuses, Jacques Higelin, par l'insertion de mesures de silence plus ou moins nombreuses, confère un aspect erratique et imprévisible à l'interprétation. Il opère ainsi des ruptures de dynamique rythmique, générant un effet de stagnation, de décrochement rythmique, qui met l'auditeur dans une situation d'attente et d'inconfort. L'accompagnement pianistique qui répète *ad libitum*, comme un *ostinato*, la même séquence rythmique, sur un même accord, pendant les mesures de silence vocal, contribue à cette sensation de mise en suspens du temps et à cette tonalité de monotonie résignée. L'effet est renforcé par l'immobilité harmonique, avec un même accord maintenu sur toute la première strophe à l'exception d'une cadence sur le dernier vers, puis repris sur le début de la deuxième strophe.

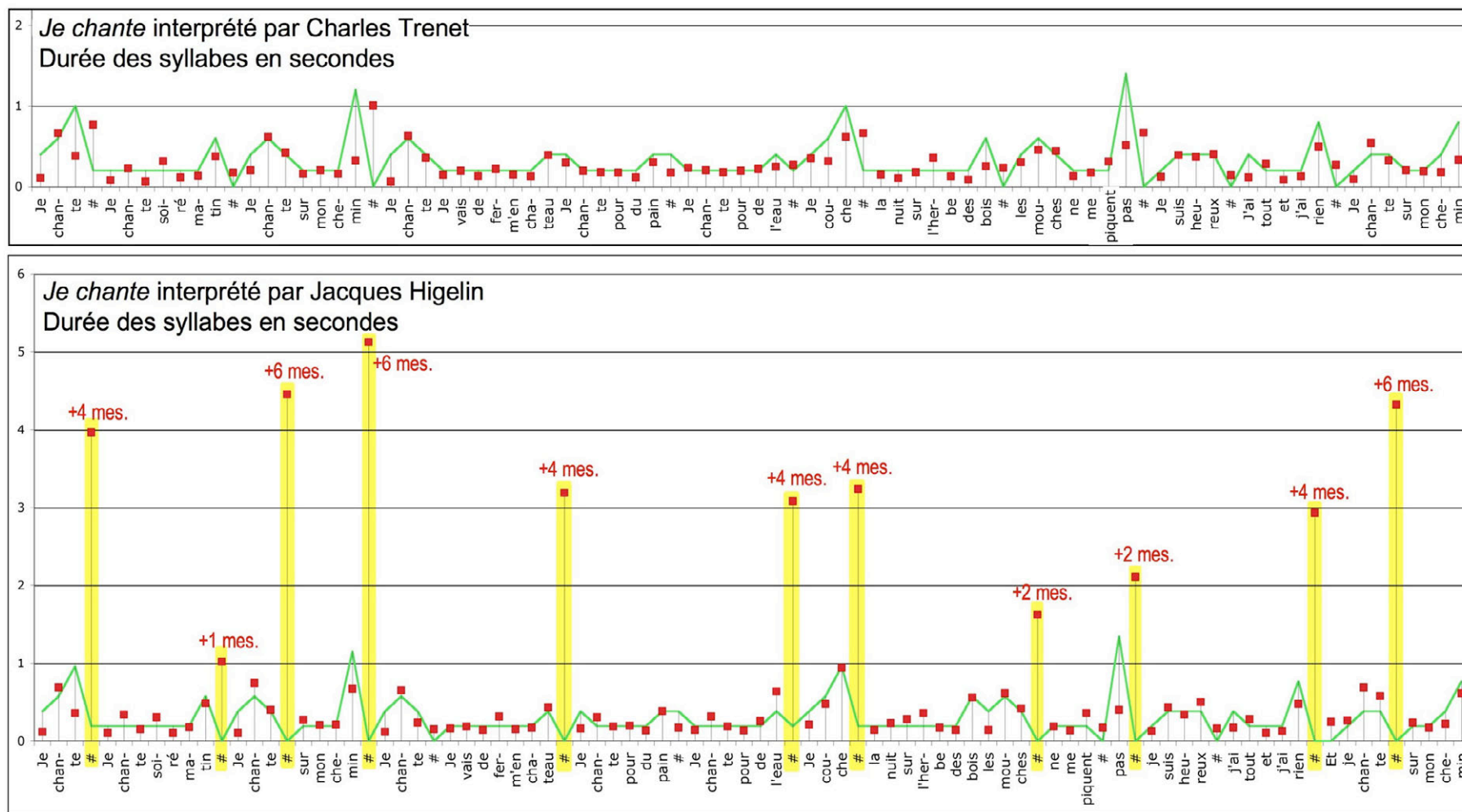


Figure 334 : Graphique représentant la durée, en ordonnées (en secondes), de chaque syllabe et silence (#) des interprétations de *Je chante* par Charles Trenet et par Jacques Higelin. Pour Higelin, les silences en jaune comportent l'ajout d'un certain nombre de mesures silencieuses (dont le nombre est précisé en dessus). La ligne verte indique, comme référence, les durées des notes et silences en secondes d'après les valeurs de la partition musicale, à un *tempo* de 300 à la noire pour Trenet et 313 à la noire pour Higelin. [CD 239 et 240]

La situation évolue enfin, avec une augmentation de la fréquence harmonique accompagnée de l'abandon ponctuel de l'*ostinato* et une pulsation rythmique plus affirmée, à partir du cinquième vers de la strophe 2, permettant un léger relâchement de la tension produite par l'effet de stagnation – la rupture est encore plus flagrante à la troisième strophe, avec une augmentation du *tempo*, un *crescendo*, un accompagnement plus fourni et une rythmique très présente, par l'introduction de percussions et le traitement plus percussif du piano.

Le *tempo*, qui fluctue au cours de la chanson avec des accélérations et des ralentissements, progressifs ou brusques, souvent impulsés par le chant, participe aussi de ce jeu de ruptures et de contrastes rythmiques. Le *tempo* de départ, quasiment constant sur la première strophe, est d'environ 312 à la noire, puis nous observons un léger ralentissement, impulsé par la voix, au début de la deuxième strophe, pour atteindre 300 à la noire. La fin du pont instrumental au piano qui fait suite à la deuxième strophe, après « laquais chinois », introduit une rupture rythmique, suivie d'une nette accélération de *tempo* au début de la troisième strophe : environ 330 à la noire. La fin de la troisième strophe (« léger, léger ») est marquée par un brusque ralentissement et un arrêt rythmique. La quatrième strophe conserve ensuite un *tempo* proche de 300 noires par minute, puis un nouveau ralentissement, ponctuel, survient sur « esprit ». Le début de la cinquième strophe présente une légère accélération (environ 313 à la noire), pour rejoindre enfin un *tempo* de 300 vers le milieu de la strophe, qui est conservé jusqu'à la fin de la chanson.

La rupture de la mélodie et du rythme par le jeu des silences induit, comme nous l'avons vu pour les effets timbraux, une forme de désordre troublant la mélodicité et le caractère dansant de la chanson. Contrairement à certaines formes d'utilisations que nous avons déjà étudiées, les effets contrastifs ne ponctuent pas le rythme, mais le perturbent par leur répartition aléatoire et imprévisible.

7.2.3 *Phrasé : mélodicité versus théâtralisation*

La différence d'esthétique des deux interprètes, évidente sur le plan du timbre et du rythme, s'intègre dans un phrasé lui aussi très contrasté. Nous avons vu dans notre définition du phrasé qu'il participait d'une élucidation sémantique et intégrait les visées de l'interprète. Cette chanson par excellence peut bénéficier d'une double lecture selon les choix interprétatifs. Sa genèse est d'ailleurs totalement paradoxale si l'on considère qu'elle est devenue emblématique de la gaieté tonique associée à l'œuvre de Charles Trenet : en fait, elle fut inspirée d'un long poème, *Le Pauvre Alsacien*, écrit par le futur chanteur, ému par le passage des réfugiés pendant la guerre de 14-18⁸⁰⁴.

Première chanson enregistrée par Charles Trenet, prémisse de son univers créatif, elle joue sur l'ambiguïté d'un dynamisme plein de légèreté pour évoquer l'histoire d'un vagabond emprisonné et suicidé, instaurant dès le début un univers que Jean Cocteau qualifie « d'univers d'objets légers [...], de pendus gais qui deviennent des fantômes gais⁸⁰⁵ ». Et en effet cette distorsion entre musique/interprétation et narration entretient l'équivoque, tout autant que les remarques de l'auteur : « En 1938, j'étais un novateur, la musique faisait passer les paroles les

⁸⁰⁴ CANNAMO, Richard, *Monsieur Trenet, biographie*. Paris : Lieu Commun, 1993, p. 224.

⁸⁰⁵ Préface écrite en 1949 pour le second roman de Charles Trenet *La bonne planète*, réédité dans *Œuvres d'éternelle jeunesse*, Paris : Lafond, 1988, p. 9.

plus folles⁸⁰⁶ ». La musique et l'interprétation, pourrions-nous ajouter : volonté de ne rien prendre au sérieux ou élégance d'un chanteur discret qui refuse d'imposer au public un imaginaire pourtant bien marqué par la mort et le drame, et dont la volonté serait « de changer la funeste réalité en rêve⁸⁰⁷ » selon sa formule. Il s'agirait d'une forme de catharsis bien éloignée de l'insouciance virevoltante plaquée d'une manière peut-être abusive sur une œuvre qui n'est pas que légèreté.

Tout dans le phrasé de la chanson participe d'une euphémisation du drame qui « s'évapore », selon la forme de Stéphane Hirschi⁸⁰⁸. L'interprétation de Jacques Higelin tout au contraire, par son jeu du suspens – et donc de suspicion d'une autre réalité – par son timbre qui évoque un personnage marqué par l'adversité, vise à réintroduire par la théâtralisation le caractère subversif du contenu narratif.

Les deux visées s'inscrivent dans la double esthétique de la mélodicité et du bruit par de nombreux éléments du phrasé. La dédramatisation de Charles Trenet passe tout d'abord par un filtrage du texte derrière la mélodie et le rythme, alors que la théâtralisation de Jacques Higelin met au premier plan le texte, dans une tessiture d'ailleurs plus proche de la parole, avec une mise en avant des consonnes et un dévoisement des voyelles. Chez Charles Trenet, les consonnes sont parfois légèrement tenues, comme le [ʃ] dans « je chante » ; toutefois, cette retenue n'est présente que pour créer un effet d'attente qui accentue la voyelle suivante, en l'occurrence le [ã], qui est de plus marqué d'un fort accent dynamique et est très sonore, avec de nombreux harmoniques visibles. Les voyelles ne sont pas bruitées et sont toutes pourvues d'un accent dynamique sur le début, puis d'un rapide *decrecendo*, qui donne cet aspect sautillant au chant. Au contraire, chez Jacques Higelin, il n'y a pas d'accent dynamique sur les voyelles, qui sont dans le souffle, brouillant ainsi les contrastes acoustiques entre voyelles sonores et consonnes bruitées, contrastes au contraire exacerbés chez Charles Trenet, comme nous pouvons l'observer sur les formes d'onde et les sonagrammes des extraits du début de la chanson :

⁸⁰⁶ CANNAMO, Richard, *Monsieur Trenet, biographie*. Op. cit., p. 224.

⁸⁰⁷ Propos de Charles Trenet, *Ibid.*, p. 369.

⁸⁰⁸ HIRSCHI, Stéphane, « L'art de l'évaporation », dans *Europe*, n° 805 : Charles Trenet, mai 1996, p. 86-103.

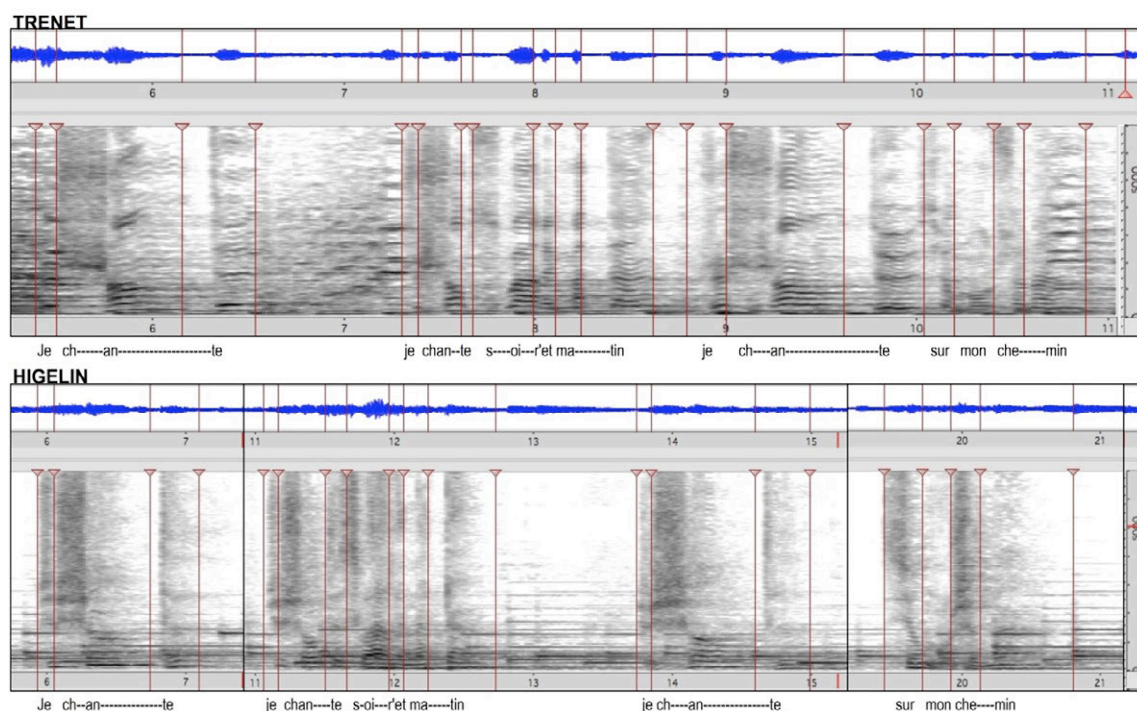


Figure 335 : Forme d'onde et sonagramme des trois premiers vers de la chanson *Je chante* dans les interprétations de Charles Trenet et de Jacques Higelin. Les longs silences entre les vers, dans la version de Jacques Higelin, ont été coupés par commodité. L'échelle des durées est différente dans les deux graphiques, pour faciliter la représentation.

La forme d'onde de la version de Charles Trenet laisse voir de nettes impulsions dynamiques au début du noyau vocalique des syllabes, les [ʃ] étant allongés mais non accentués dynamiquement. Chez Jacques Higelin, elle est au contraire moins contrastée, avec une énergie presque égale sur les consonnes et les voyelles. Nous observons aussi la distinction moins marquée entre consonnes et voyelles chez Jacques Higelin, où les voyelles sont dans le souffle, faiblement voisées.

De plus, la prononciation des *e* muets en fin de vers est beaucoup plus marquée chez Charles Trenet (qui les prononce [ø], accentuant le son vocalique, qui se distingue alors nettement du son consonantique précédent) que chez Jacques Higelin, contribuant ainsi à une prévalence des sons harmoniques, les vers se terminant sur une syllabe ouverte, souvent avec une courte tenue – notons que l'intégralité des vers de la chanson se termine sur un son vocalique. Jacques Higelin, contrairement, les euphémise, voire les élide, comme en témoigne le relevé suivant :

<i>E</i> muets élidés en fin de vers :	« personne » (strophe 2), « ficelle » (strophe 4, vers 7 et 9), « je chante » (strophe 5, vers 3).
<i>E</i> muets faiblement articulés :	« je chante » (strophe 1, vers 5), « les mouches » (strophe 1 et strophe 5), « tourmente » (strophe 3).

Tableau 50 : relevé des *e* muets élidés ou faiblement audibles dans l'interprétation de *Je chante* par Jacques Higelin.

Nous trouvons également des renforcements consonantiques plus nombreux chez Jacques Higelin que chez Charles Trenet – chez qui ils ne sont toutefois pas absents. Nous pouvons citer, dans l'interprétation d'Higelin, l'accentuation et l'allongement des [ʃ], [ʒ] et [f], renforçant l'allitération en [ʃ] du début de la première strophe, ainsi que la retenue et la forte pression sur les plosives [p] dans les deux réitérations du vers « au poste », à la quatrième strophe, créant une

diction violente, alors que le [ɔ] est articulé très rapidement (l'effet inverse est réalisé par Charles Trenet qui atténue le [p] et allonge le [ɔ]).

Chez Charles Trenet, les consonnes retenues sont moins nombreuses : il s'agit surtout des [ʃ] (« je chante », « chemin »...), plus rarement d'autres consonnes, comme dans le vers « je tends les mains » (strophe 3), où la retenue des plosives [t] et [m] illustre le caractère suppliant. Mais, plus couramment, nous trouvons certaines consonnes éliées ou quasiment inaudibles, comme le [ʃ] du vers « couchent dans mon lit » (strophe 2), le [k] de « ne me piqu'nt pas » (strophe 1), ou le [t] de « Je m'suis pendu cette nuit ». Une écoute attentive révèle que certains mots monosyllabiques, peu importants sur le plan sémantique, sont même inintelligibles car non prononcés : c'est plusieurs fois le cas pour le « je » en début de vers, qui est souvent non accentué et très faiblement articulé, en particulier aux vers 8 et 13 de la première strophe, au vers 14 de la troisième strophe, et aux vers 2 et 14 à la cinquième strophe. C'est aussi le cas pour le mot « de » au vers 2 de la deuxième strophe et au vers 8 de la quatrième strophe. De cette façon, Charles Trenet atténue le caractère consonantique qu'engendrerait l'articulation de ces monosyllabiques, pour lesquels une tenue vocalique serait inappropriée. La figure suivante présente quelques exemples de ces éliions ou atténuations de consonnes et mots monosyllabiques :

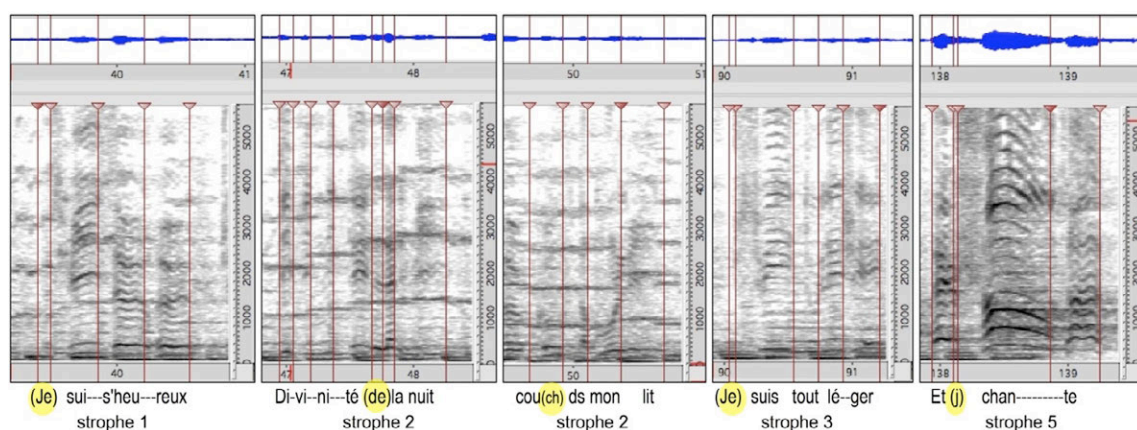


Figure 336 : Exemples d'éliions ou d'atténuations de consonnes ou mots monosyllabiques dans l'interprétation de *Je chante* par Charles Trenet. [CD 244]

La prééminence des voyelles privilégie la musicalité vocalique sur le sémantisme textuel ; la prééminence du bruit consonantique, l'expressivité textuelle au détriment de la mélodicité.

La théâtralisation s'exprime aussi chez Jacques Higelin par une insertion du « bruit » du parlé, dont l'intonation est présente de manière réitérée dans l'interprétation, opérant un tassement de la mélodie. Chez Charles Trenet, son apparition n'est pas inexistante, mais reste ponctuelle, avec la valeur parodique de la citation des gendarmes, mais dans une voix assez haute qui n'entrave pas de manière profonde le déroulement mélodique, le parlé étant d'ailleurs très marqué par l'accent méridional assez chantant.

Enfin, Jacques Higelin intègre de multiples éléments paralinguistiques : respirations sonores, soupirs, onomatopées, essoufflement, sons parasites, opérant comme des éléments modalisateurs, développant ou commentant le texte original. Ces procédés générateurs de bruit, de désordre, imposent une forte présence corporelle, à l'opposé de la distanciation opérée par Charles Trenet. L'interprétation de Jacques Higelin propose donc une véritable relecture de l'œuvre, une expression du potentiel inhérent à la chanson, qui sans la trahir, en dévoile avec humour les non-dits et les implicites, en décrypte des allusions plus corrosives qu'il n'y paraît.

Conclusion partielle

Les deux esthétiques que nous venons d'étudier – recherche de la mélodicité et insertion du bruit – s'inscrivent en partie dans une tendance évolutive diachronique. Mais la bipartition – style mélodique plus ancien, style bruité plus actuel – serait une schématisation factice. Le son « sali » a toujours fait partie intégrante de certains genres de la chanson populaire (chanson comique, parodique, réaliste...), et nous avons vu que les interprètes les plus anciens de notre corpus, comme Édith Piaf, Charles Aznavour, Guy Béart, Mouloudji... jouaient de leur timbre bruité comme élément d'expressivité, et Léo Ferré, Jacques Brel, Serge Gainsbourg... intégraient à des degrés divers nombre d'éléments disharmoniques dans leurs interprétations. *A contrario*, la primauté mélodique irrigue tout un courant encore bien présent dans les choix interprétatifs : de Yves Duteil, Serge Lama, Michel Sardou, Michel Polnareff, Diane Dufresne, à M, Camille, *etc.*

Reste que ces deux esthétiques ne sont pas inconciliables, et que comme les éléments dialogiques répétition/variation, que nous avons déjà étudiés au sein du phrasé, ils s'interpénètrent et sont à la fois « contradictoires et complémentaires » selon la formule d'Edgar Morin. Le jeu de contraste entre les deux peut être un puissant ferment d'expressivité et même les interprètes qui s'inscrivent dans une tonalité générale d'harmonie et de mélodicité peuvent user d'effets bruités dans certaines interprétations : leur aspect contrastif leur donne même un relief tout particulier, comme nous allons le voir.

7.3 L'exploitation du jeu des contrastes entre mélodicité et bruit

Paradoxalement, c'est au sein des esthétiques les plus mélodiques que s'exprime avec le plus de force le jeu contrastif de l'insertion du bruit, les voix naturellement voilées ou rauques n'ayant pas l'opportunité d'intégrer un timbre très harmonique par opposition. Par contre, les interprètes au timbre très vocalique et à la tessiture développée dans les aiguës peuvent renforcer leur expressivité interprétative par l'inclusion de phénomènes bruités, certains comme Diane Dufresne avec un écart maximal qui témoigne d'une virtuosité vocale remarquable, d'autres comme Camille de manière moins hyperbolique, mais avec une recherche d'originalité vocale évidente.

7.3.1 *Diane Dufresne et la conjonction des extrêmes*

Nous avons vu lors de l'étude du rapport à la partition combien Diane Dufresne, par exemple dans la chanson *Le Parc Belmont*, pouvait au cours d'une interprétation diversifier ses procédés expressifs. Nous allons aborder un aspect particulier et très signifiant de cette cohabitation d'éléments dissemblables. La conjonction d'une mélodicité exacerbée et d'une insertion bruitée hyperbolique, sans se retrouver dans toute sa production, marque cependant sa typicité interprétative aussi bien que sa *persona* médiatique, selon le lexique de Simon Frith⁸⁰⁹. Nous étudierons dans cette perspective la chanson *Tiens-toé ben, j'arrive* de 1976 avec des paroles de Luc Plamondon et une musique de François Cousineau – un duo emblématique du répertoire de Diane Dufresne –, chanson dont les paroles répétitives induisent une interprétation spécifique où la voix est traitée en partie en matériau sonore.

La chanson joue tout d'abord sur une alternance nette entre un nombre très limité de courts groupes textuels associés chaque fois à la même formule mélodique et rythmique. S'opposent à l'évidence, une partie plus vocalique (« j'arrive »), avec de longs mélismes, des *glissandi* et des tenues avec *vibrato* dans l'extrême aigu, et une partie plus bruitée, consonantique, traitée de manière percussive, avec le jeu *staccato* sur la répétition des plosives, dans le grave, en *recto tono* (« tiens-toé ben »). Mais cette alternance masque en réalité des imbrications beaucoup plus complexes, qui dépassent la dichotomie tranchée : la finesse interprétative se révèle en fait par l'imbrication complexe des éléments au sein des mêmes groupes, au-delà de la prévalence de l'un sur l'autre, avec l'inclusion de bruitages vocaux même sur les mélismes.

La chanson est constituée de l'alternance de trois motifs principaux, qui apparaissent sous des formes différentes par la réalisation de variantes mélodiques (ajouts de mélismes) et timbrales à chaque réitération :

⁸⁰⁹ FRITH, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1996, p. 212. Cf. 1.1.3. Le courant des Popular Music Studies, note 82, p. 30.



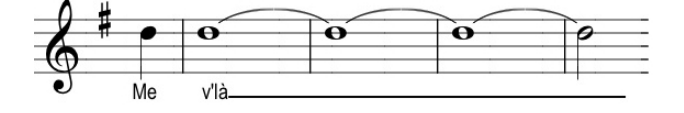
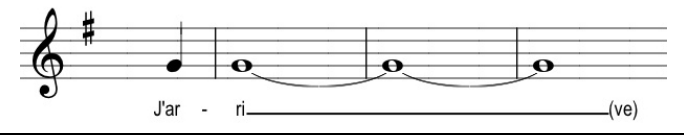
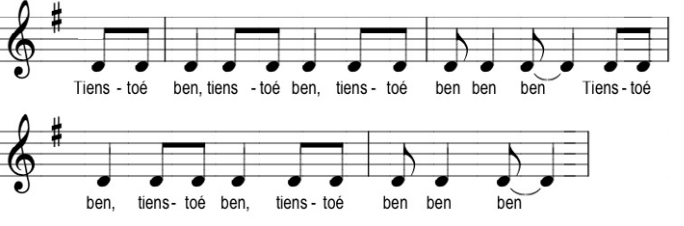
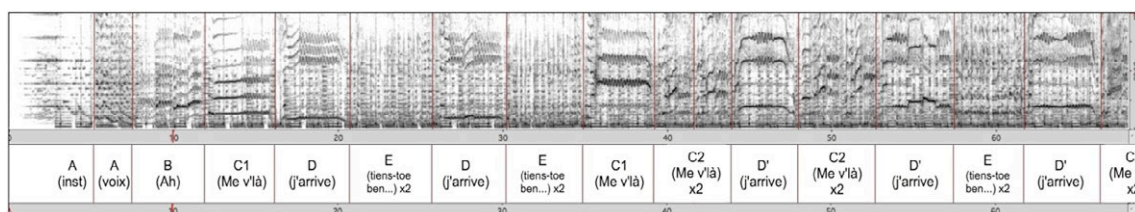
	Paroles	Description
A	Onomatopées variées : <i>na na..., da da...</i>	
B	<i>Ah</i>	
C	<i>Me v'là</i> (une fois ou deux fois)	
D	<i>J'arrive</i>	
E	<i>Tiens-toé ben, tiens-toé ben, tiens-toé ben ben ben</i> (2 fois)	

Tableau 51 : Description des cinq motifs mélodico-rythmiques qui se succèdent dans la chanson *Tiens-toé ben, j'arrive* de Diane Dufresne.

Les motifs C, D et E sont répétés à de nombreuses reprises au cours de l'interprétation, tandis que le motif A introduit et conclut la chanson, et que le motif B n'apparaît qu'une fois en début de chanson. Les contrastes entre bruit et mélodicité trouvent leur premier fondement dans la nature même des motifs. La quasi-totalité utilise un *recto tono*, avec la répétition d'une même note grave (motif E) ou aiguë (motif C) : le contraste entre grave et aigu engendre des ruptures de timbre renforcées par la tessiture très large mesurée dans l'interprétation de Diane Dufresne, du *sol* 2 au *do* 5, et à l'agilité de la voix qui effectue couramment de grands intervalles (une octave). Le *recto tono* sur des valeurs longues (motifs C et motif D octavié) favorise les tenues vibrées ou en *glissando* et l'ajout de mélismes, exaltant la mélodicité, tandis que le *recto tono* sur des valeurs courtes et dans un registre grave (motif E) favorise au contraire un traitement percussif et une mise en évidence des consonnes plosives ([t] et [b]) en début de syllabes, privilégiant l'aspect bruité. La version enregistrée de Diane Dufresne se structure de la manière suivante :



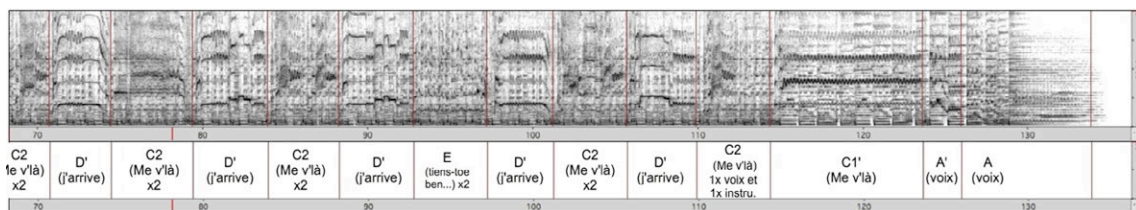


Figure 337 : Schéma de la structure générale de l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* de Diane Dufresne, avec la succession des différents motifs décrits précédemment. [CD 245]

Le jeu des contrastes est accentué tout au long de la chanson par une évolution dans le traitement des différents motifs, et le bruit et la mélodicité cohabitent au sein d'un même motif, comme nous allons le voir en étudiant les réitérations des motifs C, D et E.

7.3.1.1 Les traitements du motif C : télescopage entre mélodicité et bruit

Ce motif apparaît dix fois au cours de la chanson, principalement sous deux formes : à trois reprises, la formule « me v'là » est énoncée une seule fois avec une longue tenue (motif C1) et à sept reprises, elle est répétée rapidement deux fois (motif C2). C'est un motif qui met en avant la mélodicité par son caractère aigu, sa longue tenue sur un *ré* 4, sur le phonème [a], voyelle particulièrement ouverte.

La première itération est de forme C1 et apparaît autour de 12 secondes. La syllabe « me » est courte et chantée sur un *ré* 4, comme le préconise la partition. Le phonème final [a] fait l'objet d'une longue tenue d'environ 3,4 secondes, dans laquelle nous pouvons distinguer deux phases : une tenue sans *vibrato* pendant 1,64 seconde, qui se prolonge par une tenue vibrée de 1,71 seconde. La partie non vibrée effectue un lent *glissando* ascendant, depuis le *do* # 4 jusqu'au *ré* 4, créant une dissonance. Si la voix est très timbrée et si nous distinguons nettement les harmoniques, l'utilisation du registre léger donne cependant un caractère poreux au timbre, légèrement empreint de souffle. L'extinction du son est immédiatement suivie d'une inspiration sonore. L'aspect dominant est donc évidemment la mélodicité, mais le bruit vient s'y mêler par le timbre et le *glissando* dissonant.

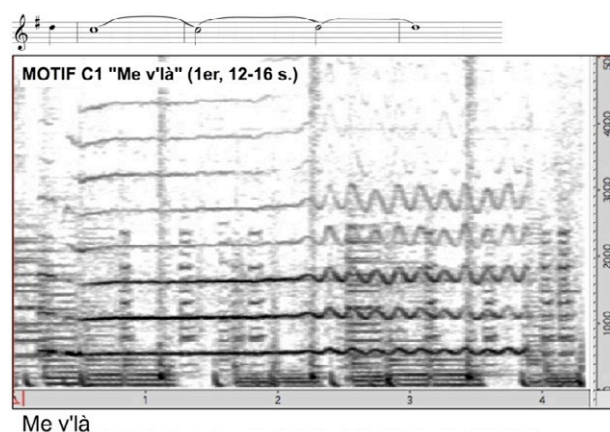


Figure 338 : Première occurrence du motif C (selon la structure décrite précédemment), dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 246]

Si la voix est relâchée et dans le souffle lors de la première occurrence, elle est cette fois, à la deuxième occurrence du motif C1, vers 35 secondes, très timbrée, tendue et puissante. « Me v'là » est d'abord chanté avec des valeurs courtes (noires) sur une hauteur de *sol* 3. Le phonème [l] est plus nettement articulé que précédemment, avec une légère retenue (de 0,15 seconde environ), puis le [a] se prolonge par un saut d'octave et une longue tenue vibrée d'environ 3,30 secondes sur un *sol* 4, dans une voix très puissante de *belting*, proche du cri, mais qui semble toutefois parfaitement contrôlée. L'aspect peu visible de la fréquence fondamentale et la forte énergie sur le second harmonique rappellent les caractéristiques acoustiques du *belting* que nous avons étudiées précédemment. La tenue aiguë du [a] se présente non comme la continuité du [a] chanté à l'octave inférieure, mais comme un son autonome, avec une forte impulsion dynamique sur l'attaque, qui débute par une expulsion d'air, puis opère un rapide et ample *glissando* ascendant avec un timbre très guttural de *growl*, introduisant ainsi un aspect très bruité qui contraste avec le timbre strident et totalement harmonique de la tenue qui suit. Les caractéristiques du son sont ensuite stables sur une durée d'environ 2,63 secondes, avec une énergie constante et une hauteur de note fixe, mais avec un fort *vibrato*. Pendant les 0,35 seconde de la tenue, la phase d'extinction du son est entamée par un rapide *glissando* descendant, pour atteindre environ le *ré* 4, avec une énergie maintenue, puis le son s'éteint brutalement, immédiatement suivi d'un bruit d'expulsion d'air (ouverture soudaine des cordes vocales) révélateur de la forte pression sous-glottique pendant l'émission.

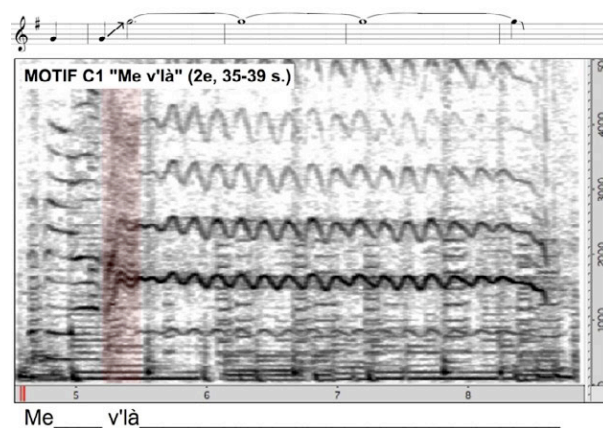


Figure 339 : Deuxième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique alignés, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

Les troisième, quatrième et cinquième réitérations du motif adoptent la forme C2, avec deux énonciations successives du contenu textuel, ce qui limite la durée de la tenue, mais alterne à une fréquence plus élevée parties vocaliques très harmoniques et émissions bruitées. Comme précédemment, « me v'là » est d'abord chanté sur deux *ré* 4 en valeurs courtes (noires), mais cette fois suivies d'un bref prolongement sur un *sol* 4, avec un *glissando* du *ré* 4 au *sol* 4 laissant entendre un *fa* 4 comme note de passage, puis d'un retour sur *ré* 4 avec une tenue vibrée d'environ 0,78 seconde. Les deux dernières phases du son, sur le phonème [a] – *glissando* du *ré* 4 au *sol* 4 et tenue sur *ré* 4 – sont toutes deux attaquées par une impulsion énergétique sur un bruit d'expulsion d'air, introduisant ainsi de l'inharmonicité entre les notes tenues, très harmoniques.

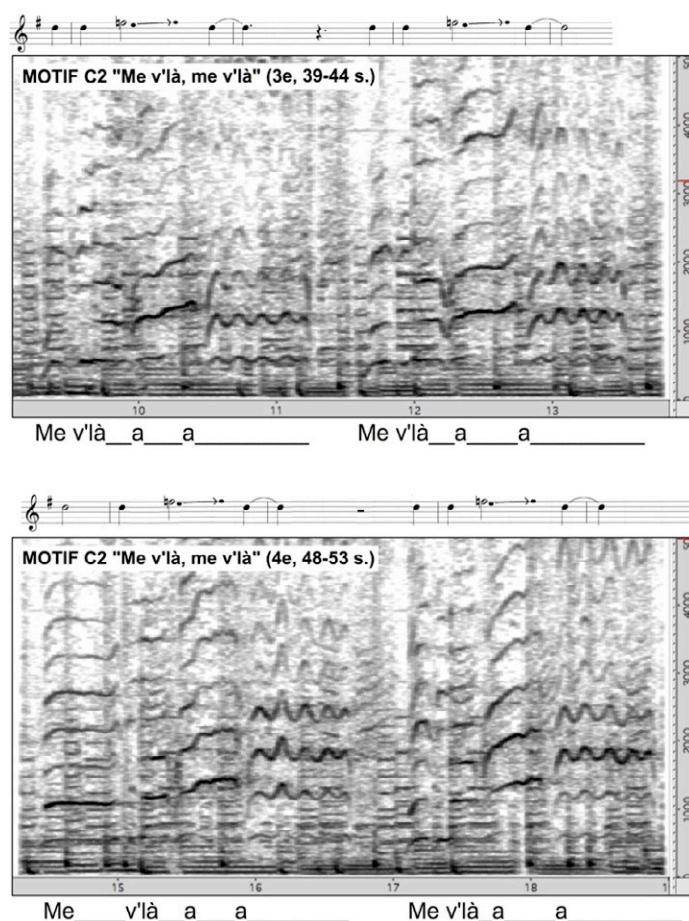


Figure 340 : Troisième et quatrième occurrences du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonogramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 246]

Sur la troisième occurrence, le son est cependant légèrement empreint de souffle. Entre les deux « me v'la », nous entendons également une inspiration. La quatrième occurrence présente les mêmes caractéristiques, mais avec un timbre différent, plus dans le masque, plus sonore et nasal. Si les attaques des trois [a] (*ré, sol, ré* 4) sont, comme précédemment, bien marquées par une impulsion dynamique et une amorce dans le grave, nous n'entendons plus cependant d'expulsion d'air.

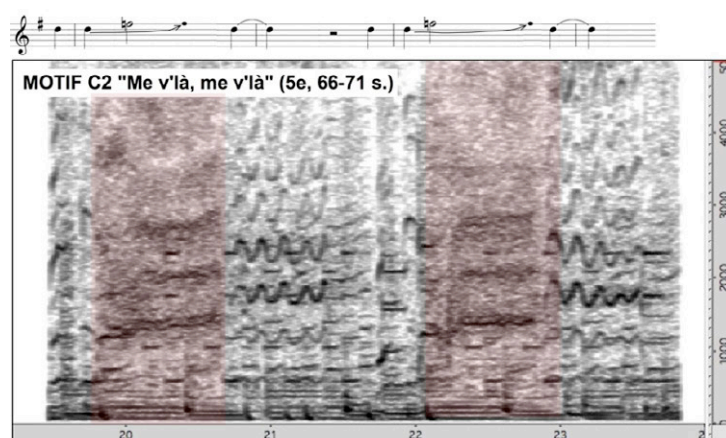


Figure 341 : Cinquième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonogramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

La cinquième occurrence tranche avec les deux précédentes : bien que présentant la même structure, elle introduit, dès le premier [a] articulé, un timbre très guttural, utilisant le *growl*, pendant une durée de 0,86 et 0,79 seconde, qui produit un caractère très bruité. La voix effectue, toujours en *growl*, un *glissando* du ré 4 au sol 4, puis la dernière phase consiste en un [a] sur un ré 4, attaqué par le grave et tenu avec un fort *vibrato*, similaire aux deux itérations précédentes et contrastant par son caractère harmonique. Nous observons ainsi, d'une réitération à l'autre, une progression sensible vers un timbre plus bruité.

Le sixième motif C revient à la structure C1, avec une seule formule « me v'là », sur une même note, ré 4, mais usant d'un timbre totalement bruité, en *growl* sur toute la durée vocalique, à l'exception du petit *glissando* descendant avant l'extinction du son. Le [ə] de « me » est tenu sur 0,88 seconde et également traité en *growl*, puis le [a] est tenu avec un timbre constant pendant environ 2,95 secondes, dans une voix très gutturale, qui semble forcée et évoque le cri. Le sonagramme révèle clairement l'aspect extrêmement bruité du timbre. La fin de cette tenue présente un tremblement de la fréquence fondamentale, puis la phase terminale du son marque le retour d'un timbre harmonique, avec un *glissando* descendant de 0,44 seconde avant l'extinction du son, immédiatement suivie d'une inspiration sonore.

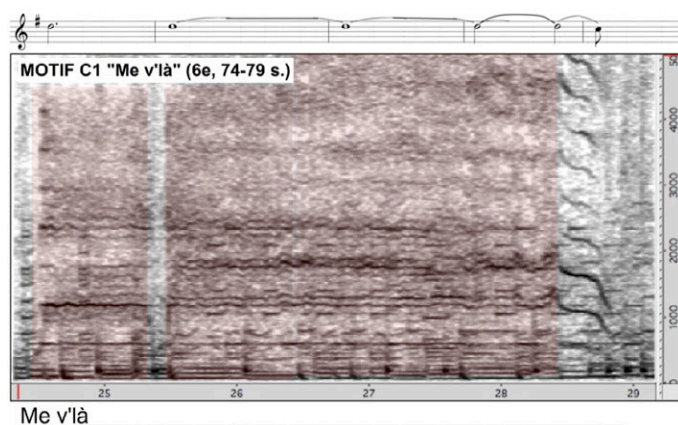


Figure 342 : Sixième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique alignés, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

Les septième, huitième et neuvième occurrences, utilisant la structure C2, présentent de larges similitudes avec la cinquième occurrence : usage ponctuel du *growl* sur le *glissando* ascendant sur [a] allant du ré 4 au sol 4, puis tenue vibrée de [a] sur ré 4, avec un timbre harmonique. La huitième occurrence présente une petite variante mélodico-rythmique (anticipation et tenue du deuxième « me ») avec une prédominance donnée à la partie en voix gutturale et une déformation de certains phonèmes, tandis que la neuvième ne comprend qu'une seule énonciation de « me v'là », la deuxième moitié du motif étant non chantée.

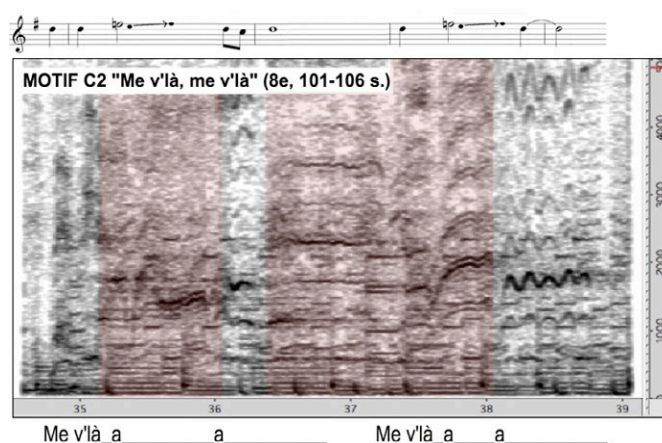
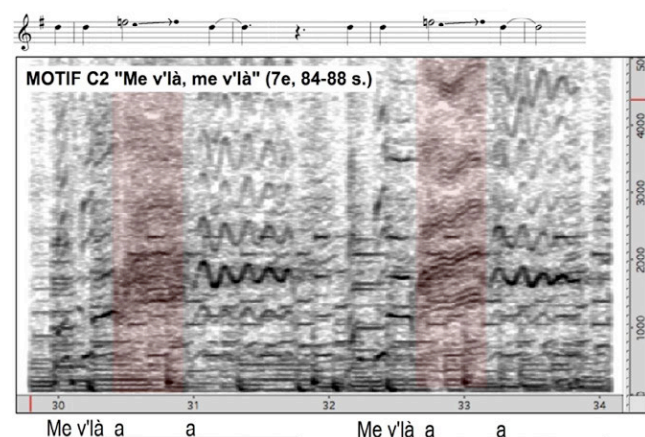


Figure 343 : Troisième et quatrième occurrences du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

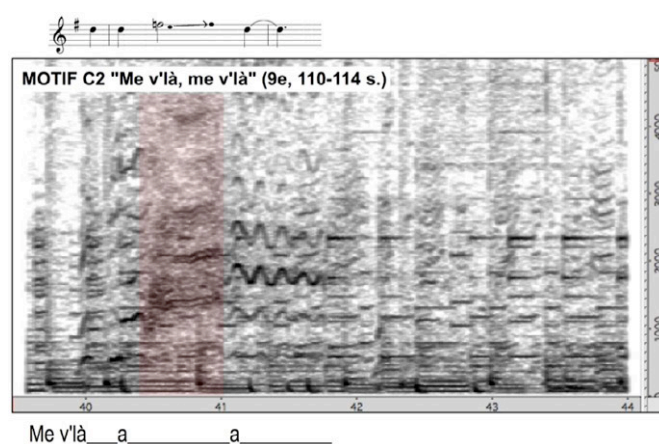


Figure 344 : Neuvième occurrence du motif C, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique un passage en voix gutturale. [CD 246]

La dixième et dernière occurrence est de forme C1 et tranche avec les précédentes par son caractère exclusivement harmonique. Il s'agit du climax de la chanson avec une longue tenue vibrée de 8,38 secondes sur le [a] sur un *sol* 4 et le maintien d'une énergie constante sur toute la durée de la tenue.

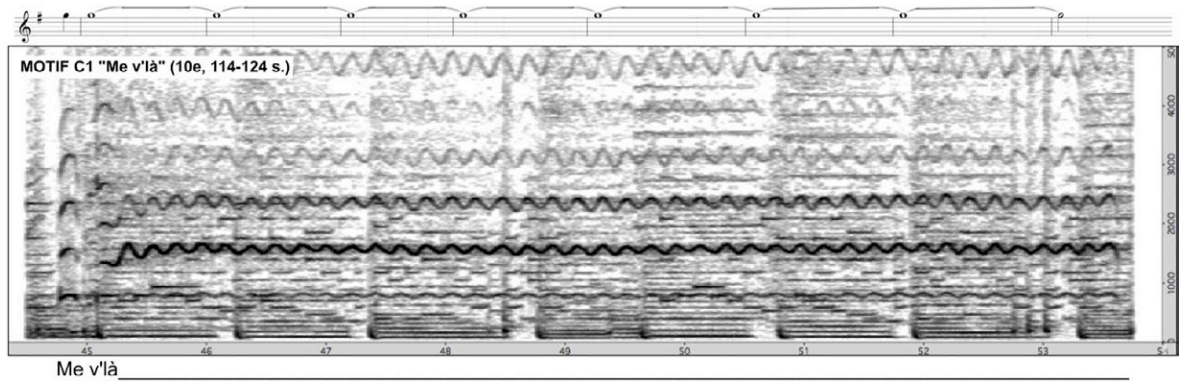


Figure 345 : Dixième occurrence du motif C (selon la structure décrite précédemment), dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 246]

7.3.1.2 Les traitements du motif D : le contraste des mélismes et des attaques percussives

Le motif D, sur le texte « j'arrive », est également réitéré dix fois au cours de la chanson. C'est un motif de nature résolument mélodique avec de longues notes tenues dans l'aigu, jouant sur les contrastes entre tenues vocaliques avec *vibrato* et lents *glissandi* non vibrés, incluant ou non des mélismes. Le bruit en est presque totalement absent, à l'exception des attaques consonantiques très énergiques et des respirations sonores. Remarquons que, alors que dans le motif C la longue tenue à l'extrême aigu (*sol* 4) était effectuée sur un [a], voyelle très ouverte, elle est ici réalisée – essentiellement sur *sol* 4 avec des incursions ponctuelles sur *do* 5 – sur un phonème [i], voyelle très fermée, mais qui reste étonnamment tout à fait intelligible et ne semble pas faire l'objet de déformation phonétique comme on en trouve à l'aigu chez la soprano dans le chant lyrique.

La première itération apparaît à environ 16 secondes. La première syllabe, « J'a- », est émise sur un *sol* # 3, le [R] est articulé rapidement, puis la tenue du [i] se divise en trois phases : un *glissando* ascendant de 0,75 seconde allant du *fa* 3 au *sol* 3, avec un léger tremblement observable sur la fréquence fondamentale, puis une tenue vibrée de 2,4 secondes sur le *sol* 3. Enfin, la voix observe, en fin de tenue, un *glissando* de 0,47 seconde descendant jusqu'au *ré* 3, qui s'achève par une prononciation très nette de la dernière syllabe, « ve », sur un *ré* 3, suivie, après l'extinction du son, d'un bruit d'expulsion d'air.

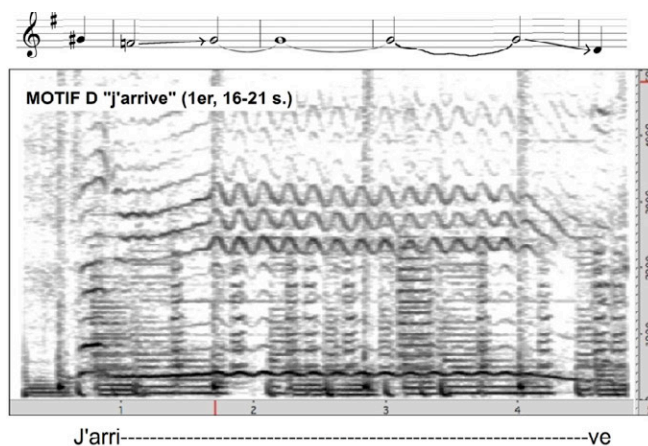


Figure 346 : Première occurrence du motif D (selon la structure décrite précédemment), dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 247]

Dans la deuxième occurrence, vers 26 secondes, la première syllabe « j'a » est accentuée, avec un accent dynamique et un allongement (0,12 seconde) de la consonne fricative [ʒ], qui apporte ainsi un aspect bruité. Le [a] est aussi légèrement allongé. La tenue du [i] peut se subdiviser en trois phases, différentes de l'extrait précédent : une tenue vibrée de 0,94 seconde sur *sol* 3 ; un *glissando* ascendant de 0,56 seconde (de *sol* 3 à *si* b 3) amorcé par une impulsion dynamique créant une rupture par une incursion dans le grave avec une expulsion d'air, puis une nouvelle tenue vibrée de 1,62 seconde, sur un *sol* 3, attaquée par la même impulsion expiratoire que sur la phase précédente, ce qui coupe le son et morcelle le mélisme en intégrant des attaques, et donc du bruit.

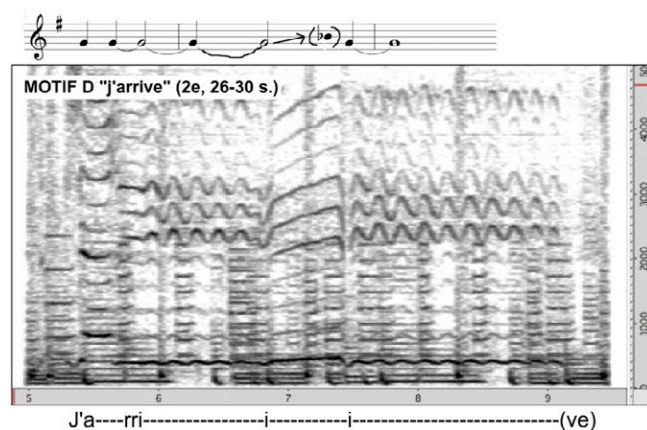


Figure 347 : Deuxième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. [CD 247]

La troisième occurrence est octaviée : elle est émise sur un *sol* 4 et ne comporte pas de mélisme, mais une longue tenue du [i] de 3,27 secondes. La tenue n'est pas homogène sur sa durée : elle est amorcée par un *glissando* ascendant de 0,2 seconde, suivi d'une première partie droite sans *vibrato* de 0,6 seconde, puis un ample *vibrato* apparaît pendant 1,32 seconde (sept ondulations) précédant une nouvelle phase sans *vibrato* sur 0,46 seconde et un *glissando* descendant de 0,56 seconde qui s'achève par l'articulation de la syllabe finale « -ve » sur un *ré* 4, suivi d'un bruit d'expulsion d'air.

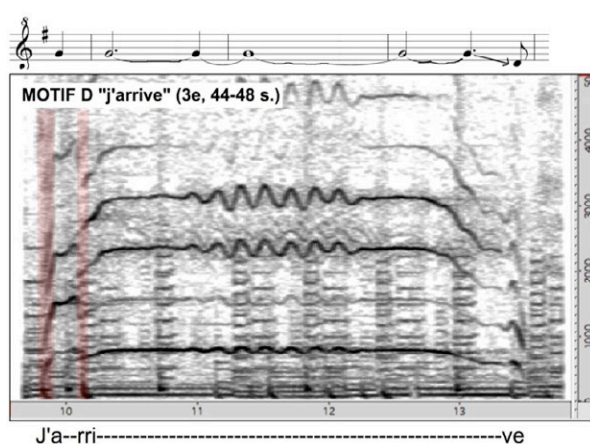


Figure 348 : Troisième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

Le quatrième motif D se distingue par une attaque très tonique et percussive sur la première syllabe, qui n'est pas tenue, et par la présence d'un mélisme sur cinq notes, sur la tenue du [i] :

tenue vibrée sur *sol* 4 ; tenue non vibrée sur *si b* 4, amorcée sur une impulsion expiratoire comme nous l'avons décrite précédemment ; même attaque par le grave puis *do* 5, avec un léger *vibrato* et un *glissando* descendant, et *si b* 4, enchaînés de façon liée ; nouvelle impulsion expiratoire pour amorcer une dernière phase de tenue vibrée sur *sol* 4. Le « v » est très légèrement articulé à la fin de la tenue, mais de manière non voisée et presque inaudible.

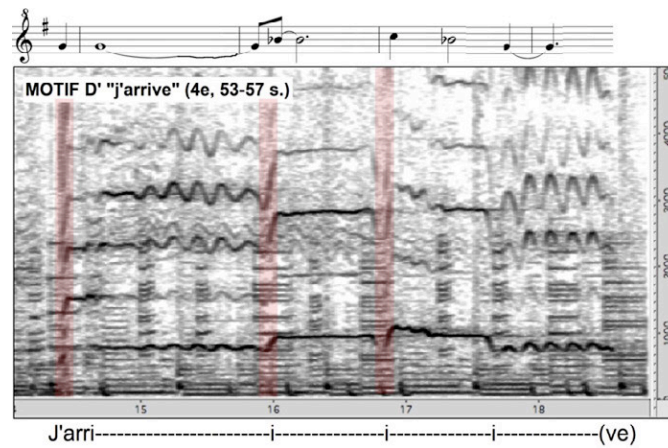


Figure 349 : Quatrième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

La tenue de la cinquième itération se distingue par la présence d'une phase vibrée sur *sol* 4, puis d'un prolongement de la tenue, sans *vibrato*, avec un glissement au *fa #* 4, suivi d'un rehaussement au *sol* 4 avec une nouvelle phase de tenue vibrée, achevée par l'articulation de la syllabe « -ve » sur *ré* 4, précédée d'un court *glissando* descendant.

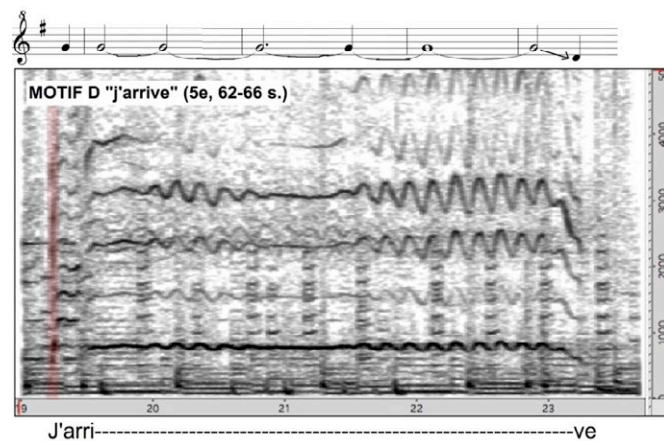


Figure 350 : Cinquième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

La sixième occurrence est similaire à la troisième (à une distinction près : le *glissando* descendant final atteint ici le *do* 4 au lieu du *ré* 4), tandis que les septième et huitième sont similaires à la quatrième, réemployant le même mélisme :

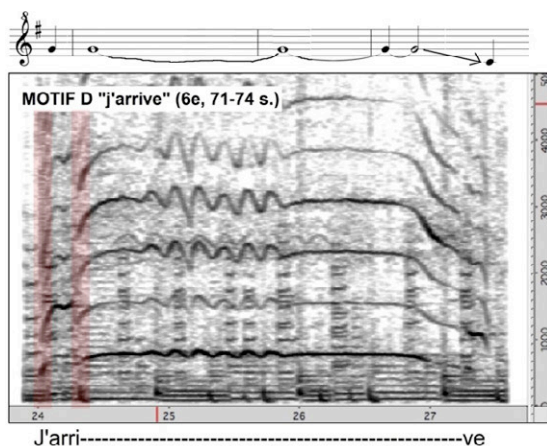


Figure 351 : Sixième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles.
Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

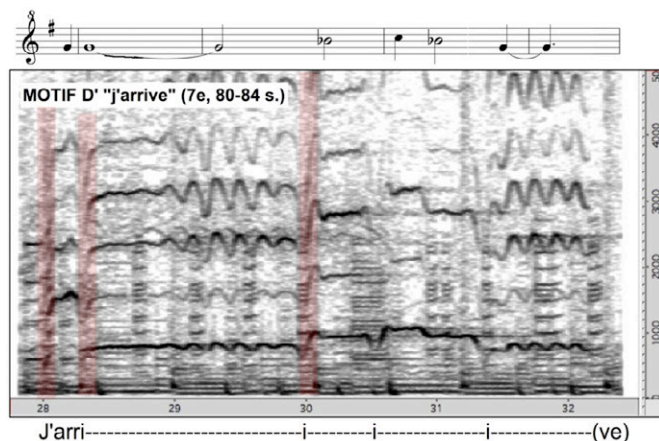


Figure 352 : Septième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles.
Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

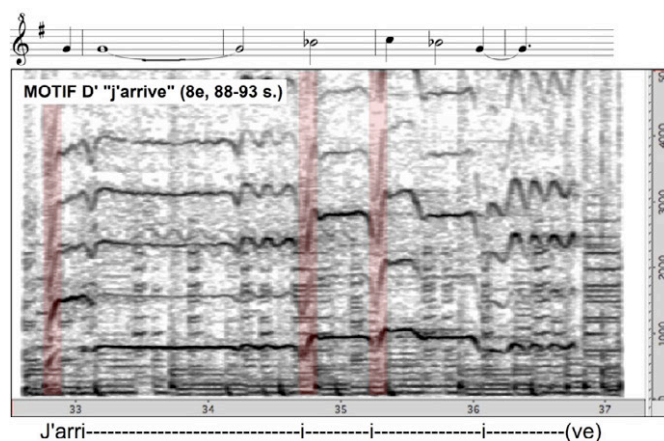


Figure 353 : Huitième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles.
Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

La neuvième occurrence rappelle également la troisième, avec cependant une attaque beaucoup plus percussive sur la syllabe « j'a » et une phase vibrée plus longue sur la tenue du [i]. L'attaque percussive introduit du bruit.

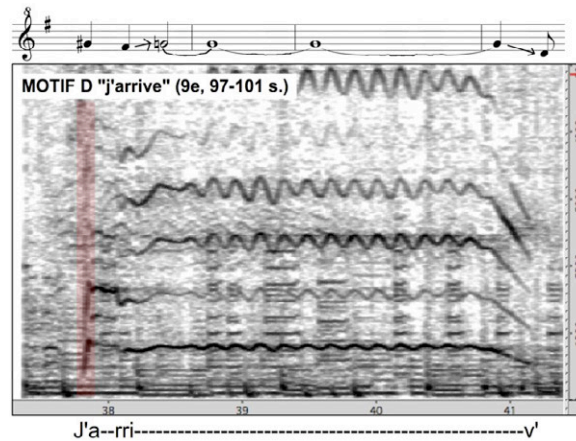


Figure 354 : Neuvième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

Enfin, la dixième réitération du motif D est une variante simplifiée du mélisme décrit dans les quatrième, septième et huitième itérations. Les deux premières syllabes sont chantées sur un *sol* 4, puis suit une longue tenue non vibrée sur *do* 5, de 1,55 seconde, avec un timbre qui évoque la voix de sifflet, puis un *si b* 4 sur 0,3 seconde, suivi d'un court *fa* 4 vibré en note de passage puis d'une longue tenue vibrée sur *sol* 4. Les trois premières notes (« j'a-ri-i » : *sol* 4, *sol* 4, *do* 5), sont attaquées avec beaucoup de tonicité, par le grave avec une forte pression sous-glottique.

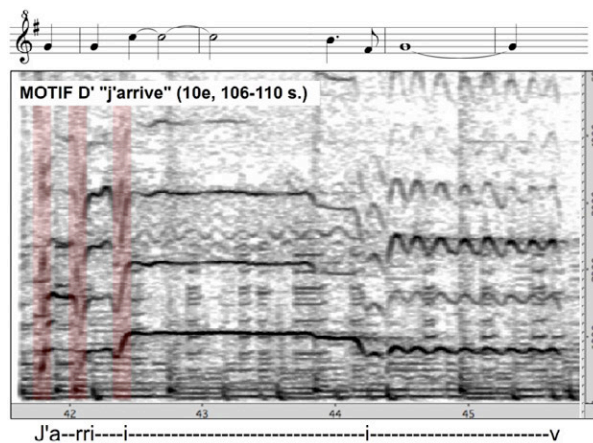


Figure 355 : Dixième occurrence du motif D, dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. Sonagramme et relevé mélodique aligné, alignement des paroles. Le rouge indique des attaques percussives. [CD 247]

7.3.1.3 Traitement du motif E : le jeu bruité et rythmique des plosives

Le motif E, qui se compose de deux occurrences successives de la formule « tiens-toé ben, tiens-toé ben, tiens-toé ben ben ben », répété quatre fois dans la chanson, est celui qui présente la plus grande homogénéité entre chacune de ses réitérations, du fait de son aspect plus rythmique, sur un débit plus rapide, moins propice à l'ajout de mélismes et de variantes. Si le motif C évolue progressivement vers un traitement vocal de plus en plus bruité, le motif E est quant à lui bruité dès le début. Cet aspect s'associe à l'usage de la prononciation québécoise et à un accent spécifique qui rend parfois difficile l'intelligibilité du texte : [t jɛ̃ t w e bɛ̃]. Les deux voyelles nasales, les deux semi-consonnes, la fermeture du [a] en [e] dans la prononciation populaire québécoise, et l'affrication du [t] ([t] devient [ts] sur un certain nombre d'occurrences), sont autant d'éléments qui favorisent le dévoisement. Les sons de la langue sont utilisés pour leurs sonorités, d'une manière instrumentale autant que pour leur sémantisme textuel.

Il existe une proximité entre les quatre réitérations, qui jouent toutes sur l'aspect percussif et rythmique, avec des notes non tenues. Seule la transposition à l'octave aiguë (ré 4) des deux dernières occurrences et quelques petites variantes rythmiques et mélodiques les distinguent : celles-ci sont précisées dans le relevé suivant.

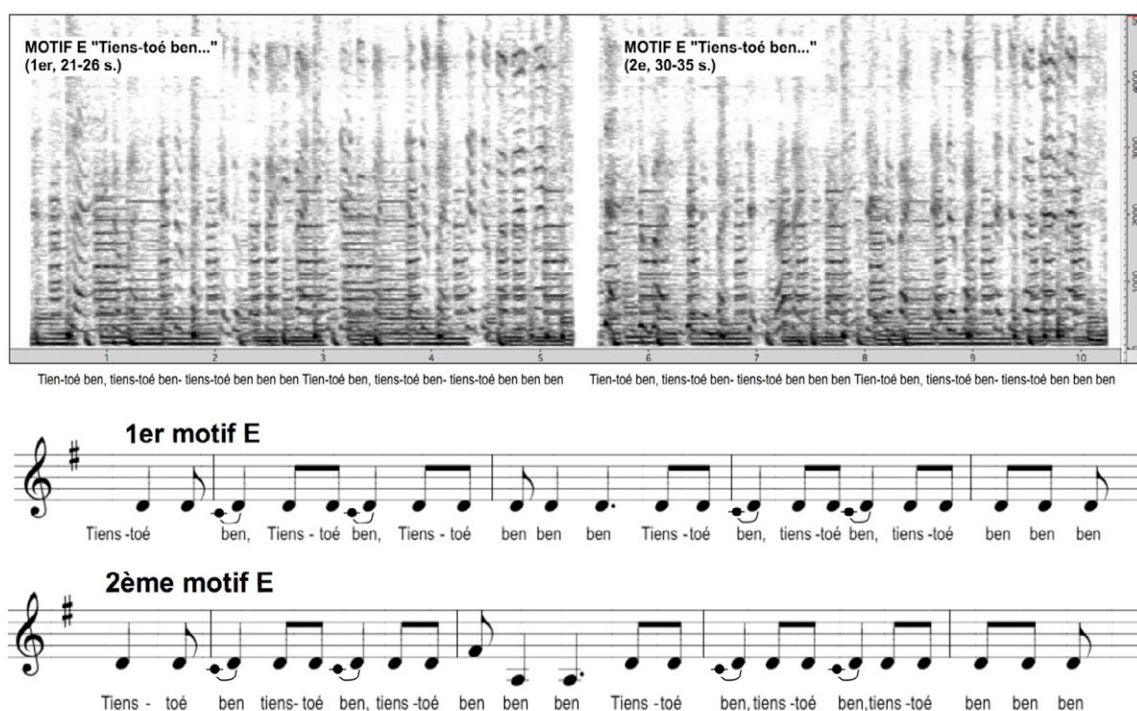


Figure 356 : Sonagrammes et relevé des première et deuxième occurrences des motifs E (selon la structure définie précédemment) dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. [CD 248]

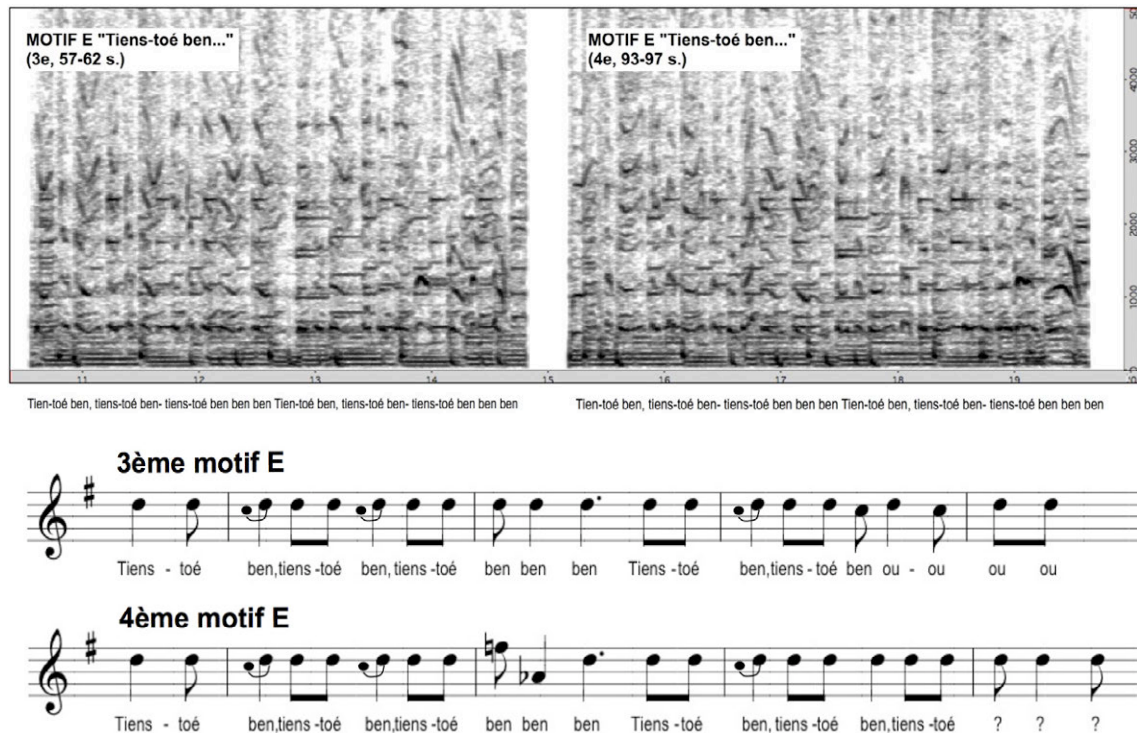


Figure 357 : Sonagrammes et relevé des troisième et quatrième occurrences des motifs E dans l'interprétation de *Tiens-toé ben, j'arrive* par Diane Dufresne. [CD 248]

Tous les éléments du phrasé concourent au désordre sonore engendré par les sons bruités : le martèlement consonantique allitératif, la rapidité du débit qui euphémise les sons vocaliques, le timbre forcé, la dynamique qui engendre une modalité proche du crié. Ce motif s'inscrit à la fois en antagonisme et en complémentarité des longs mélismes vocaliques du motif C, l'un mettant en relief l'autre par effet contrastif sans nuire pour autant à la cohérence interprétative. Cette extrême diversité interprétative sur les mêmes motifs compositionnels pourrait à elle seule exemplifier l'importance fondamentale de l'interprétation dans notre corpus générique.

La forme de concomitance des sons mélodiques et bruités, la consubstantialité des extrêmes au sein d'une même interprétation, donnent un caractère de véhémence hyperbolique, d'exubérance emphatique, que Diane Dufresne peut utiliser aussi bien dans la tonalité humoristique (comme c'est ici le cas), que dramatique. Toutefois, la fourchette d'amplitude des contrastes – maximale dans cet exemple – peut tout aussi bien, dans d'autres chansons, pour les besoins d'expressivité, se trouver réduite par une recherche de musicalité lyrique plus marquée, ou au contraire une mise en avant d'un timbre plus rauque avec des effets bruités du *Rock*.

7.3.2 *Camille et la flexibilité du vocal*

L'exploitation du bruit dans l'interprétation vocale n'est pas consubstantielle à l'insertion de la raucité, du cri, du *growl*. Elle peut s'exprimer dans un tout autre registre, qui serait celui de l'intime : bruit de bouche, de souffle, dévoisement par susurrement ou chuchotement, voix dans le souffle.

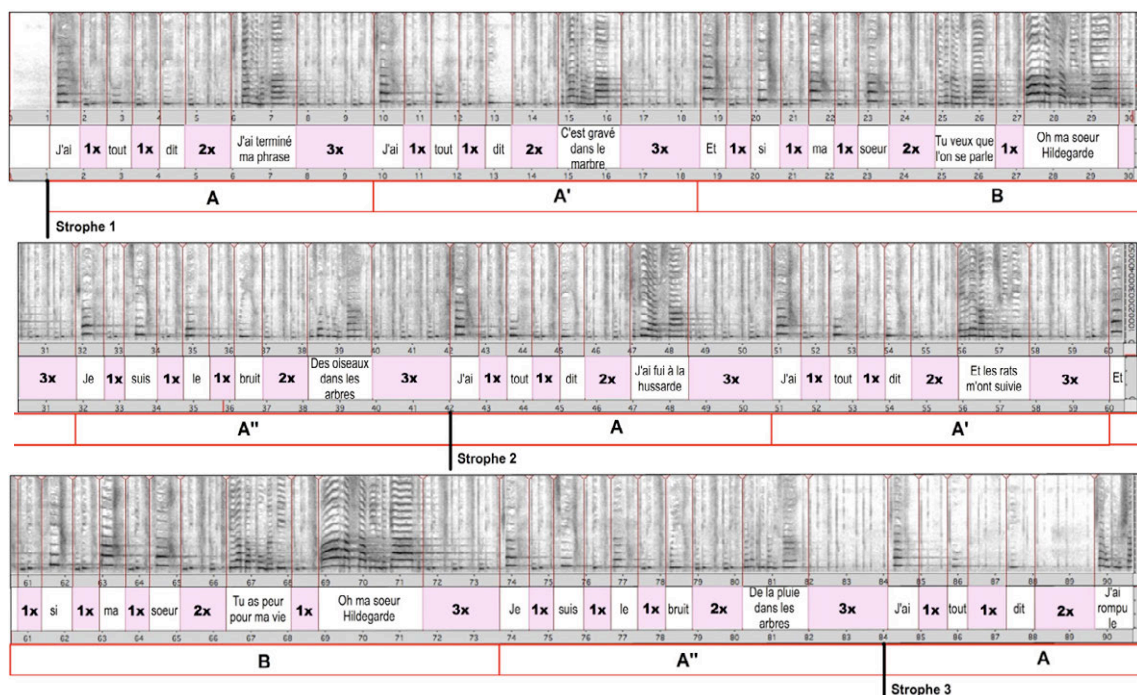
Nous avons abordé cette occurrence bruitée dans la nouvelle chanson française, avec la voix en sous-tension de Benjamin Biolay, mais dans la perspective qui est maintenant la nôtre –

contraste entre voix mélodique et voix bruitée – nous prenons comme exemple l’interprétation de Camille dans la chanson *Tout dit*, dernière chanson de son disque *Ilo Veyon*, dédiée à Hildegarde de Bingen, bénédictine allemande et compositrice du XII^e siècle, dont elle évoque *a cappella* un peu la technique responsoriale, avec un texte simplement assonancé, une mélodie très simplifiée et une formule réitérée comme le répons dans le chant liturgique, ici très écourtée et en *ostinato*. L’évocation de la musique ancienne est également marquée par l’usage d’un diapason au-dessous de la normale, toutefois plus haut que le diapason baroque (*La* environ 428 Hz).

Cet aspect responsorial transposé à un seul interprète participe du contraste que nous nous proposons d’étudier, Camille mêlant les voix, les techniques vocales et les timbres tantôt très vocaliques, très épurés et aigus, avec une légère réverbération (l’enregistrement a été effectué dans une chapelle), tantôt dévoisés par le souffle et le chuchotement, sans qu’ils soient pourtant imperméables l’un à l’autre.

7.3.2.1 L’imbrication des textures vocales

Camille se dit dans la recherche de « nouvelles textures⁸¹⁰ », aspect particulièrement évident dans cette chanson qui opère une espèce de tissage entre des éléments contrastifs : une voix aiguë très timbrée et un usage abondant du souffle, qui n’est pas un élément secondaire mais tient une place substantielle dans l’œuvre, tant d’un point de vue rythmique que sémiologique. L’enchevêtrement le plus évident est celui de syllabes isolées ou de courts groupes de six syllabes, chantés d’une voix aiguë bien timbrée du *do* # 3 au *sol* # 3, qui laissent voir de nombreux harmoniques sur le sonagramme, et la répétition en *ostinato* de la formule « tout dit », en doubles-croches sur *do* 3 et *mi* b 3 ou *si* 2 et *ré* 3, ponctuée de bruits d’inspirations et expirations sonores, sur une voix plus douce et intime, parfois chuchotée, qui ne laisse paraître que deux ou trois harmoniques.



⁸¹⁰ Camille, « Travail sur la matière sonore et recherche de nouvelles techniques », dans : *Le Grand Entretien*, Propos recueillis par François Busnel. France Inter. Emission du 10 novembre 2011.

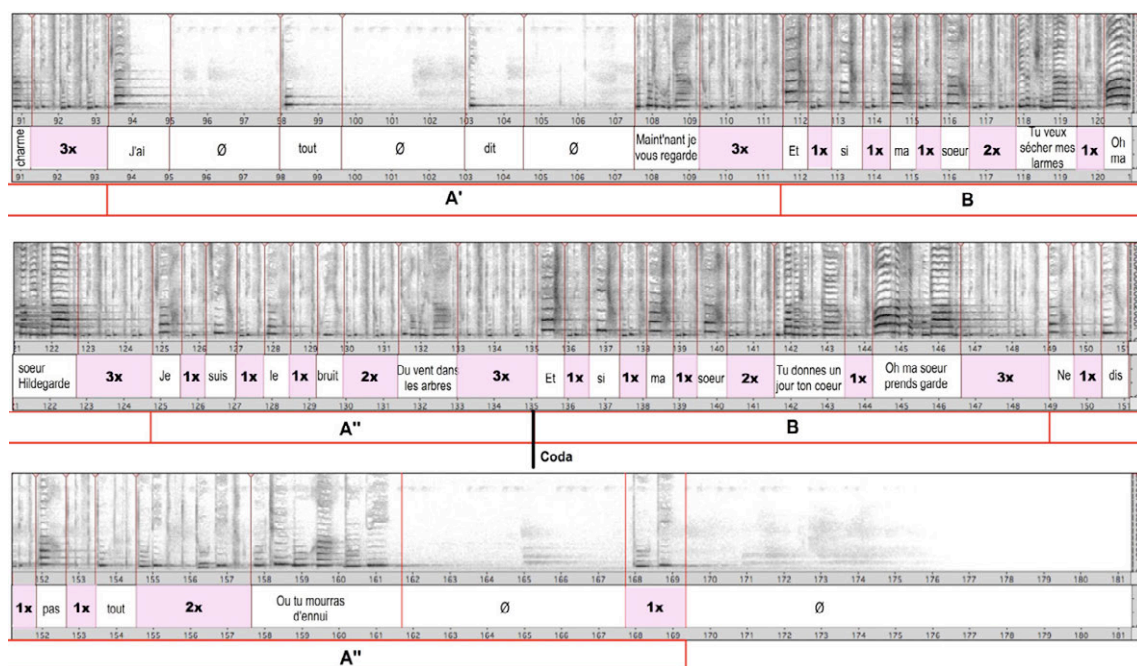


Figure 358 : Schéma de la structure de l'interprétation de *Tout dit* par Camille.

Les passages en roses sont la répétition de la formule « Tout dit », sur *do 3, mi b 3* ou *si 2, mi 3*. [CD 249]

L'intrication de vers découpés en syllabes, entrecoupés par la formule réitérative « tout dit », et de vers de six syllabes mélodiques suivies évoque les techniques du hoquet que l'on trouve dans le chant responsorial médiéval, et initie un effet caractéristique d'accélération respiratoire. Camille utilise de manière hyperbolique ce procédé avec une sensation de halètement, de surventilation, des groupes de souffles très courts et une forme d'hyperpnée. Certes, il existe une alternance marquée entre les passages plus vocaliques et la réitération de la formule « tout dit », dont les consonnes plosives apico-dentales [t] et [d] sont utilisées pour leur aspect percussif et leur attaque sèche. Leur articulation très antérieure permet de générer un effet d'intimité, de proximité, puisque la prise de son très rapprochée laisse entendre le bruit de la pointe de langue qui se décolle des dents pour libérer le passage de l'air, particulièrement audible quand la voix est très faible et dans les parties chuchotées non-voisées : il y a en effet une évolution dans l'interprétation de la formule, qui se réduit au début de la troisième strophe aux bruits de souffle, aux attaques et aux bruits d'articulation :

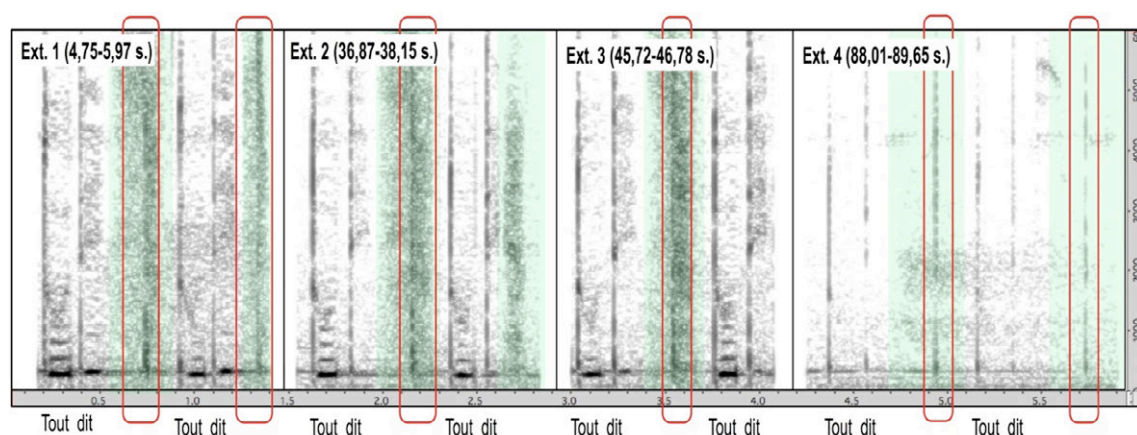


Figure 359 : Sonagrammes de quatre extraits de la double réitération de la formule « tout dit » dans l'interprétation de *Tout dit* par Camille. Mise en évidence d'une voix plus ou moins voisée et de la présence de souffle, d'inspirations et d'expirations sonores (calques verts), de bruits de bouche (cadres rouges). [CD 250]

Mais cette alternance « responsoriale », ne se superpose pas avec une bipartition mélodique/bruitée stricte et bien tranchée. À l'exception des hexasyllabes, essentiellement assonancés en [a], émis d'une seule phrase, avec un timbre un peu plus poussé sur le vers « Oh ma sœur Hildegarde », l'imbrication des bruits respiratoires rythmés, partie intégrante de la chanson, et les notes chantées, forment un tissage complexe. Le souffle sonore s'exprime soit par des inspirations nasales ou buccales, soit par des expirations qui doublent la ponctuation des « tout dit », mais il peut aussi bien contaminer les sons vocaux, comme sur l'anaphore « J'ai » qui introduit les trois premiers vers de chaque strophe et est émise dans le souffle, avec une forte expulsion d'air concomitante à l'émission vocalique. Ces sons respiratoires créent de manière très paradoxale à la fois une sensation de détente respiratoire et d'anhélation, renforcée par l'absence de pause entre les vers et même les strophes dans toute la première partie.

Cette cohabitation de « deux voix » rappelle quelque peu la technique médiévale du hoquet, « procédé consistant à faire exécuter une mélodie par deux ou trois voix. Ces voix se répondent : lorsque l'une donne le chant, l'autre se tait et *vice versa*. C'est la “*truncatio vocis*”⁸¹¹ », qui signifie « littéralement interruption de la voix », et désigne un « procédé d'ajouement de la mélodie [qui] implique une absence de simultanéité, une alternance entre voix de dessus et de dessous⁸¹² ». Mais, dans cette chanson, l'alternance souffre de légers décalages dus à la réverbération sonore qui prolonge le son et crée ainsi des superpositions donnant l'impression d'une ébauche de polyphonie, renforcée par l'imprégnation auditive qui garde le son vocalique dans l'oreille. Camille exploite particulièrement la réverbération du lieu par les nuances dynamiques de sa voix, très douce sur les répétitions de « tout dit », pour qu'il y ait un maximum de son direct, et plus puissante sur l'émission des vers, avec notamment un accent et un allongement sur le dernier son vocalique [a] – voyelle la plus ouverte – des vers de six syllabes consécutives (« Oh ma sœur Hildegard~~e~~ »), engendrant ainsi une forte réverbération qui prolonge ce son. De plus, l'assonance en [R] qui suit le [a] est une consonne vibrante et sonore, qui allonge la voyelle qui la précède, renforçant cet effet (sur « marbre », « parle », « Hildegarde », « hussarde », charme », « larmes », « arbre », « garde »).

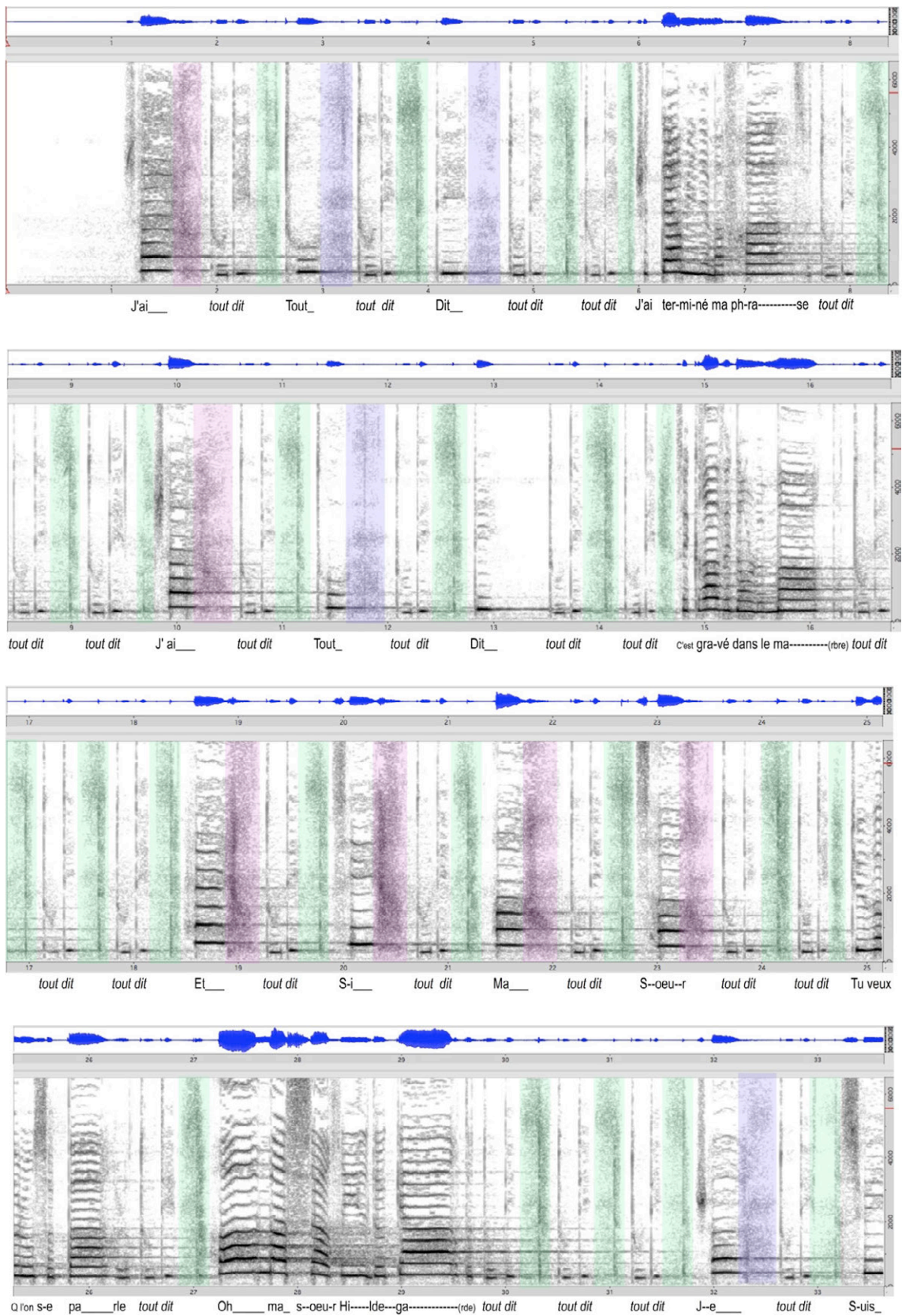
7.3.2.2 L'interférence de l'éthéré et du charnel

Les jeux sur le son pur et impur, vocalique et bruité, s'inscrivent dans une alternative entre l'élan vers le haut, la recherche d'un son aérien et éthéré, et la présence charnelle ponctuée par la fermeture et le repliement du « tout dit » qui coupe en partie cet élan et par le caractère haletant de l'énonciation, qui redonne matérialité à l'interprétation. Les insertions de la formule en *ostinato*, auxquels se substituent dans la troisième strophe des silences, contrarient l'élan mélodique et la fluidité vocale par des ruptures sonores contrastives. Les oppositions marquées entre sons évanescents, décorporisés par la pureté harmonique, et la présence corporelle intronisée par les bruits de bouche, de langue, de halètement respiratoire, se comportent en valeur illustrative par rapport à la thématique de la sublimation et de la sensualité.

La représentation sonographique de la première strophe met en évidence ce jeu d'intrications complexes :

⁸¹¹ LE VOT, Gérard, « Hoquet », dans : *Vocabulaire de la musique médiévale*. Paris : Minerve, coll. « Musique ouverte », 1993, p. 106.

⁸¹² LE VOT, Gérard, « *Truncatio vocis* », dans : *Vocabulaire de la musique médiévale, op. cit.*, p. 220.



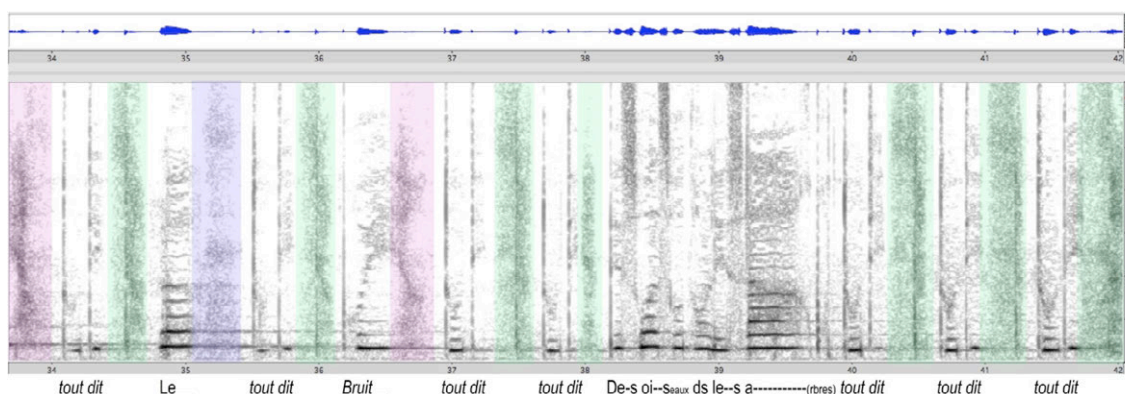


Figure 360 : Sonagramme de l'interprétation de la première strophe de *Tout dit* par Camille. Le violet met en évidence les expirations sonores bouche ouverte, le bleu les expirations sonores nasales (bouche fermée), le vert les inspirations sonores, qui sont majoritairement nasales et comportent des bruits d'articulation que l'on peut observer par les lignes verticales sur le sonagramme. [CD 249]

Les multiples bruits respiratoires se présentent sous deux formes : sons expirés (en violet et bleu) et sons inspirés (vert). La plupart des syllabes isolées sont suivies d'une importante expulsion d'air, soit bouche ouverte (violet), soit bouche fermée (bleu) prenant alors une sonorité nasale. Certaines syllabes isolées sont toutefois suivies d'un silence avant l'énonciation de « tout dit », marquant ainsi une rupture, comme le deuxième « Dit », à la seconde 13, tandis que les vers de six syllabes conjointes sont enchaînés avec « tout dit » sans intercalation d'un son respiratoire.

La formule « tout dit » est suivie d'un court silence puis d'une inspiration sonore quasiment toujours nasale (à l'exception de la seconde 38 qui laisse entendre une prise d'air par la bouche) et comporte un bruit de bouche évoquant l'articulation de la consonne nasale apico-alvéolaire [n] dévoisée – produit par l'avant de la langue qui se décolle des alvéoles (la partie osseuse antérieure de la voûte palatine, derrière et au-dessus des incisives supérieures), libérant le passage de l'air. Il se positionne rythmiquement sur la dernière double-croche du temps et apparaît comme une ligne verticale sur le sonagramme vers la fin du bruit inspiratoire, par exemple juste avant la quatrième seconde de l'extrait. L'impulsion créée par cette consonne ajoutée prend part à l'*ostinato* rythmique en s'associant aux [t] et [d], occlusives antérieures apico-dentales ou apico-alvéolaires, qui présentent un profil articulaire proche et apparaissent également comme des lignes verticales sur le sonagramme. Les consonnes génèrent une sorte de battement rythmique immuable, de geste sonore corporel évoquant le battement du cœur (un peu précipité par le *tempo* de 82 à la noire) ou le *tactus* du chant médiéval. Ce rythme métronomique se poursuit sans pause – à l'exception des silences de la troisième strophe, dont le relief est accentué par l'effet de contraste provoqué par le brusque arrêt de l'*ostinato*, la profondeur du silence semble alors paradoxalement exacerbée par le crissement des grillons et un léger aboiement dans le lointain – pour ralentir et s'exténuer à la fin de la chanson, sur le dernier « tout dit ». Outre leur fonction rythmique, ces consonnes antérieures, non voisées et de nuance très faible, captées par une prise de son très rapprochée, renforcent la sensation d'intimité et de grande proximité recherchée dans cette œuvre.

Camille exploite différents degrés d'intrusion du souffle dans la voix : il peut aussi se superposer à l'émission vocale, donnant une voix vaporeuse. Les syllabes isolées, constituant à elles seules un groupe de souffle, font l'objet d'une surconsommation d'air et sont parfois imprégnées de souffle – nous avons vu en particulier la syllabe « J'ai » qui débute l'extrait –, tandis que, pour d'autres, le débit expiratoire est contenu permettant une émission vocalique plus timbrée, jusqu'à l'expulsion finale du surplus d'air. Les vers de six syllabes usent d'une voix globalement plus sonore et timbrée. Le souffle revêt une double valeur sémiologique dans cette chanson, à la fois vaporeux et charnel, spirituel et terrestre, jouant de cette ambiguïté.

La forme d'onde qui précède le sonagramme montre les nombreux contrastes de dynamique qui enrichissent cette interprétation : ils sont notamment utilisés pour renforcer la distinction entre les formules « tout dit », émises d'une voix très faible, et les syllabes des vers, d'une voix plus puissante, le vers « Oh ma sœur Hildegarde » constituant le sommet dynamique et l'acmé de la strophe. Le jeu de dynamique permet également un contrôle du temps de réverbération des notes et une gestion de la proportion de son direct et de son réverbéré : le prolongement des notes fortes est nettement observable sur le sonagramme, par exemple, sur le premier « J'ai », dont nous distinguons la persistance des deux premiers harmoniques.

Un fort accent dynamique marque également les premiers temps des mesures, qui coïncident avec l'émission des syllabes isolées, ou des dernières syllabes des vers de six syllabes (« phrase », « marbre », « parle », « Hildegarde », « arbres »), renforçant l'effet de scansion rythmique évoqué précédemment. Ces phonèmes [a] intensifiés sont suivis d'une ou plusieurs consonnes en *coda*, qui sont souvent très atténuées et faiblement perceptibles : les sons [bR] à la fin de « marbre », par exemple, sont totalement dévoisés et ne laissent paraître que deux petites lignes verticales sur le sonagramme, ce qui peut révéler une volonté de ne pas rompre le son vocalique, qui est prolongé par la réverbération au-delà de la consonne en *coda*. Selon Littré, « l'assonance est proprement la parité des voix et non celle des articulations⁸¹³ » : l'accent sur le dernier son vocalique du vers et non sur la consonne conduit résolument vers plus de vocalité. Certaines consonnes en début de syllabes sont également euphémisées ou totalement éliminées : la consonne [m] de « ma » (seconde 21) est par exemple absente. La prédilection pour les sons antérieurs, à la fois parmi les consonnes ([t], [d] et [n] ajouté), que parmi les voyelles, avec l'assonance en [a], l'allongement et l'accentuation dynamique de ce son ouvert, passe également par la déformation de certains phonèmes, dans une recherche de musicalité : les syllabes isolées « Et » sont volontiers prononcées [ɛ], tandis que le « Oh » de « Oh ma sœur Hildegarde », est ouvert latéralement, laissant entendre [ɔ] plutôt que [o].

Ce jeu sur les textures vocales se retrouve dans de nombreuses chansons de Camille, qui exploite ces contrastes autant pour leurs fonctions esthétisantes qu'émotionnelles. Ils marquent de manière originale une alternance entre voix sonore extravertie, tournée vers les autres, et voix bruitée, que l'on pourrait qualifier d'introvertie, qui s'écoute elle-même et dialogue avec son propre « moi ». Cette part d'intimité vocale permet d'échapper à la distanciation un peu froide d'une voix pure et antériorisée, qui n'est pas ancrée comme dans le chant savant, et au risque de gratuité factice qui la menace. Elle réinsère du désordre, de l'aléatoire, de l'intuitif et donc de la vie et du charnel au sein de la voix, voix que Camille caractérise d'ailleurs dans un entretien comme « mon animal à moi⁸¹⁴ », soulignant à la fois son autonomie, sa liberté vocale et sa présence très physique.

⁸¹³ « Assonance », dans : LITTRÉ, Émile, *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*. Édition établie et mise à jour sous la direction de Claude Blum. Vol. 2, Paris : Le Figaro, 2007.

⁸¹⁴ Propos recueilli par François Busnel, France Inter, *Le grand entretien : Camille*, 11 novembre 2011.

7.4 Conclusion du chapitre

L'inclusion ponctuelle ou récurrente de l'antagonisme dialogique entre mélodicité et bruit est donc un trait typologique caractérisant l'interprétation du genre. La chanson « à texte » induit une proportionnalité de sons bruités, la consonne ayant plus que la voyelle un rôle sémantique dans la langue française. Mais sur ce fondement générique, se développent des degrés d'intrusion du bruit très diversifiés : il peut être euphémisé et dilué dans la mélodie, ou au contraire un procédé interprétatif privilégié. Il a valeur taxinomique soit en s'inscrivant dans la constance, soit en jouant sur le contraste. Sa modélisation traduit aussi bien le non-conforme, le dissident, que la conformité à un sous-genre spécifique. Paradoxalement cette atypie est aussi bien source de marginalité que d'intégration à un groupe. Elle marque un point fondamental au carrefour de l'expression du « moi » du chanteur et du modèle interprétatif auquel il se réfère. À la jonction entre la recherche de spécificité et celle d'assimilation, cette ligne de démarcation, selon l'interprète, laisse plus de place à la singularité individuelle ou à l'usage fédératif.

Elle sous-tend une autre opposition consubstantielle au phrasé et fondamentale dans la chanson « à texte » : celle du chanté et du parlé, auquel elle se superpose par bien des points, puisque la voix parlée, voire criée, intègre au cœur de la chanson le bruit et l'aléatoire de la parole.