

# Chapitre 8. Le phrasé en tension entre le parlé et le chanté

---

## Sommaire

---

<b>8.1</b>	<b>Voix parlée, voix chantée : interférences et subversion</b>	<b>633</b>
8.1.1	Le transfert des éléments typologiques de la parole dans le phrasé chanté	633
8.1.2	Les degrés d'insertion du parlé : de l'alternance à la substitution complète.	638
<b>8.2</b>	<b>La porosité des frontières et les jeux de l'hybridation : un double mouvement paradoxal</b>	<b>670</b>
8.2.1	Premier mouvement : exacerbation de la musicalité de la parole	671
8.2.2	Deuxième mouvement : altération de la mélodicité du chant par la contamination du parlé	686
<b>8.3</b>	<b>Perspectives sémiologiques des différentes modalités d'insertion du parlé</b>	<b>717</b>
8.3.1	Sémiologie des passages : continuum versus parataxe	717
8.3.2	Quotidienneté proximale versus ritualisation distancielle	718
8.3.3	La sémiologie des dynamiques de profération : intime versus collectif	718
<b>8.4</b>	<b>Conclusion du chapitre</b>	<b>720</b>

---

## Résumé du chapitre

Les caractéristiques typologiques de la chanson française – mise en avant du texte, relative simplicité mélodico-rythmique... – favorisent l'émergence d'une troisième tension dialectique au sein de l'interprétation : celle de la confrontation du chanté et du parlé, confrontation encore plus fondamentale que les précédentes en regard de l'importance de ses occurrences dans notre corpus, de leur diversité, et de son potentiel créatif, voire de subversion générique.

En préliminaire, nous voulons mettre en évidence, à partir d'entretiens enregistrés, la captation, le transfert et la rémanence du phrasé parlé des interprètes dans leur expression chantée, et donc la parenté originelle et fondatrice de ces deux types énonciatifs dans le genre que nous étudions.

Ce chapitre se propose d'analyser ensuite, à partir d'un répertoire d'exemples détaillés, les degrés d'insertion du parlé dans le chanté, qui vont des changements ponctuels ou partiels ne modifiant pas profondément le genre à la substitution totale induisant une forme de transgression générique, ce basculement radical demeurant toutefois marginal dans notre corpus par rapport au jeu de l'hybridation largement présent.

Nous étudierons les avatars de cette porosité à partir d'un double mouvement à la fois paradoxal et convergent : d'une part, l'exacerbation de la musicalité de la parole, qui conduit le « dit » à la frontière du chant par renfort de l'accentuation, rythmisation et stylisation et, d'autre part, l'érosion de la musicalité du chant, qui conduit ce dernier à la frontière du parlé par la contamination de la parole.

À travers une suite d'exemples emblématiques, nous analyserons les procédés induisant dans le chant ce jeu du chevauchement et de l'entre-deux, en particulier avec la surimpression d'éléments paralinguistiques et de mimiques vocales intronisant des procédés de distanciation avec l'énoncé empruntés à la modalisation du parlé (parodie, ironie, implicite, dérision...), ceux de la fusion avec le texte, avec exacerbation des affects entraînant le basculement d'une énonciation à l'autre, et le parasitage du chanté par l'intrusion des traits de l'oralité familière.

Nous aborderons enfin la signifiante de l'extrême diversité des modalités d'énonciation du parlé dans la chanson : de son insertion par surimpression, glissement ou continuum de l'un à l'autre, ou parataxe par juxtaposition contrastée ; de ses visées, du quotidien à la ritualisation, du jeu de la confidentialité à celui de la profération presque discursive, posant ainsi les premiers jalons de l'étude sémiologique du chapitre suivant.

La dialectique du parlé et du chanté est l'une des plus présentes dans la musique vocale. Nous avons vu combien dès l'origine elle traversait l'histoire du chant – poésie antique, récitatif, mélodrame, mélodie, *sprechgesang*. Le genre que nous étudions plus que tout autre joue sur la diversité des modalités énonciatives et les multiples interférences entre la parole et le chant, dont nous avons établi un tableau des lexiques croisés.

Introniser le parlé dans le chant, c'est intégrer l'aléatoire, le hasard, la complexification du son :

« L'ingénieur devra faire 250 fois plus de mesures pour déterminer le spectre d'une voyelle parlée que pour déterminer celui d'une voyelle chantée [...]. La perception d'un ton musical est donc plus plaisante que celle du bruit ou de la voix parlée puisque son décodage exige moins d'effort<sup>815</sup> ».

L'introduction du parlé nuance le sémantisme et élargit la palette de décodage de l'auditeur. Elle joue un rôle fondamental dans l'approche de l'interprétation comme élément complexe (c'est-à-dire étymologiquement, nous l'avons vu, tissé d'éléments divers) au sein duquel se confrontent de manière dialogique et donc à la fois complémentaire et contradictoire des entités antagonistes. La multiplicité des degrés d'insertion du parlé, la porosité des frontières, la diversité des modalités énonciatives, font du jeu intrusif de la parole, un des éléments fondamentaux de la typologie du phrasé des interprètes.

#### *Les tremplins génériques à l'insertion du parlé*

C'est que par ses caractéristiques génériques, la chanson « à texte » stimule l'interaction avec le parlé. Sur le plan prédictif de la composition tout d'abord, comme nous l'avons étudié dans la partie qui lui est consacrée, elle peut être favorisée par l'aplatissement et le nivellement mélodique, par l'importance des intervalles conjoints et du *recto tono*, aussi bien que par un renforcement des accentuations intonatives calquées sur celles de la parole. La contamination des caractéristiques du parlé sourd parfois déjà dans la composition musicale, qui peut orienter de manière discrète ou affirmée l'interprétation, l'insertion du parlé reposant sur un ancrage compositionnel incitatif.

La simplicité mélodico-rythmique induit aussi souvent, par recherche d'expressivité, un *rubato*, soit préconisé par la partition, soit le plus souvent fruit de l'interprétation, pour pallier la monotonie du jeu répétitif. L'irrégularité rythmique de la parole – dont Jean Mazaleyrat souligne l'existence, même dans sa forme métrique – donne vie au texte chanté, dont l'écriture généralement syllabique se prête facilement au transfert.

Le mouvement d'imprégnation est en fait double et réciproque : la composition influence évidemment sur l'interprétation, mais le style interprétatif, d'une manière particulièrement importante dans notre corpus, peut jouer aussi sur la composition. La chanson est bien souvent écrite pour un chanteur spécifique – qui est parfois lui-même ACI – et sa singularité interprétative, son identité et ses usages, influencent, comme nous l'avons vu, la composition. L'interprétation est en quelque sorte déjà sous-jacente, virtuellement présente, lors du

---

<sup>815</sup> FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 118.

processus compositionnel. L'échange composition/interprétation et interprétation/composition, fructueux, engendre souvent une interaction qui favorise l'adaptation aux caractéristiques de la voix de l'interprète et singulièrement même de sa voix parlée.

Mais se borner à penser que la composition abstraite conditionne principalement l'intrusion du parlé serait une schématisation réductrice dans ce genre semi-oral où la partition possède une autorité toute relative : la marge importante de liberté interprétative, consubstantielle au genre, reste le tremplin le plus prolifique à l'intégration du parlé. Aux procédés d'échange et d'interaction dont nous avons déjà parlé, s'ajoutent donc ceux de la subversion interprétative, en rupture avec la partition. Les rapports entre l'intrusion du parlé et la composition vont ainsi de la prescription – limitée à quelques exceptions près, mais exceptions notables, comme Léo Ferré, Yves Simon ou Charlélie Couture... – à la suggestion – incitation dont l'interprète pourra se saisir ou non – et à la tension en rupture avec la mélodie – l'insertion du parlé représentant l'élément le plus transgressif que nous ayons étudié.

C'est donc par ses caractéristiques inhérentes que la chanson suscite et sollicite l'intervention du parlé, dont elle utilise les capacités expressives au service du texte. Par touches ténues, parfois à peine perceptibles, ou au contraire par totale substitution, elle exploite la diversité de la parole à son profit, se métamorphosant en œuvre complexe, carrefour des tensions et des strates de signifiante dont parle Roland Barthes. En fait, la chanson « à texte » a toujours quelque chose à voir avec la voix parlée :

- soit parce qu'elle en garde le timbre et les caractéristiques acoustiques sans opérer comme le fait le chant savant une mutation esthétique qui éloigne les deux vecteurs de profération ;
- soit parce qu'elle en intègre les caractéristiques intonatives et accentuelles, phraséiques et articulatoires, par souci d'efficacité communicationnelle ;
- soit enfin, parce qu'elle en utilise les diverses modalités (récitatif scandé, parlé rythmé, parlé conversationnel...) et les types d'énonciation (voix chuchotée, déclamée, criée...) de manière ponctuelle ou récurrente.

Ces éléments préfigurent l'amplitude extrême de l'écart et de la diversité des différentes inclusions de la voix parlée à la subversion totale du chanté. Mais ces multiples occurrences n'opèrent pas pour autant un syncrétisme, ni une fusion/confusion entre les différents éléments, qui restent souvent en tension, exerçant une forme de bipolarité qui intègre les deux pôles d'attraction présents à des degrés divers.

## 8.1 Voix parlée, voix chantée : interférences et subversion

Nous abordons ce phénomène par l'étude de la rémanence des caractères typologiques de la parole des chanteurs dans leurs caractéristiques interprétatives. En effet, plutôt que d'opérer une mutation esthétique, voire une exclusion des marqueurs vocaux de la parole, la chanson vise bien souvent à intégrer les caractéristiques de la voix naturelle et à les utiliser pour créer une originalité interprétative. Cette proximité originelle autorise une liberté maximale dans les degrés d'insertion du parlé dans le chanté et les caractéristiques génériques offrent de multiples opportunités aux interférences entre ces deux types énonciatifs.

### 8.1.1 *Le transfert des éléments typologiques de la parole dans le phrasé chanté*

Le premier point d'ancrage dans les échanges entre voix parlée et chantée nous paraît être le transfert d'un certain nombre de marqueurs de la parole de l'interprète vers l'expression chantée. Dans l'ensemble, l'identification vocale du chanteur peut se faire au niveau du parlé, car il existe une forme de similitude, de mimétisme entre les deux types d'énonciation, les caractéristiques du chanté se modelant en partie sur les éléments typiques du parlé<sup>816</sup>. De nombreux enregistrements d'entretiens avec des chanteurs de notre corpus figurent dans les archives en ligne de l'INA. Certes, il ne s'agit pas d'une parole tout à fait naturelle et spontanée : il s'opère déjà une forme de stylisation et même parfois une forme d'adaptation à la performance vocale de l'interlocuteur. Denise Glaser, par exemple, dans ses fameux entretiens de *Discorama*, transmet en partie son placement assez grave, son débit lent et son usage des silences, alors qu'un journaliste plus jovial induit des tonalités différentes. Mais se retrouve toutefois un fond irréductible qui singularise l'énonciation de chacun et contamine les interprétations chantées. Quelques exemples de ces transferts du parlé au chanté chez cinq interprètes de styles diversifiés nous permettent d'illustrer ce phénomène.

Si nous observons les caractéristiques vocales et prosodiques de la parole de Charles Trenet, dans l'émission *La nuit écoute* du 27 décembre 1966, nous percevons à la fois un timbre postériorisé et sonore, une voix bien placée, un ton légèrement affecté et une diction particulièrement soignée, avec une surarticulation (en particulier sur les [ã] et les [o], très bien formés), un allongement de certaines voyelles et une retenue sur certaines consonnes, ainsi que la présence d'accents de focalisation (« longtemps que j'y pense »). Le découpage en groupes de souffle est aussi particulier (« Le chanter / une bonne fois pour toute parce que / je l'aime ce Val-de-Marne ») ; autant d'éléments que nous avons observés dans l'analyse de son interprétation chantée, l'ensemble évoquant une distinction un peu maniérée.

---

<sup>816</sup> Pour ces rapports entre voix parlée quotidienne et voix chantée chez Léo Ferré, voir : CHABOT-CANET, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 72-77 et p. 132-136.

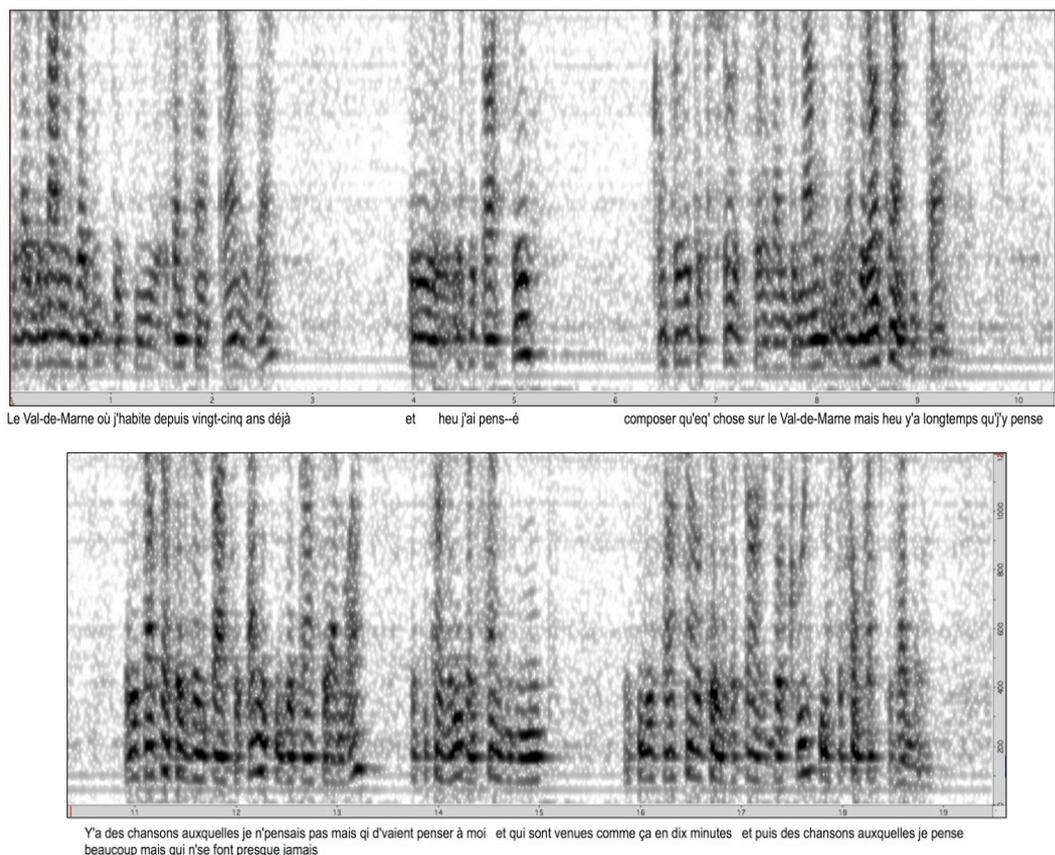
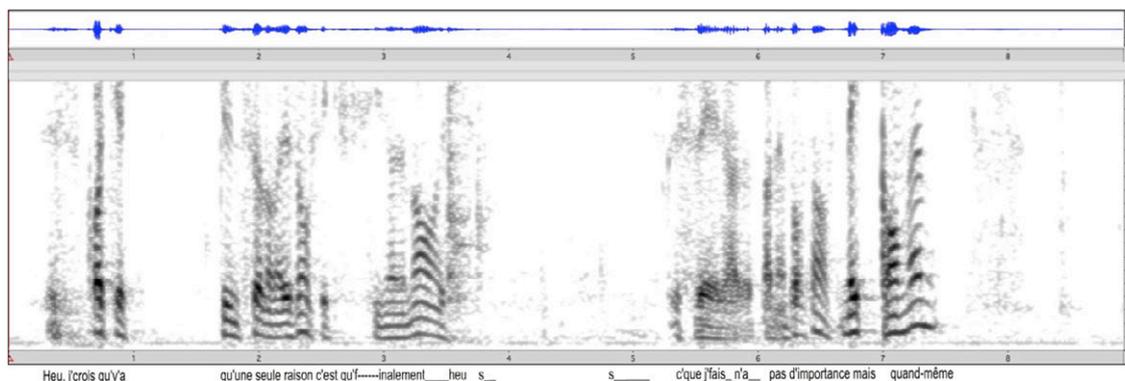


Figure 361 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien télévisé de Charles Trenet. [CD 251]

Le sonagramme de la voix parlée de Charles Trenet est assez net, malgré un bruit de fond important bien visible sur les silences. Les phrases s'articulent en petits groupes. On distingue nettement de quatre à une vingtaine d'harmoniques sur certains sons, traduisant un timbre très vocalique et peu bruité. Nous remarquons que le débit est irrégulier, avec parfois des ralentissements, des déplacements d'accents et des focalisations sur « chose » et sur la deuxième syllabe de « longtemps », et donc une intonation modulée assez chantante, doublée d'une importante intelligibilité articulatoire.

La voix parlée de Jacques Brel se caractérise quant à elle, en plus du timbre un peu nasal mais sonore, par les jeux de contrastes avec des ruptures de débit et des accentuations hyperboliques sur les consonnes, comme nous pouvons le constater dans cet exemple extrait du *Discorama* du 18 mars 1966. Le rythme et la variation accentuelle traduisent une diction affective et pulsionnelle.



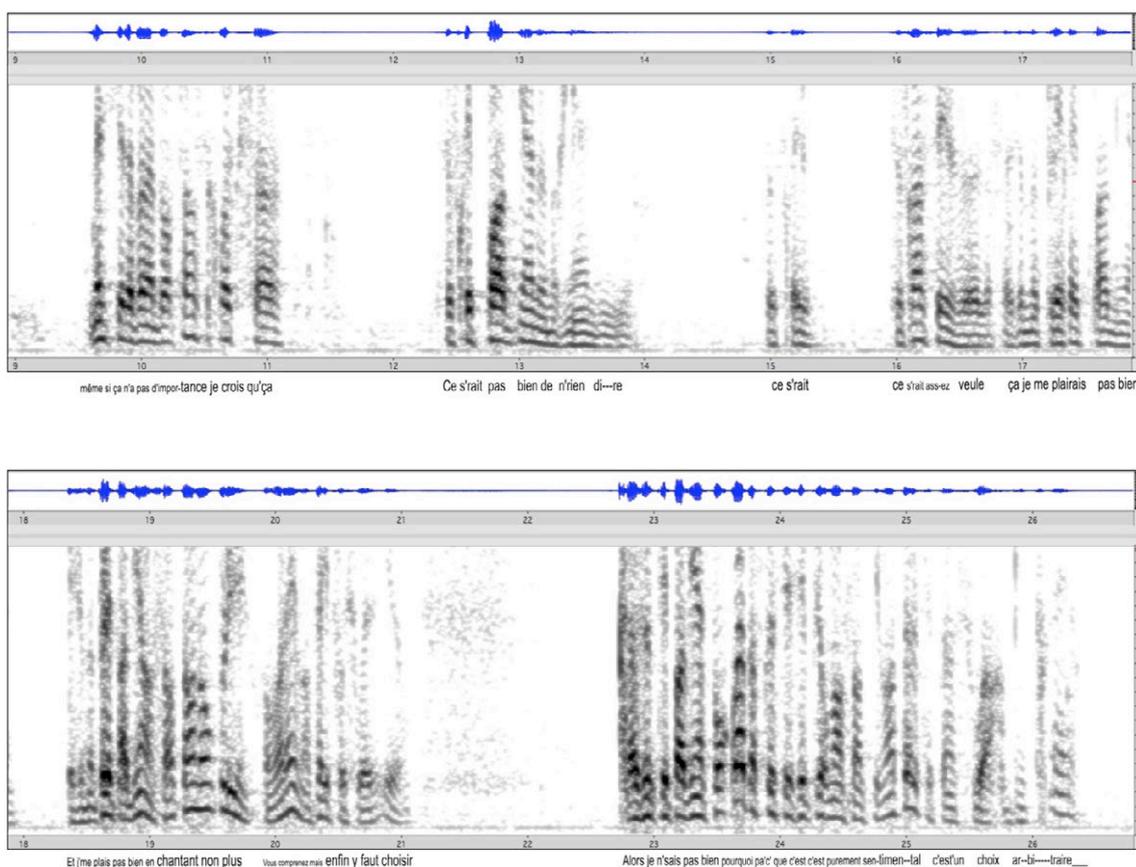


Figure 362 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien de Jacques Brel. [CD 252]

Le contraste est très marqué entre des passages sur-prononcés avec une emphase accentuelle, en particulier avec la rétention de la consonne [f] de « finalement », et l'accentuation des consonnes de « quand même », « pas bien », « arbitraire », et des transitions très rapides, qui provoquent un resserrement de la diction, une compression du discours à la limite de l'intelligibilité. L'ensemble de l'énonciation se caractérise par des jeux de dynamique et de tension.

Dans les mêmes circonstances, *Discorama* du 16 avril 1967, l'enregistrement de la parole de Serge Gainsbourg est constamment polluée par l'inférence du bruit, aussi bien dans le timbre très nasalisé, avec de nombreuses incursions dans le *Fry*, que par de multiples souffles, soupirs, respirations et bruits de bouche. La prononciation est dans l'ensemble nettement sous-articulée. La diction est très discontinue et entrecoupée de pauses sonores bruyantes, notamment avec des « heu » en *Fry*. La voix est souvent peu intelligible.

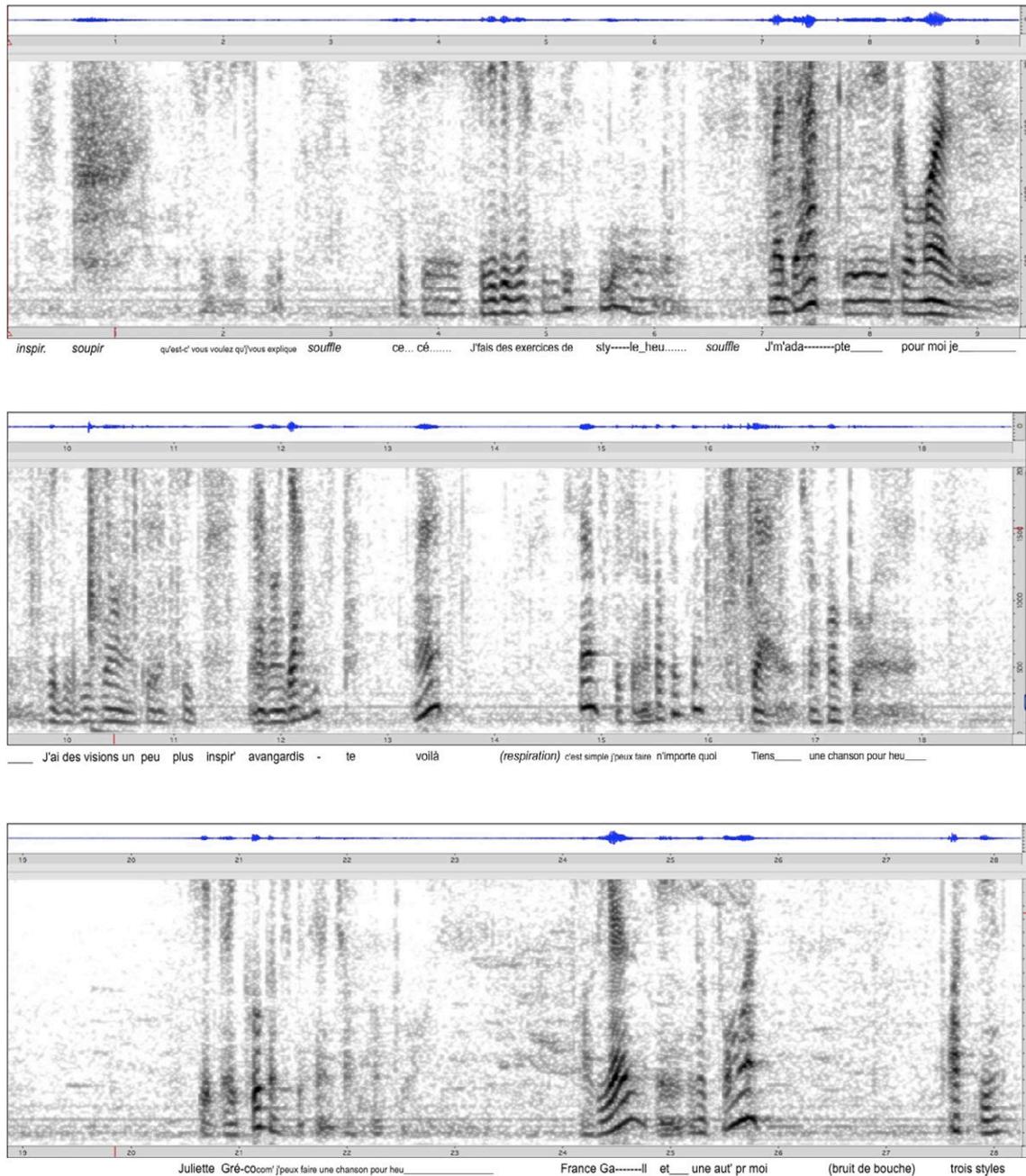


Figure 363 : Extrait du sonagramme de l'entretien de Serge Gainsbourg. [CD 253]

L'articulation est relâchée, les syllabes sont parfois avalées, comme les premières syllabes de « c'est simple », ou « Juliette », ou marmonnées, dans le souffle, comme « qu'est c' vous voulez qu'j'vous explique », ce qui rend la compréhension difficile, voire impossible (comme les deux syllabes en [s] qui précèdent « j'fais des exercices », à la seconde 4 de l'extrait). Les tenues en *Fry* en fin de groupes dans l'attente du mot suivant sont nettement visibles (« style heu... », « je... », « pour heu... », « et... »). Quelques syllabes accentuées dynamiquement, émergent avec un rallongement du son vocalique et une intonation glissante (« moi », « France Gall »).

Dans un autre registre, la voix parlée de Pierre Perret dans le *Discorama* du 22 décembre 1974 est marquée par les caractéristiques que l'on retrouve dans son interprétation, avec une antériorisation qui confère une tonalité joyeuse, une voix souvent teintée de sourire. D'autre

part, une palatalisation générale des consonnes et une mouillure du [t] et du [d] donnent un phrasé très particulier, un caractère doucereux, et la labialisation un aspect enfantin à la parole.

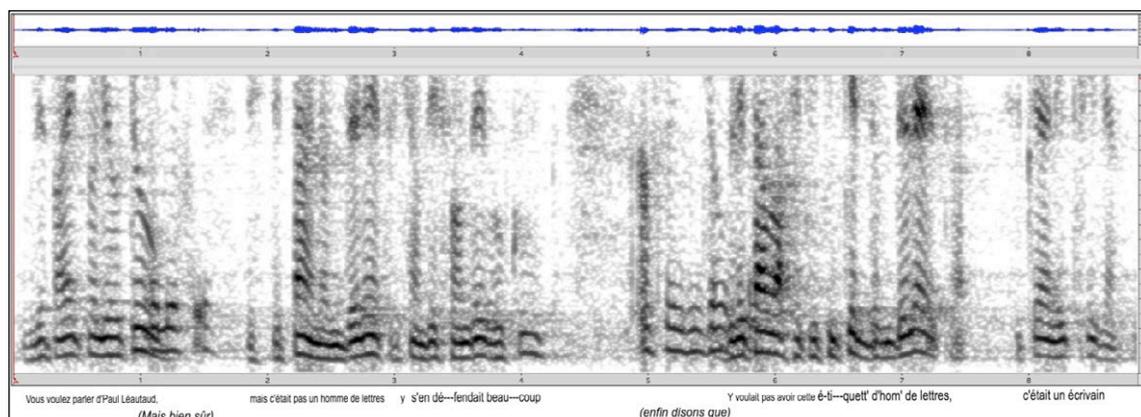
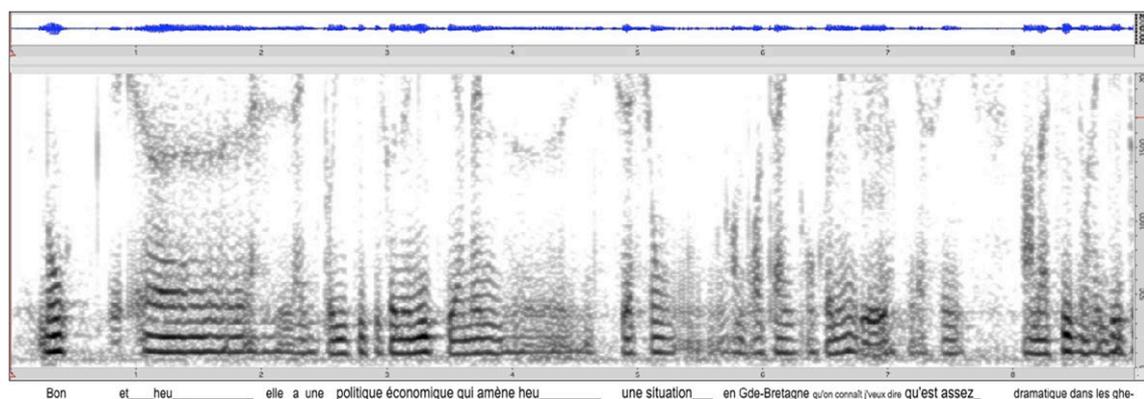


Figure 364 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien de Pierre Perret. [CD 254]

L'intonation est de plus assez mouvante, avec des accents intonatifs sur certaines voyelles (montée vers l'aigu). Au niveau de la phrase, elle est très souvent montante, se terminant par une accentuation (montée dans l'aigu, à *mi 2* pour l'extrait étudié), sur la dernière ou l'avant-dernière syllabe, donnant un caractère puéril, comme quémendant implicitement l'approbation de son interlocuteur.

Nous prendrons comme dernier exemple Renaud, en étudiant un extrait de son entretien à propos de Mme Thatcher dans *Effraction* du 21 janvier 1986. Son phrasé bien particulier est nettement identifiable dans sa voix parlée. En plus de l'évidence de la déformation par l'accent populaire de certains sons (par exemple [wa] de « pouvoir »), on remarque le caractère un peu saccadé et incisif de l'articulation, qui marque une certaine brusquerie, un ton un peu coupant et une monotonie intonative, avec une voix grave et voilée souvent à la limite du *Fry*.



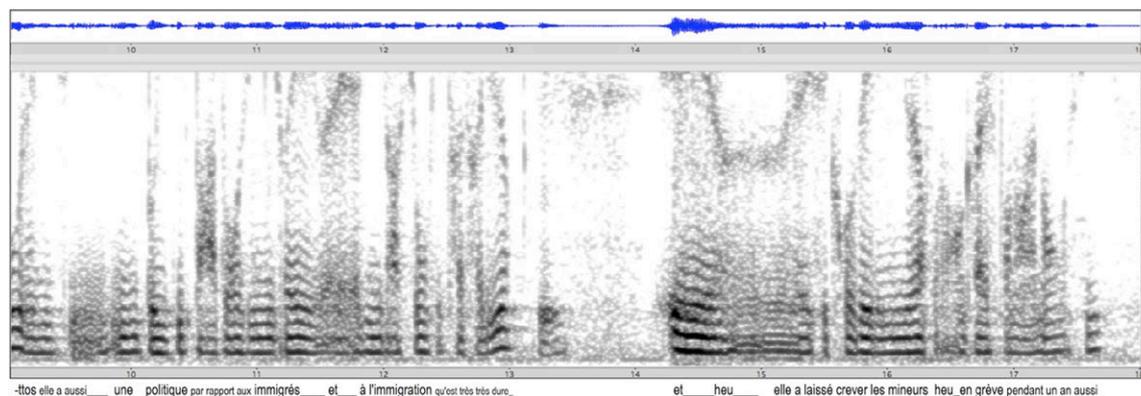


Figure 365 : Sonagramme d'un extrait de l'entretien de Renaud. [CD 255]

La fréquence fondamentale atteste l'aspect assez monocorde de la diction (autour du *sol* # 1), sans importantes variations intonatives et sans intonation conclusive en fin de phrase, ce qui provoque un arrêt abrupt des groupes intonatifs. Les nombreux passages en *Fry* sont également bien visibles, sur les « et » et les « heu ».

Notre objectif n'est évidemment pas d'inventorier avec précision tous les marqueurs vocaux de la parole, mais de mettre en évidence le glissement qui s'exerce entre le phrasé du parlé et celui du chanté dans la chanson populaire, parenté d'autant plus marquante que les choix d'enregistrements des entretiens étudiés ne sont pas sélectionnés mais aléatoires, puisqu'ils portent sur de courts extraits proposés gratuitement en ligne par le site des archives audio-visuelles de l'INA.

Ce voisinage entre les deux vecteurs de profération marque le caractère générique de la chanson « à texte », qui prédispose à la migration de l'un à l'autre. Plus le phrasé de la parole contamine celui du chant, plus l'insertion du parlé dans le chanté est spontanée, les éléments de l'un s'immisçant naturellement au sein de l'autre. Mais ce rapprochement entre les deux énonciations ne laisse pas toujours présager du degré d'insertion du parlé. Il s'agit, au même titre que la prédilection pour la variation ou pour le bruit que nous avons étudiée, d'une option esthétique dont nous allons étudier les différentes modalités.

### 8.1.2 *Les degrés d'insertion du parlé : de l'alternance à la substitution complète.*

Comme le taux de variance et d'insertion du bruit, celui du recours au parlé caractérise profondément la typologie interprétative du phrasé d'un chanteur. Il peut revêtir des formes très diversifiées : de l'utilisation ponctuelle plus ou moins récurrente, à l'alternance des deux énonciations au sein d'une même chanson ou à l'évolution diachronique, avec mutation d'une œuvre chantée en parlée et amplification du procédé au cours de la carrière, ou enfin à la substitution totale au chanté. Mais plus que pour les variantes et le bruit, il s'agit d'un élément profondément mutagène. Dans cette approche de l'insertion du parlé, nous distinguerons deux catégories de changements : la première intègre les transformations de type interne – selon la théorie du changement de Paul Watzlawick, John Weakland et Richard Fisch<sup>817</sup> –,

<sup>817</sup> WATZLAWICK, Paul, WEAKLAND, John, et FISCH, Richard, *Changements, Paradoxes et Psychothérapie* (trad. Pierre Fulan), Paris : Seuil, coll. « Points », 1980. L'utilisation du concept dans une perspective musicologique est empruntée à Gérard Le Vot, par exemple dans : LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2<sup>ème</sup> partie :

changements partiels qui ne modifient pas profondément la nature réelle de l'objet qu'ils affectent et le maintiennent à l'intérieur du même système ; la seconde bouleverse la nature du système en transcendant les groupes et implique pour l'objet ainsi transformé un changement catégoriel.

### 8.1.2.1 Retours ponctuels et alternances synchroniques : changements de type 1.

Nous avons vu, dans les nombreux exemples interprétatifs déjà étudiés, combien l'insertion du parlé sur un mot, voire un groupe sémantique ou un vers, se retrouvait couramment dans notre corpus. Il peut s'agir de micro-variantes interprétatives calquant seulement une inflexion parlée, comme chez Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Georges Brassens par exemple, ou d'ingérences plus notables, comme chez Juliette Gréco, Cora Vaucaire, Bobby Lapointe, Jacques Brel... Mais nombre de chanteurs utilisent aussi un degré d'insertion plus marqué, avec alternance synchronique entre des passages parlés et des passages chantés. Au cours d'une même chanson se relaient les deux types d'énonciation, mettant en évidence aussi bien leurs correspondances que leurs divergences.

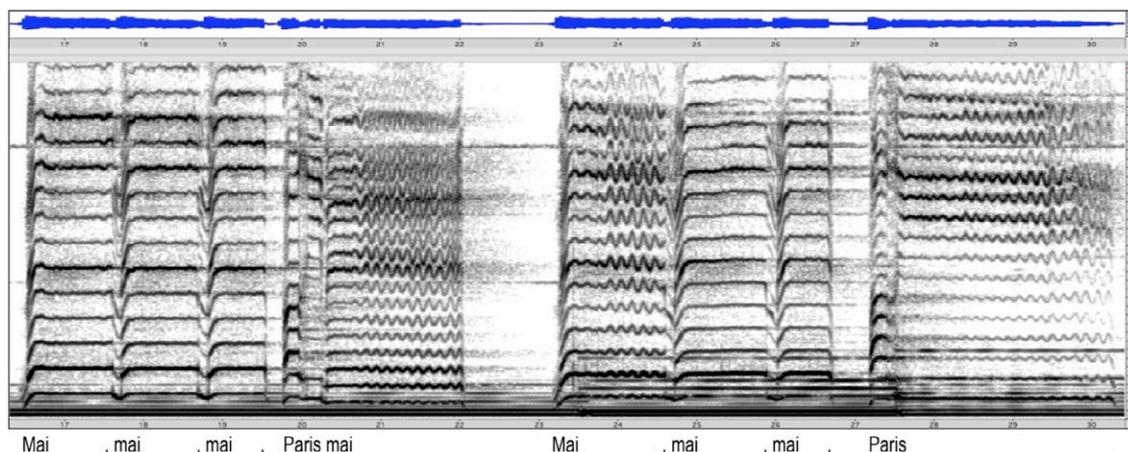
#### 8.1.2.1.1 *Le martèlement de la scansion déclamatoire : Claude Nougaro, Paris Mai.*

La chanson *Paris Mai* de Claude Nougaro (paroles de Nougaro, musique d'Eddy Louiss), inspirée par les événements de mai 68, présente une alternance de refrains chantés sur la répétition de deux mots, « mai » et « Paris », et de longues strophes en alexandrins dans un parlé rythmé très caractéristique de l'interprète. Comment donc garder l'unité de la chanson entre deux modes d'énonciation *a priori* discriminants ? Elle est assurée par un jeu rythmique avec des parties chantées très percussives, proférées d'une voix puissante amplifiée par une large ouverture buccale, et des parties parlées scandées de manière hyperbolique. La déclamation martelée, alternativement basse puis haute, assure une forme de continuité entre le chant et la parole.

La chanson débute sur un refrain chanté répété trois fois « Mai, mai, mai, Paris mai, mai, mai, mai, Paris », donnant l'impression d'une apostrophe un peu incantatoire, jouant sur la résonance polysémique du mot « mai », qui exprime à la fois le mois de l'année et le « mais » de l'interpellation et de la déception. La première itération du refrain est émise sur un *tempo* lent avec des tenues de notes :

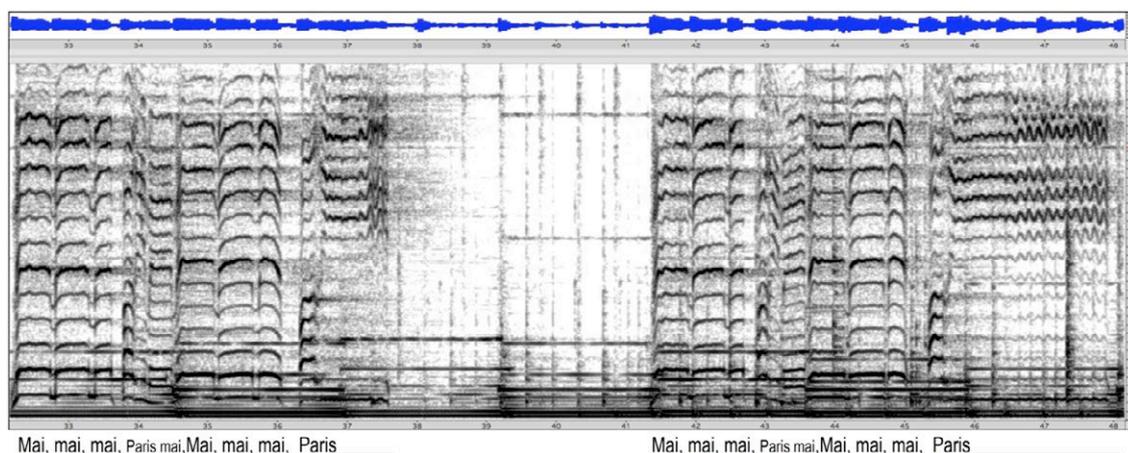
---

Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*, n° 557/558, novembre-décembre 2008, p. 21-22. Exemple d'Alan Stivell.



**Figure 366** : Sonogramme du début du premier refrain, qui inaugure la chanson dans l'interprétation de *Paris Mai*<sup>818</sup> par Claude Nougaro. [CD 256]

La voix est très projetée. Les notes tenues sont traitées de manière diversifiée, d'abord par l'alternance de notes droites ou avec *vibrato*, ensuite par la diversité des tenues vibrées, étonnamment variées chez Claude Nougaro : par exemple, le « mai » de la fin du premier groupe (à la seconde 20,3), est tenu d'abord sans *vibrato*, avec une voix légèrement tremblée, puis le *vibrato* survient dans un second temps, avec un maintien de l'énergie jusqu'à la brusque extinction du son. Le premier « mai » du deuxième groupe (seconde 23,1) est tenu de la même manière. La tenue finale sur « Paris » peut se subdiviser en trois phases : d'abord une voix puissante légèrement tremblée, puis un *vibrato* régulier de faible amplitude, avec maintien de l'énergie, enfin un relâchement avec une petite diminution de l'intensité, un élargissement de l'amplitude des vibrations et l'apparition d'un léger souffle. Les deux itérations suivantes sont chantées sur un *tempo* plus rapide, d'environ 111 à la noire :

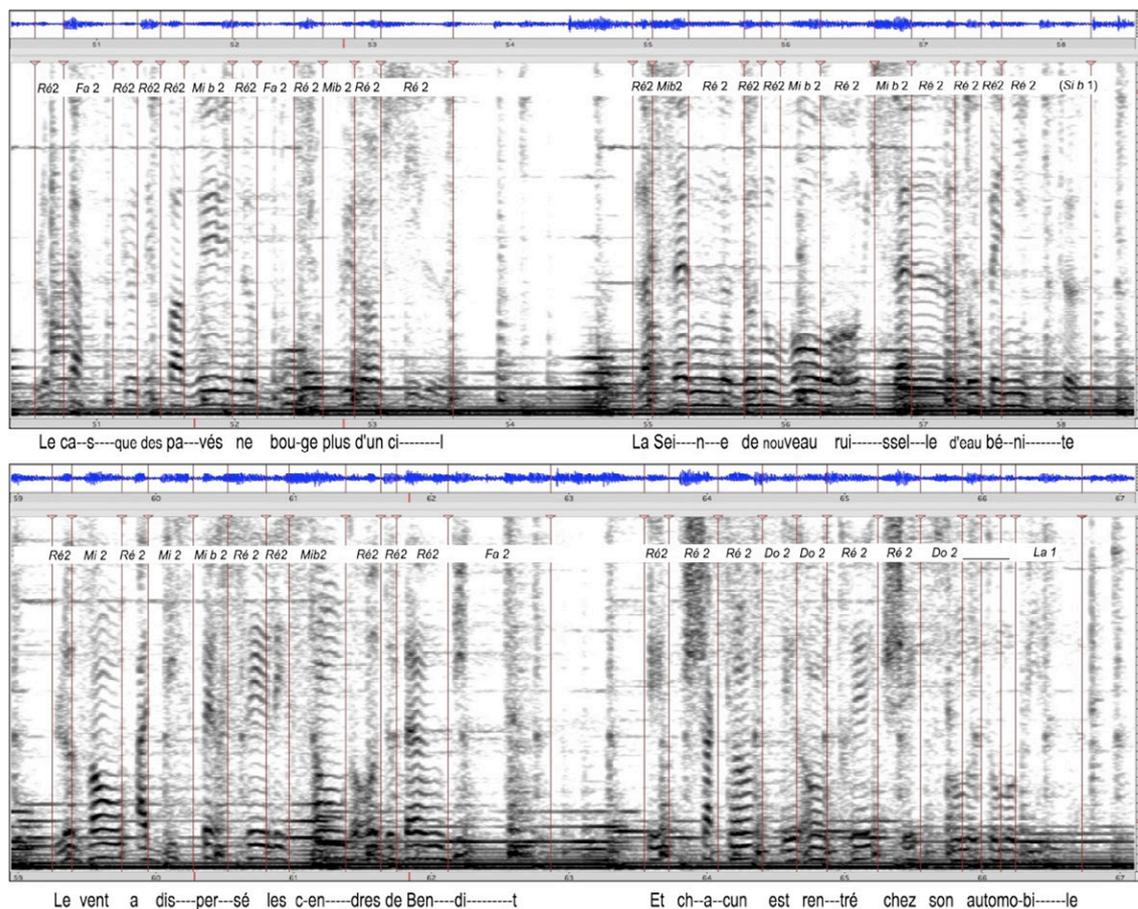


**Figure 367** : Sonogramme des deuxième et troisième réitérations du premier refrain dans l'interprétation de *Paris Mai* par Claude Nougaro. [CD 256]

Une fois de plus, la syllabe finale de « Paris », tenue avec *vibrato* et maintien de l'énergie, donne une tonicité à l'interprétation. Les consonnes sont nettement articulées, mais en privilégiant les sons vocaliques, sonores et voisés. Le timbre est d'une grande richesse harmonique, puisque nous distinguons nettement tous les harmoniques jusqu'à 8000 Hz environ, c'est-à-dire les trente-deux premiers harmoniques sur la tenue finale de la troisième

<sup>818</sup> NOUGARO, Claude, *L'Essentiel studio 1962-1985* [compilation], disque 3, Universal Mercury, 2011.

réitération du refrain (« Paris », 46 s.), ce qui confère un timbre très plein remplissant le spectre des fréquences. Le martèlement et la pulsation rythmiques des syllabes, qui préfigurent les parties déclamées, sont plus accentués dans les dernières réitérations, car les tenues sont moins longues et le débit se rapproche de celui utilisé dans la déclamation ultérieure, qui restera sur le même *tempo*, permettant une forme de continuité entre le chanté et le déclamé, comme nous pouvons le constater sur les quatre premiers alexandrins à rimes embrassées, évoquant le retour à l'ordre policé après les événements de mai.



**Figure 368** : Sonagramme des quatre premiers alexandrins de la première strophe déclamée dans l'interprétation de *Paris Mai* par Claude Nougaro. Relevé intonatif en notes de musique des hauteurs approximatives des syllabes parlées. [CD 256]

La prononciation emphatique de la partie chantée se retrouve dans une sur-articulation de la partie déclamée, avec notamment une forte présence des consonnes en *coda* à la rime – qui sont couramment sous-articulées ou élidées dans la parole – et une prononciation du *e* muet final. Les césures entre les hémistiches sont bien présentes. Les syllabes étirées et l'emphase articuloire engendrent un ralentissement du débit par rapport à la parole normative, créant une forme de mélodie un peu grandiloquente, proche de la déclamation classique. Cependant, nous n'avons pas à l'écoute l'impression d'un son traînant, mais au contraire d'une attaque bien nette, d'une pulsation tonique, et d'une précision de la hauteur, rare dans la langue parlée, qui se caractérise plus volontiers par une hauteur relative et fluctuante de la note.

De nombreuses consonnes sont accentuées, avec un allongement des fricatives (« casque », « pavés », « cil », « Seine », « ruisselle », « dispersé », « cendres ») renforçant les allitérations, et une rétention et intensification des plosives (« casque », « bouge »). L'aspect cadencé,

l'impulsion accentuelle un peu hyperbolique, l'emphase sur les R, la redondance sur certaines consonnes, privilégiant la prononciation géminée qui met en valeur leur doublement (exemple : « ruisselle »), voire en ajoutant des géminations où il n'y en a pas ([n] de « Seine »), peuvent être reliés à l'accent occitan, dont Claude Nougaro ne s'est jamais départi.

Cette imprégnation, conférant au parlé une intonation modulée et chantante, permet de renforcer la proximité entre le parlé scandé et le chanté – parenté bien perceptible si nous établissons une comparaison avec les alexandrins chantés de *Toulouse*, chanson composée l'année précédente, en 1967 (« Un torrent de cailloux roule dans ton accent... »), dont l'organisation rythmique et intonative est sensiblement la même.

L'expressivité de la parole déclamée est soutenue par les procédés musicaux de *crescendo* et de *decrescendo*, en particulier sur les deux dernières strophes, qui créent un mouvement dynamique jusqu'à la gradation finale, conduisant au paroxysme du dernier refrain. Les effets de la scansion rythmique et du martèlement accentuel sont renforcés par une mise en relief des jeux d'assonances et d'allitérations (par exemple : « Je plonge vers un pont où penche un étudiant » ; « sur ma poitrine, je presse tes pierrieres » ; « le Sacre du printemps sonne comme un massacre... »), de paronymes (« le jeune homme harassé »/« hérissé »...), mais aussi de rimes intérieures (« disperser » « rentrer », « mon pas » « forçat », « dedans » « grondant », « pinson » « grinçons »...), et de répétitions (« avec sa manche gauche », « avec sa manche droite », « ta vie a ras-le-bol me file au ras des tripes »...).

La chanson dans son ensemble ne saurait être mieux caractérisée que par son lyrisme au sens original, fusion du chanté et du parlé sous forme d'incantation mélodieuse, associant, selon la formule de Claude Nougaro, une tonalité « religieuse et sensuelle à la fois<sup>819</sup> » : « J'ai besoin de rendre les mots visibles, charnels, et d'exacerber leur puissance musicale. Je tente de restituer la poésie, langue de couleur, à son champ originel total<sup>820</sup> ». La parole, en effet, n'est pas émancipée d'une musicalité presque archaïque. Selon Paul Valéry, « le lyrisme est le développement d'une exclamation<sup>821</sup> », exclamation du refrain initial, que la chanson développe ensuite et vers laquelle elle tend. À la fois déploration et célébration, ici de l'échec révolutionnaire et du pouvoir artistique, le lyrisme vise à « résorber un deuil et à s'assurer d'une *emprise sublimatoire* sur la chose perdue<sup>822</sup> ». La chanson se clôt en effet, d'une manière un peu pompeuse mais efficace, sur l'utopie de « l'oiseau-forçat » (l'auteur interprète) « aspiré par un goulot d'azur ».

#### 8.1.2.1.2 *Prosodie intimiste et nonchalance onirique : Yves Simon, Au pays des merveilles de Juliet.*

L'utilisation de l'alternance parlé/chanté peut revêtir des caractéristiques totalement différentes. Les principaux succès d'Yves Simon utilisent cette dualité de l'énonciation : par exemple *Au pays des merveilles de Juliet*, premier grand succès de 1973, composé et écrit par l'interprète. La structure alterne trois quatrains parlés relativement isométriques (principalement composés d'ennéasyllabes à l'exception du troisième vers, pentasyllabe ou hendécasyllabe) avec trois refrains de deux vers, dont le dernier réitéré. L'alternance se double

---

<sup>819</sup> NOUGARO, Claude, dans : « Le Chant du Phénix », *Chorus*, n°12, p. 86. Propos recueillis par Noël Balen.

<sup>820</sup> NOUGARO, Claude, *Ibid.*, p. 82.

<sup>821</sup> VALÉRY, Paul, *Tel Quel I* (1941), dans : *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, tome 2, p. 549.

<sup>822</sup> KRISTEVA, Julia, cité par Jean-Michel MAULPOIX, « Lyrisme », dans : BIASI, Pierre-Marc de (éd.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 463.

d'une opposition entre voix soliste (sur les parties parlées) et chœur (sur le chant), évoquant une comptine, dont le caractère joyeux – renforcé par la substitution du texte par la syllabe « la-la » la seconde fois –, et la mélodie très obsédante, contrastent avec le parlé nostalgique des couplets, ponctués par la batterie et le *riff* de guitare. Ces deux énonciations ne convergent que par leur aspect impersonnel et distancié, par la neutralité du phrasé dans le parlé et l'anonymat du chœur dans le chanté, créant une forme de flou onirique un peu impressionniste, qui se retrouve dans le timbre de la voix par l'application d'un effet de filtrage qui assourdit le timbre et crée un éloignement sur certaines syllabes, comme si la parole venait d'un ailleurs. D'ailleurs, le jeu mémoriel caractérise de manière typologique les chansons d'Yves Simon, avec une majorité de textes à l'imparfait lié à l'évocation du souvenir.

On ne peut parler ni de déclamation, ni de parole conversationnelle, bien que des bruits de bouche et de respiration soient audibles et que le timbre soit parfois nasal. Le ton est détaché, avec un refus d'expressivité, monocorde et égal, sans accents ni variations intonatives, ce qui confère une certaine nonchalance à la voix parlée, une impression d'indifférence par rapport à l'énoncé, contrastant avec l'usage de l'apostrophe « vous » qui implique habituellement une diction affective. La voix n'est pas posée et l'intonation en fin de vers est suspensive, donnant une impression d'hésitation, de fragilité. Cette espèce de passivité du locuteur traduit une forme de détachement onirique, avec une suite d'images surgies de la mémoire, comme un monologue intérieur, dont le texte évoque un peu les caractéristiques, puisqu'il « n'est pas soumis au développement d'une intrigue cohérente et complète<sup>823</sup> ». Il procède en partie par élisions et allusions. Arthur Schnitzler caractérise ainsi le monologue intérieur de James Joyce :

« Toutes les pensées et impressions y sont pensées et ressenties comme étant sur le même plan [...]. Ce déroulement ininterrompu et inaccentué fait croire faussement que tout est sur le même plan<sup>824</sup> ».

Ces références littéraires ne sont sans doute pas étrangères à un interprète qui est également un écrivain reconnu. Il y a donc une forme d'inadéquation entre le ton et le contexte, puisque les apostrophes à la deuxième personne font basculer le texte du monologisme au dialogue, mais un dialogue spécifique, une impression de « discours intérieur non prononcé ».

L'inadéquation se trouve aussi dans les ruptures entre les images oniriques liées à l'évocation de l'œuvre de Lewis Carroll, dont les titres sont intégrés dans le texte (« Au pays des merveilles de Juliet » = *Alice au Pays des merveilles* ; « de l'autre côté du miroir d'un café » = *De l'autre côté du miroir*), et un réalisme un peu trivial, avec « alpagué », « la tire qui mène à Hollywood », et les rivalités d'Hollywood (« vous coïncideront »)... Tous ces éléments confèrent au parlé un caractère original et hors norme, qui fait naître une fascination un peu énigmatique, en particulier par ses caractéristiques dictionnelles, dont nous allons étudier les détails sur les quatre premiers vers parlés.

<sup>823</sup> POULIN, Isabelle, « La Fixation de l'intime », dans : *Littérature*, n°45, automne 2001, p. 242-3. Cité dans : *Ulysse de Joyce, laboratoire de la modernité*. Thèse de doctorat, Paris Nanterre, 1994, tome 3, p. 578. Régis Salado.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 289.

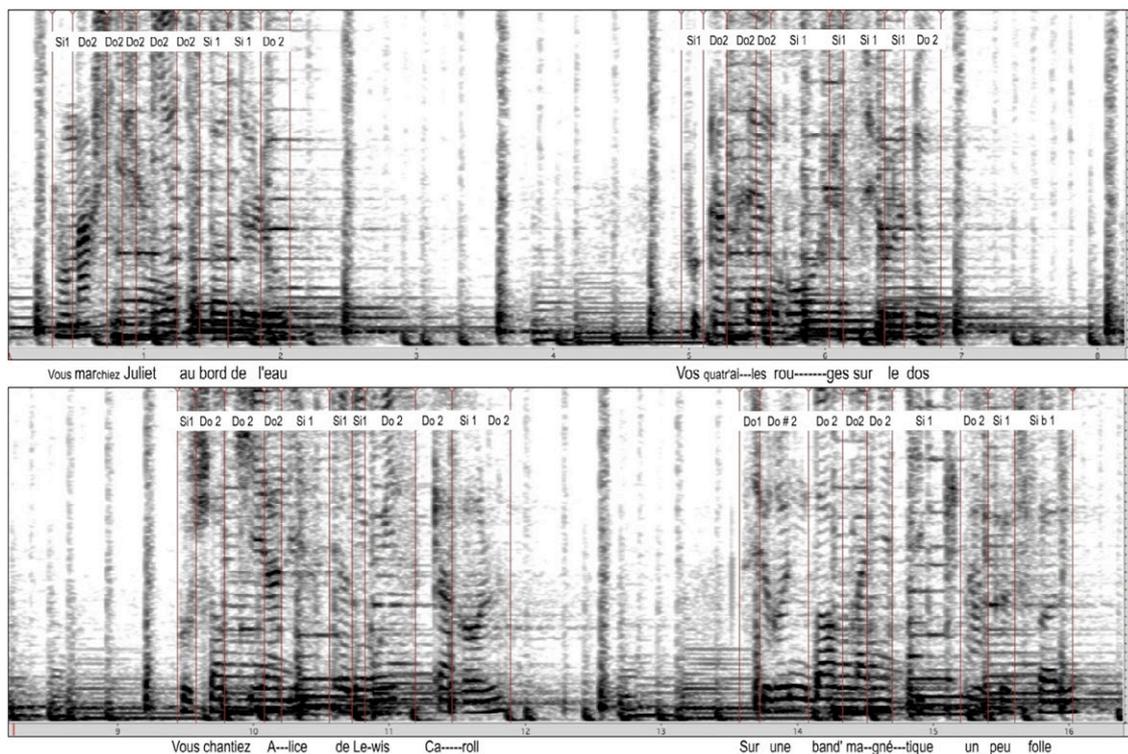


Figure 369 : Sonagramme de la première strophe d'*Au pays des merveilles de Juliet*<sup>825</sup>, par Yves Simon. [CD 257]

L'intonation est en effet très plate, évoluant sur un faible ambitus d'un demi-ton sur les trois premiers vers, élargi à une tierce mineure sur le quatrième vers. La hauteur des notes n'est pas stable (donc les hauteurs reportées sur le sonagramme sont approximatives), avec des hésitations ou de la confusion sur l'attaque, des glissements sur les voyelles longues et des variations d'une amplitude inférieure au demi-ton. Nous observons bien, de plus, l'intonation finale ascendante sur les dernières syllabes des vers, créant cet effet non conclusif, de flottement.

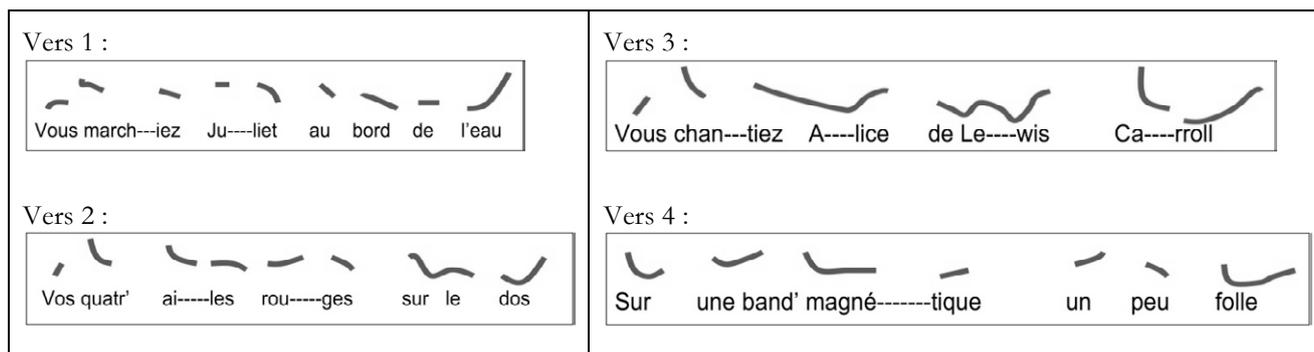


Figure 370 : Schéma intonatif de la première strophe parlée d'*Au pays des merveilles de Juliet*, par Yves Simon. [CD 257]

La courbe intonative des quatre premiers vers est particulièrement emblématique de cette diction, par une inversion de la norme : à l'intérieur des vers, l'intonation est majoritairement plate ou légèrement descendante, tandis qu'en fin de vers elle est ascendante, ce qui induit une strate sémantique qui s'éloigne de la quotidienneté et confère au texte une évocation irréaliste et une impression de vision un peu hallucinatoire, ceci d'autant plus que les vers sont isolés par de longues pauses du parlé, parfois plus longues que le vers lui-même, accréditant

<sup>825</sup> SIMON, Yves, *Au pays des merveilles de Juliet*, Sony Music / RCA Records Label, 1991.

cette sensation d'émergence de la mémoire ou de l'inconscient.

Après cet exemple fondateur et emblématique, Yves Simon a usé du parlé dans ses chansons de manière récurrente, mais avec une grande diversité de phrasés : par exemple les interpellations toniques avec une voix journalistique dans *J'ai rêvé New York*<sup>826</sup>, qui se clôt par un parlé plus intime dans une chanson très déstructurée sur un rythme funky, alternant là aussi parlé, chanté, chœur et soliste.

Mais les entorses génériques sont plus marquées dans les œuvres entièrement parlées sur fond musical de ses derniers disques : *La Rumeur*<sup>827</sup>, avec un jeu d'alternance d'un parlé intime et susurré, repris par une voix féminine espagnole teintée d'érotisme, ou *Regarde-moi*<sup>828</sup>, où le parlé est très expressif, théâtralisé, d'une émotivité exacerbée – deux interprétations qui sont plus proches de la mise en son d'un texte que de la chanson, et qui opèrent une synthèse entre les visées de l'écrivain et celles du musicien-interprète.

D'ailleurs, le dernier exemple que nous allons étudier dans ces procédés d'alternance, celui de Léo Ferré, qui intègre couramment la parole dans ses œuvres, a aussi quelque chose à voir avec la double appartenance du chanteur à la poésie d'une part et à la chanson d'autre part.

### 8.1.2.1.3 L'intrication d'une double trame énonciative : Léo Ferré, *Requiem*.

Dans l'étude des partitions de Léo Ferré, nous avons vu combien elles préfiguraient, par de multiples points, l'insertion du parlé dans le chanté et la liberté interprétative qui s'y rattache. Dès ses débuts, Léo Ferré intègre des éléments parlés dans ses interprétations, tout d'abord de manière ponctuelle, puis de plus en plus récurrente. L'alternance entre les deux types d'énonciation revêt dans ses œuvres une forme toute particulière relevant plus du tissage et de l'enchevêtrement que de l'alternance stricte, comme dans les deux chansons précédemment étudiées. Après un enregistrement orchestral symphonique dirigé par Léo Ferré en 1975, paraît en 1976 le premier enregistrement chanté de *Requiem*, œuvre atypique, aussi bien par sa genèse que par sa structure :

« La façon dont j'ai écrit *Requiem* sort de ma démarche ordinaire. *Requiem* a d'abord été une espèce d'exercice de style ; j'avais enregistré la musique au piano que j'utilise pour travailler [...], avant de penser aux paroles qui étaient écrites par ailleurs. »

La démarche compositionnelle s'apparente à celle de la musique savante car l'œuvre fut initialement pensée pour l'orchestre. D'ailleurs, avec sa durée de plus de sept minutes, cette chanson échappe à la norme générique traditionnelle.

Le texte se présente sous la forme de huit quatrains d'alexandrins à rimes croisées et à la césure très marquée, avec un hexamètre isolé en clausule. La structure syntaxique est une accumulation de dédicaces anaphoriques (« pour... pour... ») comme on en trouve dans les rituels des cultes religieux auxquels renvoie le titre. Les strophes se présentent comme une longue protase dont l'apodose serait le dernier mot de la chanson : « le silence ». Cette cadence mineure impose donc une longue attente marquée par un *crescendo* dramatique dont la chute élucide le sens avec un effet de surprise. Il s'agit d'une forme de litanie initiée par une formule qui rappelle la prière *oremus pro*, qui égraine les drames infimes, les démissions, les lâchetés et les rares bonheurs quotidiens, mais aussi, en accord avec le titre *Requiem*, un rituel de dépossession, par le temps et la mort, de ce qui fait la vie humaine.

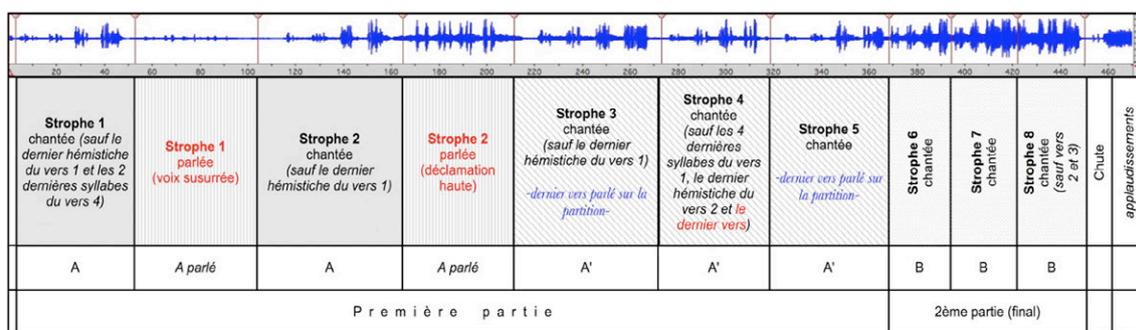
<sup>826</sup> SIMON, Yves, *Respirer chanter*, Sony Music / RCA Records Label, 1991.

<sup>827</sup> SIMON, Yves, *Rumeurs*, Universal Barclay, 2007.

<sup>828</sup> SIMON, Yves, *Au pays des merveilles de Juliet*, Sony Music / RCA Records Label, 1991.

Ce procédé d'accumulation, structure privilégiée par Léo Ferré, s'apparente aussi à l'écriture surréaliste où les mots s'attirent par leurs sonorités, comme dans l'écriture automatique (« ordinateur... qui ordonne », « attentif... inattention », « passeur... passera... passion... », *etc.*). Ces procédés réitératifs se substituent aux répétitions génériques des chansons et imposent une structure strophique de poème. L'identité de l'interlocuteur, interpellé à la deuxième personne, reste ambiguë. L'énumération, avec les registres de langue les plus contrastés, mêle le champ lexical du chagrin, de l'amour et de la mort, humaine et animale, pour traduire un pessimisme généralisé sur la société, une déploration de la vanité de la vie dont l'agitation ne saurait voiler la solitude.

Le problème interprétatif est donc de donner vie à un texte à la fois structurellement itératif et relativement hermétique, avec une mélodie utilisant abondamment le *recto tono*, associé à un mouvement de marche mélodique ascendante. C'est par l'amplitude de la diversité énonciative, utilisant à la fois le chanté et toutes les formes du parlé, que Léo Ferré transformera cette longue énumération en *crescendo* émotionnel et expressif. L'interprétation sur laquelle nous travaillons est celle du concert de 1984, et la structure interprétative est la suivante :

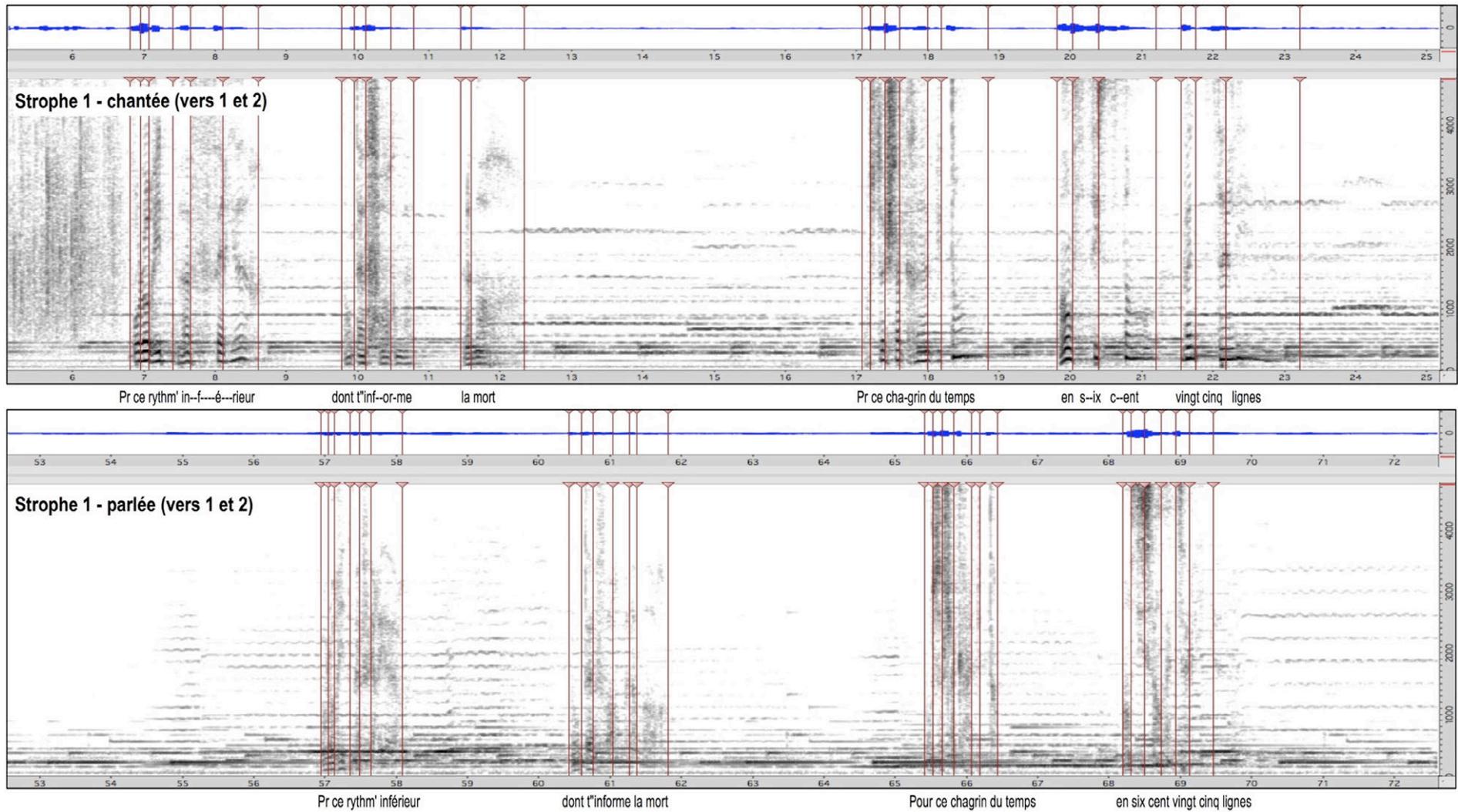


**Figure 371 :** Schéma de la structure interprétative de *Requiem*<sup>829</sup> dans la version de concert de 1984. La largeur des colonnes est proportionnelle à la durée de chaque strophe, mettant bien en évidence la variété du débit et les variations de temps. La forme d'onde, au-dessus, révèle les variations de dynamique et le *crescendo* final. [CD 258]

Les cinq premières strophes sont interprétées sur une première mélodie, les trois dernières sur une autre, au *tempo* plus rapide. La partition alterne, pour les deux premières strophes, une strophe chantée et sa réitération parlée, ce qui est respecté dans l'interprétation. Mais, pour les autres strophes, les notations parlées et chantées de la partition ne sont pas toujours suivies : par exemple, le quatrième vers de la troisième strophe, noté pourtant « parlé » sur la partition, est chanté (en bleu sur le schéma). Les plages parlées incluses dans la partition et effectuées dans l'interprétation sont en rouge. D'autres non prescrites par la partition sont parlées (notation en noir). Cette structure met en évidence l'entrelacement des types énonciatifs et l'importance de l'improvisation et des fluctuations de la pratique vive. La bipartition que nous avons pu utiliser jusqu'alors sans difficulté avec Claude Nougaro et Yves Simon, se révèle impropre à la caractérisation de l'interprétation de Léo Ferré, où l'imbrication entre le parlé et le chanté est plus intime et où les modalités du parlé revêtent une diversité extrême.

Les comparaisons analytiques des deux strophes alternativement chantées et parlées permettent une rare mise en parallélisme des deux proférations et de l'amplitude des richesses et du foisonnement énonciatif sur un même texte :

<sup>829</sup> FERRÉ, Léo, *Ferré 84*, disque 3, RCA, 1996.



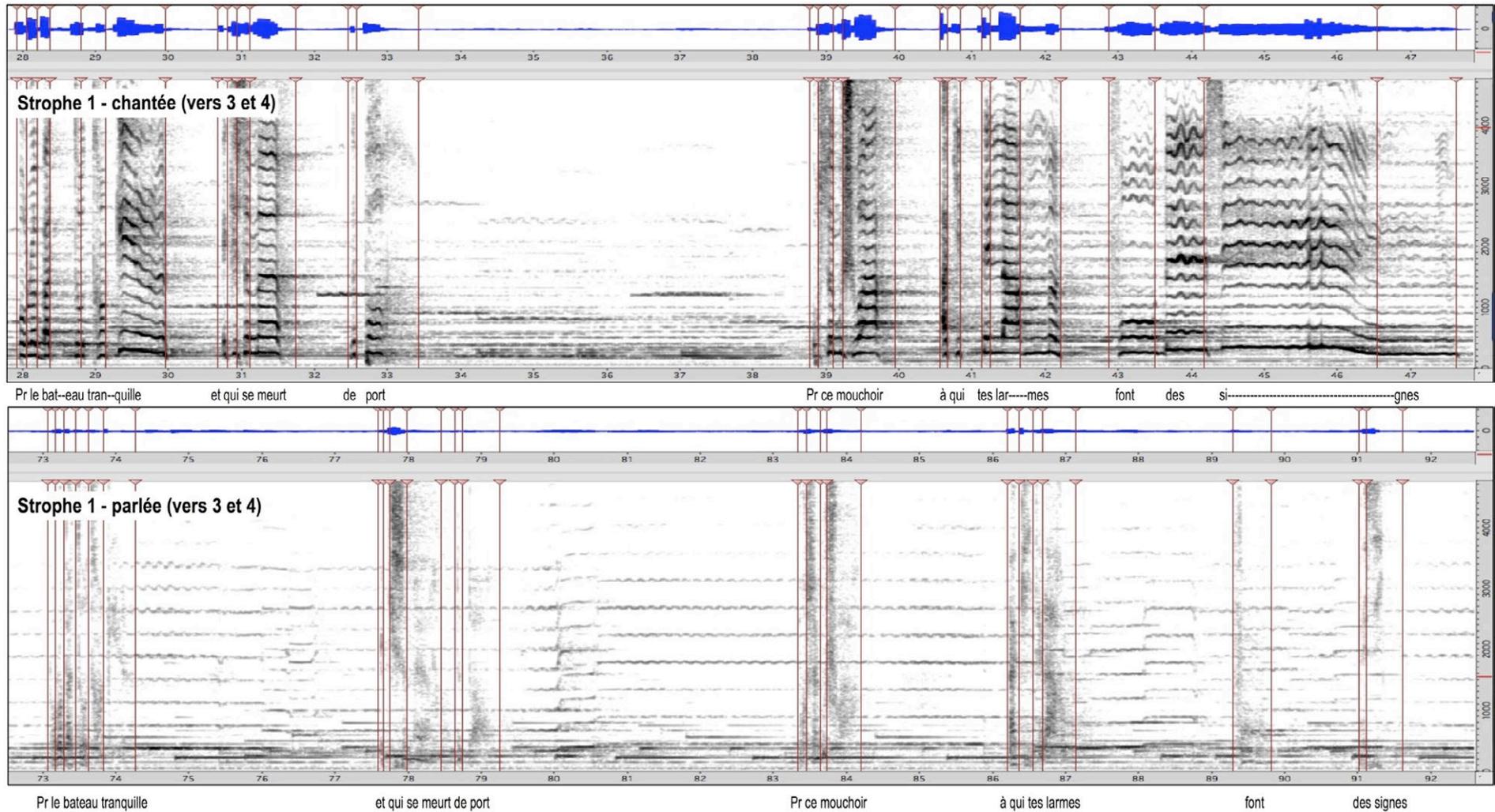


Figure 372 : Comparaison entre les versions parlée et chantée de la première strophe de l'interprétation de *Requiem* par Léo Ferré. [CD 258]

« Pour ce rythme inférieur dont t'informe la Mort / Pour ce chagrin du temps en six cent vingt-cinq lignes / Pour le bateau tranquille et qui se meurt de Port / Pour ce mouchoir à qui tes larmes font des signes<sup>830</sup> »

Sur les deux premiers vers, la forme chantée ne diffère pas de manière catégorique de l'énonciation parlée. Toutes deux de faible intensité, jouent sur les intervalles de silences et sur un timbre bruité : beaucoup de souffle dans la voix chantée, et une voix murmurée, très peu voisée, dans la parole. Le chant met en évidence les consonnes – retenue du [f], [R] final, emphase du [s] retenu et tendu – autant d'éléments qui rapprochent de la parole et la fin du premier vers intègre même un groupe parlé chuchoté. Le deuxième vers, initialement labialisé sur « chagrin », termine quelques syllabes par un resserrement du son, un peu grogné, qui évoque la plainte.

Le parlé est d'un débit plus condensé, donc les plages de silence vocal plus longues, l'accompagnement musical étant similaire. Les fins de groupes (césures et vers) ont, contrairement à la partie chantée, une intonation conclusive descendante. La voix peu voisée, murmurée, descend dans le grave à la fin du premier vers. Le deuxième vers est plus susurré, avec la même insistance que dans le chant sur les sifflantes et une attaque en coup de glotte sur « en ». La reprise parlée s'inscrit comme un écho assourdi, un peu voilé, de l'initiale chantée, sans en modifier de manière significative la sémiologie.

Les deux derniers vers jouent plus volontiers sur le contraste entre les deux énonciations. La dynamique plus importante sur la partie chantée, la voix sonore avec des *vibratos* expressifs (« tranquille » et « signe ») en *glissando* descendant, de même que les intonations descendantes sur les tenues sans *vibrato* (« meurt », « mes »), les retenues des plosives et les insistances sur les consonnes ([t] de « bateau », [k] de « tranquille », [R] raclé allongé, [t]...) caractérisent une voix en tension, même un peu forcée, qui s'éraïlle sur l'avant dernière syllabe. Cette forme de chanté induit une forte expressivité du *pathos*.

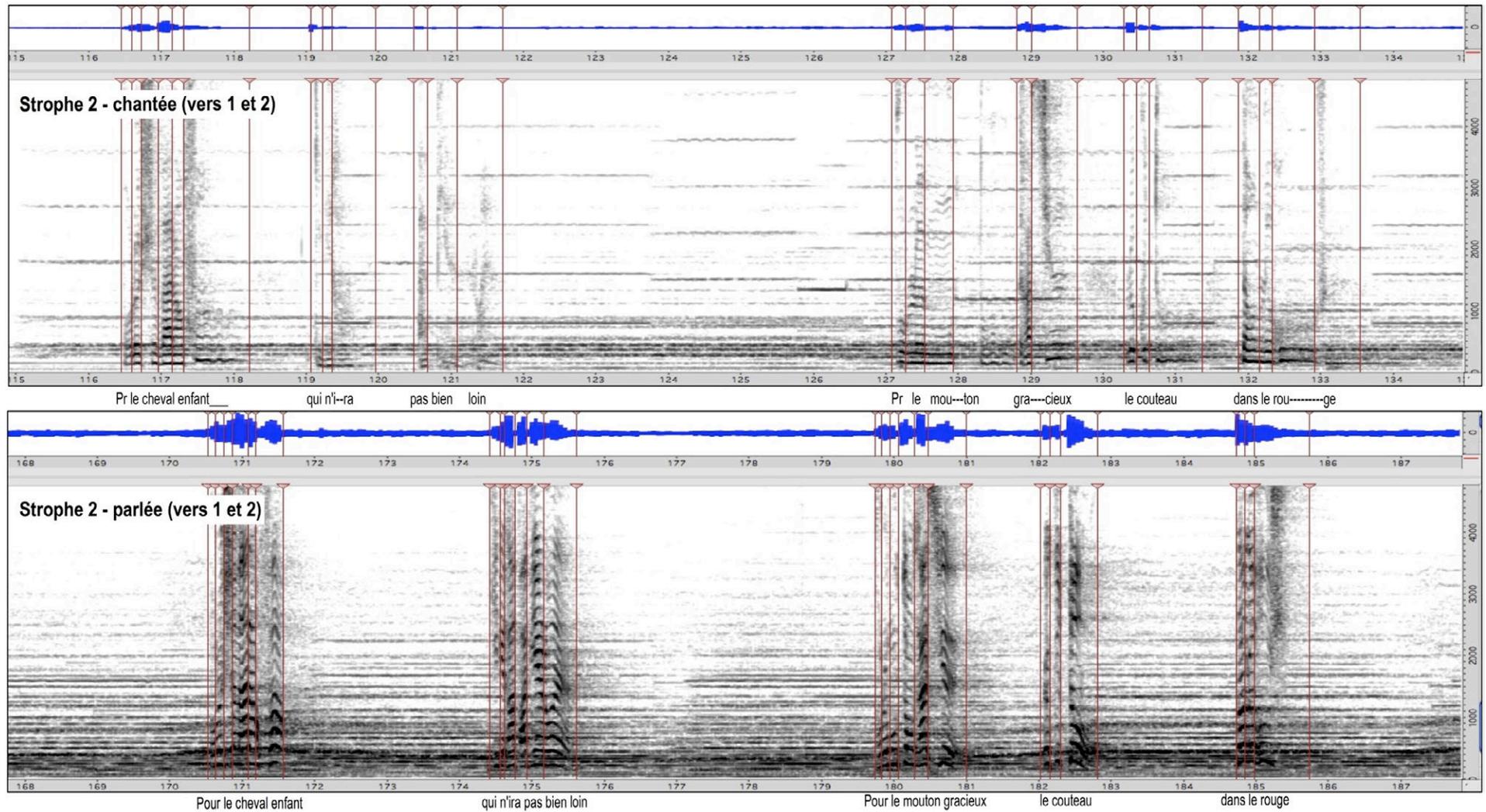
Les deux mêmes vers parlés usent d'un débit très rapide, avec une énonciation parfois à la limite de l'intelligible, qui privilégie les silences. Le phrasé est découpé dans le dernier vers, isolant des groupes qui peuvent se limiter à une syllabe, avec une voix relâchée, murmurée, présentant un *pathos* euphémisé et plus apaisé, en contraste marqué avec l'hyperbole expressive du chant.

Sur quatre vers, Léo Ferré joue donc aussi bien sur l'interférence des deux énonciations que sur leur porosité et leurs contrastes. Il diversifie ensuite les modalités du parlé, abandonnant le ton de l'intime pour la déclamation haute.

« Pour le cheval enfant qui n'ira pas bien loin / Pour le mouton gracieux le couteau dans le rouge / Pour l'oiseau descendu qui te tient par la main / Pour l'homme désarmé devant l'arme qui bouge<sup>831</sup> ».

<sup>830</sup> FERRÉ, Léo, *Requiem* [1975], dans : Léo Ferré. *Paroles et musique de toute une vie*, Vol. 7 : 1972-1982, Monaco/Paris : La mémoire et la mer/Les nouvelles éditions méridian, 1998, p. 68. Première strophe.

<sup>831</sup> *Ibid.* (deuxième strophe).



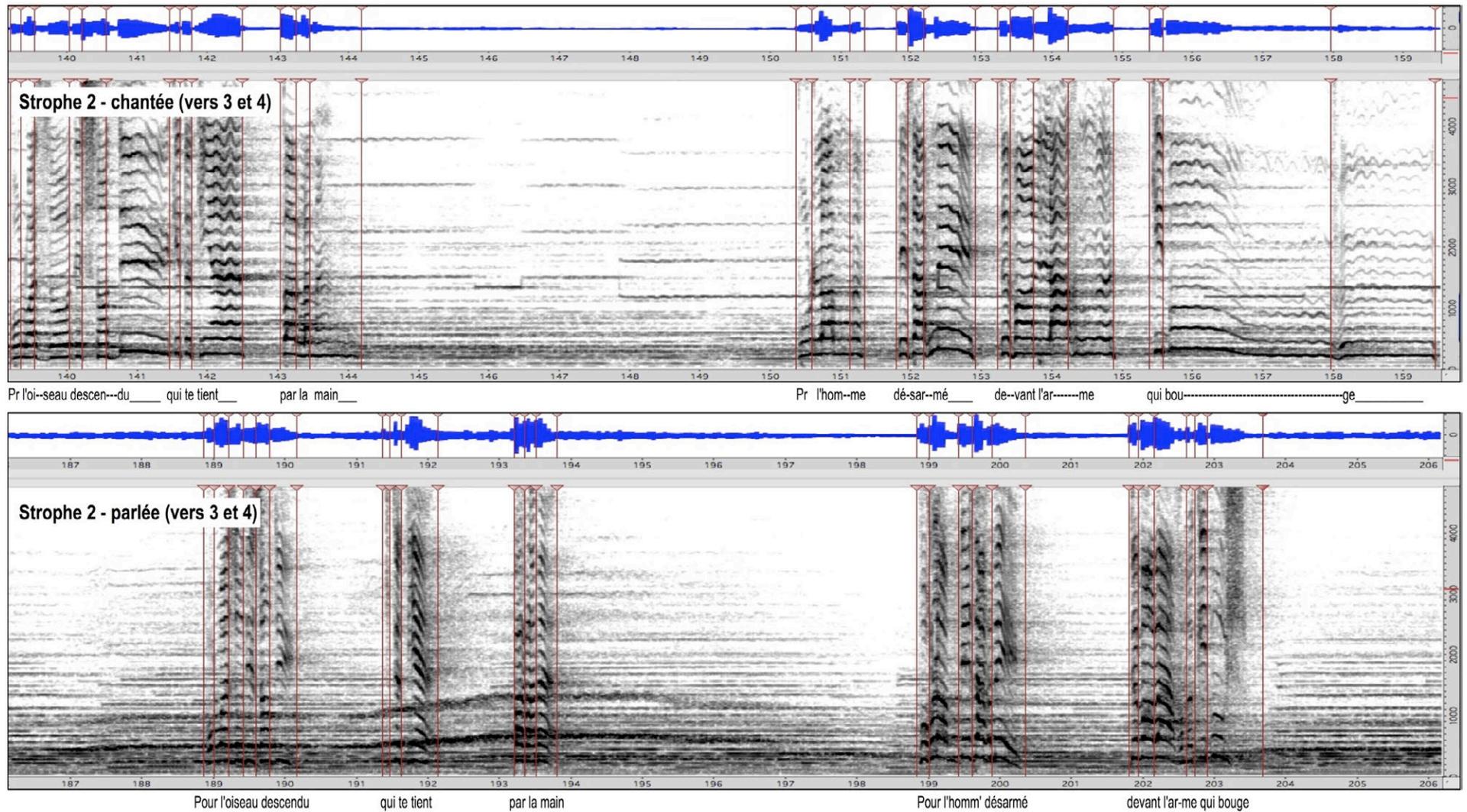


Figure 373 : Comparaison entre les versions parlée et chantée de la deuxième strophe de l'interprétation de *Requiem* par Léo Ferré. [CD 258]

Comme c'est fréquemment le cas chez Léo Ferré, il existe un écart important entre les interprétations de la première et de la deuxième strophe, la variabilité énonciative étant une marque emblématique de son phrasé. La deuxième strophe chantée débute en effet sur un ton doux et une forte labialisation exprimant la tendresse, l'attendrissement, avec un passage en voix parlée, doucement murmurée, sur le deuxième hémistiche du premier vers : la quasi-absence d'harmoniques révèle une voix très soufflée. Les groupes sont encore entrecoupés de silences (découpage du premier vers : 6 / 3 / 3). Le deuxième vers revient à une énonciation chantée sur une nuance très douce, avec une labialisation excessive, notamment sur « mouton », une retenue du [m] et des fins de groupes dans le souffle.

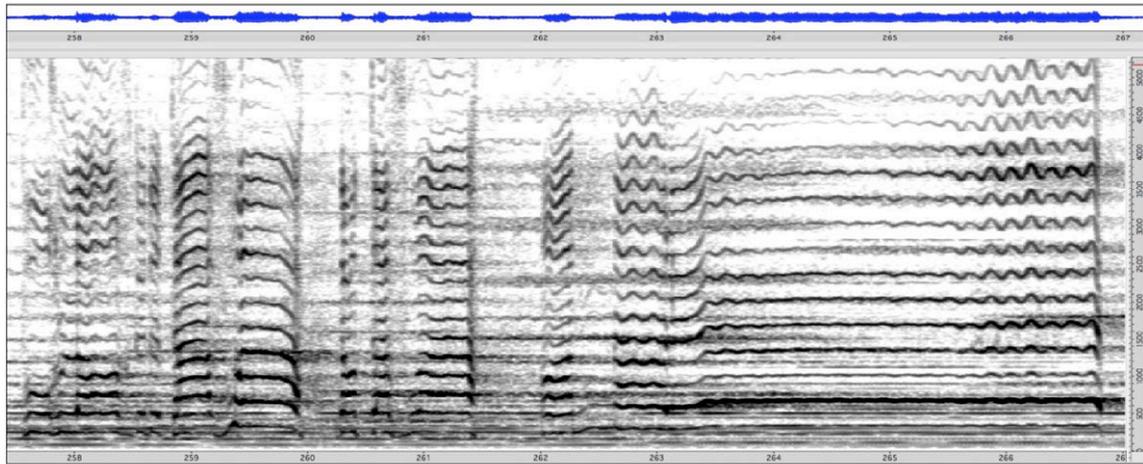
Les deux mêmes vers parlés tranchent catégoriquement avec cette atmosphère : la douceur et l'attendrissement laissent place à la violence de l'indignation et de la dénonciation, avec une déclamation haute, une voix puissante, sonore et projetée. Les syllabes sont regroupées par hémistiches ou demi-hémistiches énoncés sur un débit rapide et isolés par de longs silences vocaux. L'intonation est haute et suspensive en fin de groupe, interpellant l'auditeur, ce qui n'exclut pas des effets interprétatifs tels qu'une courte tenue sur un *glissando* descendant sur « loin ».

Les troisième et quatrième vers chantés comportent plus de notes tenues, avec un débit plus lent et un étalement temporel de l'énoncé. La voix est beaucoup plus sonore que précédemment, mais toujours dans la tendresse, la labialisation. Les effets d'emphase et de mise en relief sont nombreux : tenue tremblée avec *glissando* descendant sur « descendu » et « désarmé » (donnant un caractère plaintif au chant), fort *vibrato* expressif (« tient », « arme », « bouge »), rapide *decrescendo* au début de la tenue de « bouge ».

Parlés, ces deux vers présentent les mêmes caractéristiques que le début de la strophe parlée – déclamation haute et agressivité énonciative, dénotant une exacerbation de l'émotivité – avec une progression en *crescendo* jusqu'à la fin de la strophe, dont le dernier vers est crié, d'une voix haute mais forcée, avec un timbre plus guttural.

Sur les deux strophes réitérées, Léo Ferré exploite donc les différents rapports dialogiques qui peuvent exister entre les deux types de profération : la porosité et l'insertion discrète du parlé dans le phrasé chanté, créant une forme de complémentarité, le parallélisme avec une unité timbrale et rythmique, enfin le contraste entre un chant assez lyrique et une déclamation haute à forte dynamique, et dont l'intonation de l'invective exaspère le *pathos* et fait glisser le sémantisme de la pitié et de la compassion à celui de la révolte et de la virulence.

La suite de l'interprétation ne reprend pas l'alternance parlé/chanté, mais développe au contraire le mélange des deux, avec un taux de variabilité spécifique à chaque strophe. Dans la troisième strophe par exemple, le dernier vers en chiasme, parlé sur la partition, offre au contraire, dans l'interprétation, un écart maximal, avec une emphase du chant et de longues tenues vibrées, une accentuation sur les voyelles ouvertes (cinq fois [a]), une atténuation des consonnes :



Pour l'orgue de ta voix dans ta voix en al-----lée\_\_\_\_\_

**Figure 374 :** Sonagramme du dernier vers de la troisième strophe.

Il existe une hyperbole expressive et lyrique, en particulier sur la note finale d'« allée » qui est d'abord tenue avec une forte énergie, d'une voix légèrement tremblée, puis laisse surgir un *vibrato* à la fin, avec une ouverture du son, enfin s'achève par une coupure brutale, et initie un écart maximal avec la voix parlée.

Le contraste est d'autant plus important avec la quatrième strophe, qui tisse en un réseau complexe le chanté, le parlé et le semi-parlé :

« Pour la perforation qui fait l'ordinateur / Et pour l'ordinateur qui ordonne ton âme / Pour le percussionniste attentif à ton cœur / Pour son inattention au bout du cardiogramme<sup>832</sup> ».

<sup>832</sup> *Ibid.* (quatrième strophe).

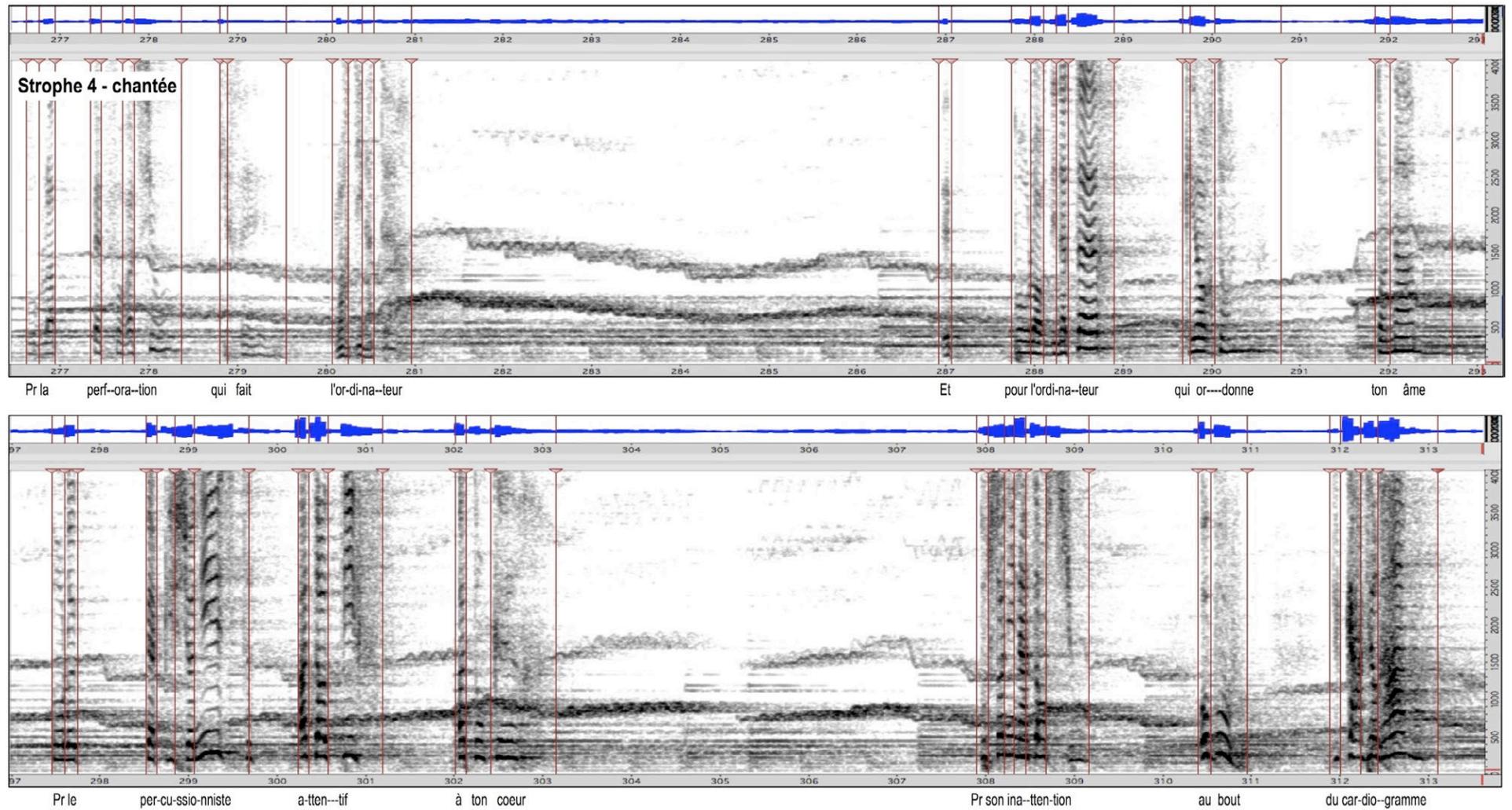


Figure 375 : Sonagramme de la quatrième strophe chantée, dans l'interprétation de *Requiem* par Léo Ferré (concert 1984). [CD 258]

Le premier vers, introduit par un groupe chanté, mais avec de fortes retenues consonantiques qui réduisent l'aspect mélodique, est parlé sur les quatre dernières syllabes du second hémistiche. Le mot « ordinateur » est émis dans une voix murmurée et poussée, insistant sur les consonnes [R] raclées, et intègre une intonation paralinguistique de fausse naïveté admirative, sous-entendant une sacralisation ironique de la machine. Le deuxième vers, initié par une première syllabe parlée (seul début de vers qui ne débute pas par « pour ») et une retenue sur le [p], laisse percevoir l'intonation mélodique sur tout le vers, mais en superposant l'intonation de la parole par une forme de semi-parlé, renforcée par un timbre plus bruité, imprégné de souffle, sur le deuxième hémistiche. La surimpression paralinguistique développe à nouveau l'ironie naïve, le ton faussement révérencieux pour la machine et la réification de l'homme, qu'elle asservit.

Le troisième vers, plus énergique et sonore, avec l'aspect saccadé du débit provoqué par la retenue des consonnes et l'introduction de silences entre chaque groupe, éloigne l'énonciation de la mélodie chantée sans pour autant la rapprocher de la parole quotidienne, en adoptant une diction très stylisée. L'intonation montante à la fin de chaque groupe, écrite sur la partition, rapproche de la déclamation haute et donne un caractère faussement candide au chant, renforcé par la labialisation sur « cœur ». Il subsiste une espèce d'affleurement des intonations mélodiques, le parlé opérant une contamination du chanté. La tonalité ironique est encore plus marquée dans le dernier vers, totalement parlé (dont l'intonation se démarque de la mélodie écrite, que l'on percevait encore dans le vers précédent), d'une voix murmurée et poussée.

Une autre modalité du parlé est incluse dans la strophe finale (huitième strophe), aux vers antépénultième et pénultième, avec une déclamation haute semi-criée, très puissante et projetée, exprimant une violence énonciative : sommet dynamique de la chanson, renforcé par le *tutti fortissimo* à l'orchestre et aux chœurs. Le deuxième vers de la strophe est initié par un retard temporel, qui induit une élision partielle du premier hémistiche, articulé dans un débit précipité et donc peu intelligible. Sur le rythme plus rapide de la dernière partie, le débit de la parole est accéléré, ponctué par des accents très percutants (« éventé », « con »), avec un retour partiel à l'intonation du chant dans le dernier hémistiche, mais tout en conservant le timbre et la même énonciation criée, ce qui rend le contrôle de la note difficile.

Cet enchevêtrement de réseaux énonciatifs s'intègre parfaitement à cette œuvre, dans laquelle se trament d'autres jeux d'interférences, textuelles et sonores : à la fois très rhétorique (périphrases, métaphores percutantes, chiasmes, oxymores, personnifications...), mais aussi empreinte du prosaïsme de la quotidienneté, avec une diversité de registres de langue et une recherche sophistiquée des réseaux sonores, en particulier allitératifs (« pour le présent passé à l'imparfait du spleen ») et des échos de mots (« passeur », « passé », « passion » ; « chic », « chiffre », « chien »...).

Cette diversité n'est donc pas factice, mais profondément inscrite dans la progression, à la fois rhétorique et émotive, de la chanson, exploitant toutes les possibilités elucidatrices du phrasé pour favoriser la communication d'un texte aussi condensé que complexe. Cette œuvre hybride par sa genèse, sa structure, sa durée, son mode énonciatif, multiplie donc les changements de premier type, mais autorise toutefois son intégration générique à la chanson.

#### 8.1.2.1.4 Conclusion partielle

Les insertions du parlé, aussi bien ponctuelles qu'alternant avec le chanté, inoculent donc dans l'interprétation une marge transformative, une instigation à l'aléa et au désordre importante, sans pour autant créer une remise en cause générique. Certes, l'usage du parlé

modifie la structure rythmique et mélodique du vocal, mais la présence d'un élément constant peut assurer une forme de stabilité selon la théorie de Paul Watzlawick : l'existence d'une mélodie chantée, chœurs ou soliste, sur une partie de la chanson, fut-elle minime, est garante de l'intégration de l'œuvre au genre. L'interprète qui parle se situe soit en jouant le contraste, comme Yves Simon, par rapport à cette base chantée, soit en jouant sur la proximité dans la répétition à visée que l'on pourrait dire pédagogique, comme c'est le cas chez Léo Ferré, qui par la double énonciation, cumule le pouvoir de la rhétorique vocale et celle du discours. La parenté que nous avons notée dans le début de ce chapitre, entre phrasé et timbre chantés et parlés chez un même chanteur, favorise cette inclusion qui libère l'interprétation tout en maintenant l'œuvre dans le cadre générique et en assure une forme d'unité.

Mais qu'en est-il de la « chanson » entièrement parlée sur fond musical ? À quel moment le « niveau de seuil<sup>833</sup> » théorisé par Gérard Le Vot est-il atteint et fait-il basculer de la frontière générique à l'appartenance à un nouveau système ? La simplicité serait évidemment de répondre par le contexte : toute œuvre brève, parlée sur une musique et incluse dans un disque de chansons se verrait tirée vers la catégorie par les autres plages plus conventionnelles.

Ce n'est pas toujours le cas et nous souhaitons nuancer cette tendance inclusive, et plutôt étudier comment, chez un petit nombre d'interprètes, il s'agit d'une ouverture vers une autre classe (changement de « type 2 »), du glissement du concept de musique vocale à celui de discours poétique ou oratoire soutenu par la musique. Certes les matériaux sont les mêmes – paroles et musique –, mais l'optique est nouvelle et plutôt que d'y voir les franges ultimes d'un genre, nous préférons insister sur leur caractère créatif, hors normes, sur l'ouverture sur d'autres genres, carrefours d'influences hétérogènes et exogènes dont ces formes d'expression sont les prémisses.

### 8.1.2.2 Mutations totales et transgressions génériques : changements de « type 2 ».

La logique voudrait que les chanteurs intronisant avec le plus de régularité les inflexions du parlé, le semi-parlé ou les plages parlées au sein de la chanson, soient ceux qui fassent basculer l'interprétation au-delà des frontières génériques, par la mutation totale du chanté en parlé. Certes, l'interprétation très théâtralisée et emphatique, teintée de surimpressions paralinguistiques, prédispose souvent à une cohabitation avec des œuvres entièrement parlées. C'est par exemple le cas de Leny Escudero – « Je ne suis pas entièrement attaché à la forme de la chanson. Je dis également des textes sur scène, comme *Le Cancre* ou *Le Fils de l'assassin*<sup>834</sup> » – ou de Jean Guidoni, qui intègre des textes parlés dans ses concerts ou ses disques (par exemple : *Je ne me souviens pas*, dans le disque *Fin de siècle*). Mais l'évolution par degrés n'est pas la seule genèse qui préfigure l'œuvre parlée sur fond musical dans notre corpus. Certains interprètes privilégient l'écart maximal entre des chansons au timbre et au phrasé mélodiques d'une part, et des œuvres totalement parlées d'autre part, comme par exemple Glenmor (*La Mort de Lez-Breizh*).

De plus, il ne s'agit pas d'une évolution diachronique régulière : même si la tendance au parlé s'affirme généralement chronologiquement, elle peut cohabiter avec la mélodie chantée

---

<sup>833</sup> Notion énoncée et débattue au séminaire de Gérard Le Vot, département « Musique et Musicologie », Université Lumière-Lyon 2.

<sup>834</sup> ESCUDERO, Leny, dans : *Chorus*, n°18, p. 150. Propos recueillis par Daniel Pantchenko.

et la chanson traditionnelle, comme par exemple chez les deux interprètes dont nous allons étudier des œuvres entièrement parlées : Serge Gainsbourg et Léo Ferré.

### 8.1.2.2.1 *Stylisation du parlé et poétique de l'intime : Serge Gainsbourg, Variations sur Marilou.*

De l'abondante production enregistrée de Serge Gainsbourg émergent quelques albums-concepts – donc avec une thématique filée tout au long du disque – dont les plus célèbres sont *Histoire de Melody Nelson* en 1971 et *L'Homme à la tête de chou* en 1976. Le parlé tient une place considérable, pour ne pas dire fondamentale dans le second disque. *Variations sur Marilou*<sup>835</sup> est une plage de sept minutes quarante, avec paroles et musique de Serge Gainsbourg, sur les arrangements d'Alan Hawkshaw et de l'auteur. Le poème, alternant vers réguliers et hétérométriques avec une majorité d'hexasyllabes dans l'ensemble rimés, procède par résurgences textuelles, avec soit des vers entiers réitérés, soit des vers paronymiques (avec un changement infime) : par exemple, le vers « Dans son regard absent et son iris absinthe » est répété quatre fois intégralement et trois fois avec variantes, réitérations d'autant plus remarquées qu'elles comportent deux paronymes (absente, absinthe) et un jeu allitératif en [s]. Le réseau répétitif se fait aussi au niveau de certains termes : « Levi's » (cinq fois), jouant avec l'homophone « Lewis Carroll » (cinq fois), « zip » (quatre fois), « vice » (cinq fois)... Mêlant, par jeu, références littéraires et vocabulaire quotidien, registre de langue recherché ou métaphorique (« iris d'absinthe », « atoll de corail », « corolle », « calice », « Narcisse »...), vocabulaire très familier (« s'esquinter », « s'envoyer en l'air », « un sèche », « bleu lavasse ») et *français* (« comic strip », « baby doll », « self control », « sex-symbol », « cool », « zip »...). Le texte progressant donc par rebondissement, avec de nombreux retours, opère une forme de spirale accompagnant le sémantisme d'une progression vers l'extase érotique dont l'auteur est à la fois témoin et exclus.

Contrairement aux intrusions du parlé de Serge Gainsbourg précédemment étudiées, l'articulation est précise, voire un peu emphatique sur certains sons, avec prononciation nette des liaisons et des consonnes en *coda* à la rime, et rend le texte totalement intelligible, d'autant plus que le phrasé, qui suit dans l'ensemble la métrique, est assez uni, sans effet intonatif majeur, traduisant une forme de détachement. Il privilégie les jeux d'accentuations et de tenues promouvant le texte et ses sonorités. Mais le contraste entre le ton et le sémantisme, l'irrégularité des pauses musicales entre les strophes, la variété de l'orchestration avec une formule en *ostinato* qui migre du piano au synthétiseur et des motifs ponctuels au synthétiseur, ainsi que l'hétérométrie relative des vers, des rimes parfois orphelines et l'irrégularité des strophes, induisent une forme de désordre libertaire en adéquation avec le thème libertin.

La diction très spécifique sera abordée dans deux extraits différents et significatifs, dont la première strophe :

Dans son regard absent	Entre deux bulles de comic-strip
Et son iris absinthe	Tout en jouant avec le zip
Tandis que Marilou s'amuse à faire des volutes de sèches au menthol	De ses Levi's
	Je lis le vice
	Et je pense à Carroll Lewis.

**Tableau 52 :** Paroles de la première strophe de *Variations sur Marilou*, de Serge Gainsbourg.

<sup>835</sup> GAINSBOURG, Serge, *L'Homme à la tête de chou*, Universal Mercury, 1976.

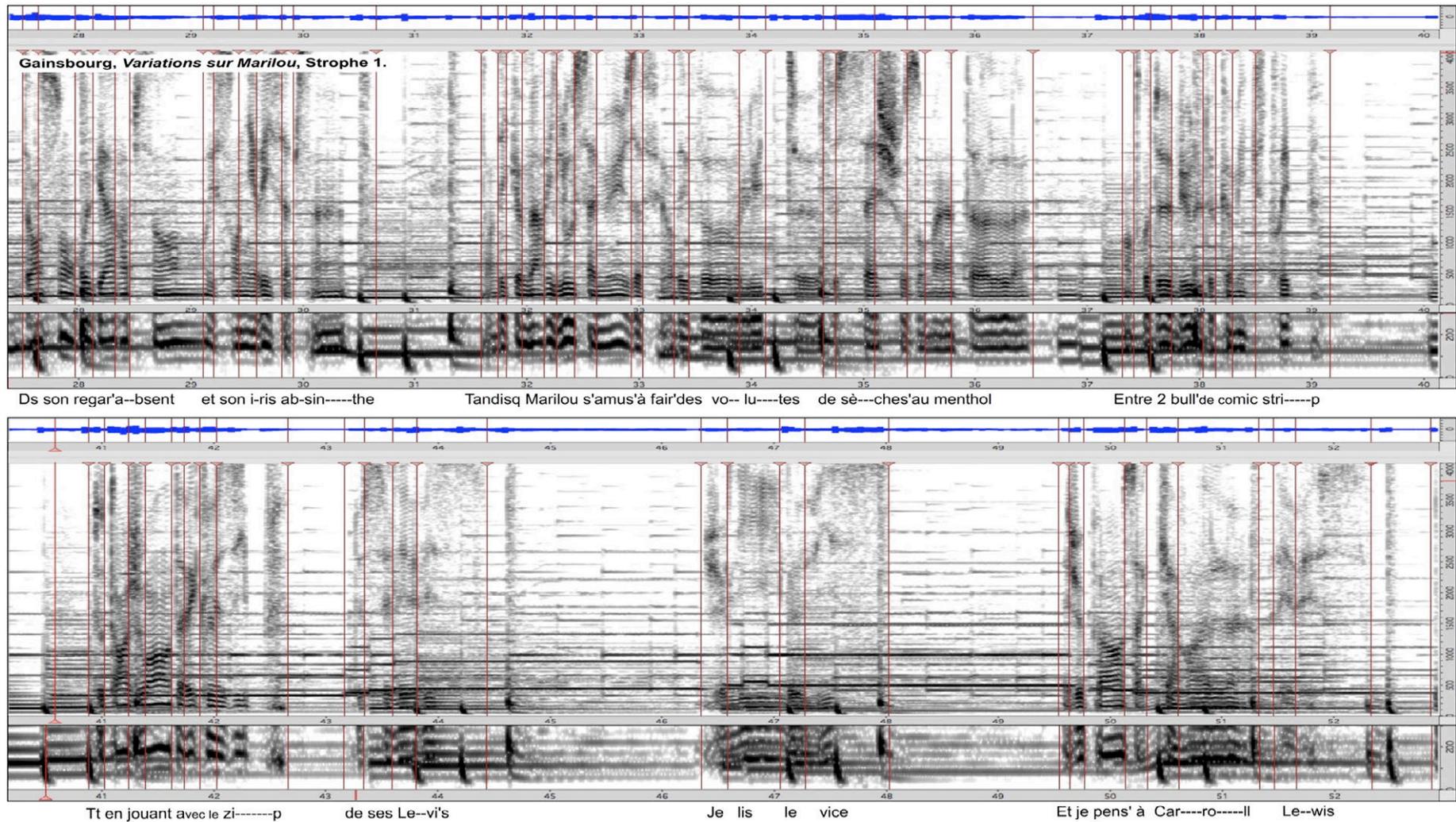
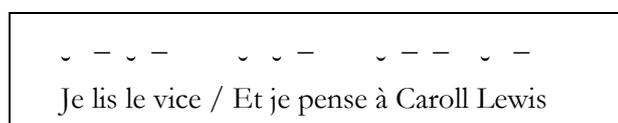


Figure 376 : Sonagramme et forme d'onde, avec découpage en syllabes, de la première strophe de *Variations sur Marilou* interprétée par Serge Gainsbourg. [CD 259]

La diction est très éloignée de la parole naturelle. La voix présente une tessiture grave – autour du *mi* 1 – avec un timbre à la limite du *ff*, une intonation assez plate et souvent conclusive, comme le confirme le *zoom* de la fréquence fondamentale. Sur cette base assez peu expressive se découpe par le jeu de l'accentuation et des tenues un rythme cadencé et très stylisé. Sur le premier vers, les noyaux vocaliques des syllabes finales de chaque hémistiche, [ã] et [Ē], sont tenus de manière hyperbolique, avec un adoucissement de la nuance et un début en *glissando* ascendant. Les [s] des déterminants « son » sont un peu allongés, engendrant une sensation de léger retard.

La spécificité de la diction se fonde sur une forme de scansion avec alternance de longues et de brèves, mais alternance assez irrégulière, qui s'intercale avec des passages en diction plus homogène. En fait, l'allongement des syllabes coïncide avec la mise en relief des assonances et des allitérations : absent, absinthe ; ses Levi's, je lis le vice, pense à Lewis, et dans l'ensemble le retour réitératif des [i] et des [s].



**Figure 377** : Répartition des longues et des brèves, sur les deux derniers vers de la première strophe.

Les syllabes longues sont généralement accentuées et la diction induit aussi un jeu figuratif sur certains mots (« vol-utes » avec rejet au milieu du mot, « zip »), qui prennent ainsi un peu valeur d'onomatopées. L'accentuation de la métrique par des pauses relativement longues entre les vers, fussent-ils hétérométriques, opère aussi une distanciation par rapport à la diction quotidienne, d'autant plus caractéristique que certains vers ont un registre courant, voire familier.

Le début de la quatrième strophe est caractéristique de cette scansion très marquée et très stylisée :

Lorsqu'en un songe absurde  
 Marilou se résorbe  
 Que son coma l'absorbe  
 En pratiques obscures  
 Sa pupille est absente  
 Mais son iris absinthe  
 Sous ses gestes se teinte  
 D'extases sous-jacentes

**Tableau 53** : Paroles de la quatrième strophe de *Variations sur Marilou*, de Serge Gainsbourg.

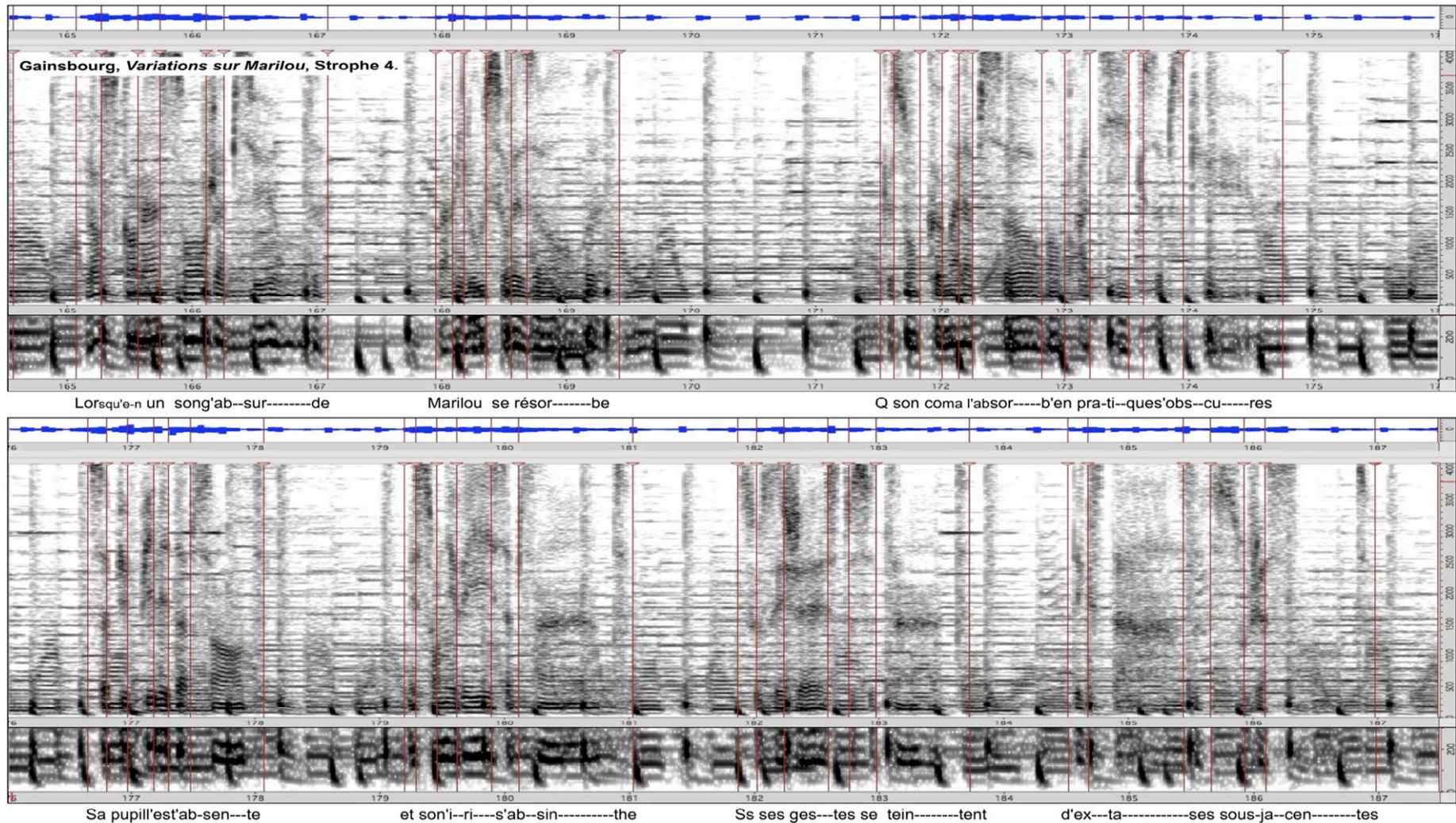


Figure 378 : Sonogramme et forme d'onde, avec découpage en syllabes, de la quatrième strophe de *Variations sur Marilou* interprétée par Serge Gainsbourg.

En opposition avec l'homogénéité de la nuance dynamique, le timbre évolue du grave au *fiy*, imposant une présence physique déjà bien marquée par les bruits de consonnes amplifiés par la proximité de la prise de son. La tonalité oscille entre l'observation détachée et une menace « sous-jacente ». De nouveau, l'alternance des brèves et des longues ponctue un jeu allitératif assez sophistiqué, mis en évidence de manière emphatique : en particulier le son [s] (en rouge sur les paroles ci-dessous) et les paronymes (absurde, absorbe ; absence, absinthe...).

<p>˘        –    ˘    –    ˘    –</p> <p>Lorsqu'en un <b>s</b>onge <b>a</b>bsurde</p>	<p>˘    ˘    –    ˘    ˘    –</p> <p><b>S</b>a pupille est <b>a</b>bsente</p>
<p>˘    ˘    ˘    ˘    ˘    –</p> <p>Marilou <b>s</b>e résor<b>s</b>e</p>	<p>˘        ˘    ˘    –    ˘    –</p> <p>Et    <b>s</b>on iris <b>a</b>bsinthe</p>
<p>˘        ˘    ˘    ˘    ˘    –</p> <p>Que <b>s</b>on coma l'<b>a</b>bsor<b>s</b>e</p>	<p>˘        ˘    –    ˘    ˘    –</p> <p><b>S</b>ous <b>s</b>es gest<b>s</b>e <b>s</b>e teinte</p>
<p>˘        ˘    –    ˘    ˘    –</p> <p>En pratiques obs<b>s</b>cures</p>	<p>˘    –    ˘    –    ˘    –</p> <p>D'extases <b>s</b>ous-jac<b>s</b>entes</p>

Figure 379 : Répartition des longues et des brèves sur la quatrième strophe.

Le premier et le dernier vers alternent de manière régulière les longues et les brèves, ce qui crée une scansion hyperbolique un peu grandiloquente. Les autres présentent des tenues à la rime, à l'hémistiche, ou sur les mots porteurs de sens (« **iris** »).

Le déficit de musicalité mélodique imprimé par la parole s'accompagne donc d'une recherche de la mélodicité de la langue, aussi bien dans l'écriture que dans la diction. Le rythme de la diction impose aussi ses règles et sa complexité par rapport à l'accompagnement musical qui n'est qu'un support pour un jeu de décalage dicté par la parole. Cette dominance absolue de la musicalité de la parole peut être considérée comme un des éléments de changement impliquant un glissement hors du genre de la chanson, de même d'ailleurs que la continuité de l'album dans la création poético-narrative qui rompt avec la brièveté du genre et l'autonomie de la chanson.

#### 8.1.2.2.2 *Le « dit » de la provocation et de l'imprécation : Léo Ferré, Le Chien.*

Léo Ferré, plus que tout autre interprète de notre corpus, refuse les bornes traditionnellement assignées au genre et bascule, par la durée de ses œuvres, l'utilisation généralisée du parlé et parfois l'abandon de la versification, dans un processus créatif inédit. *Le Chien*, en 1970, est un long texte évolutif en strophes d'octosyllabes rimés puis en vers libres hétérométriques non rimés proches de la prose. Cette œuvre de sept minutes est tout d'abord déclamée sur une improvisation instrumentale du groupe Zoo dans l'enregistrement figurant sur l'album *Amour Anarchie*. En concert, l'accompagnement sonore fut successivement celui de Paul Castanier au piano, puis un motet polyphonique du XVI<sup>e</sup> siècle *Voce omnes* de Tomas Luis de Victoria, version enregistrée en 1984<sup>836</sup>, qui est celle que nous

<sup>836</sup> FERRÉ, Léo, *Ferré 84*, disque 2, RCA, 1996.

études. Les accompagnements variés marquent une fois de plus la volonté de renouvellement permanent, chacun ouvrant une perspective différente, le motet alliant paradoxalement un aspect provocateur et une sacralisation de la marginalité et de la misère. Après une longue dédicace aux marginaux, anciens compagnons de misère, Léo Ferré expose avec un mépris critique sa « réussite » – récupération ? – pathétique et affligeante, avant de clamer son insoumission sous une forme de manifeste tant poétique que social et politique, prônant à la fois la liberté des mots et de l'être humain.

L'énonciation, bien loin de la norme du parlé, joue sur une grande diversité, illustrant sous forme d'une mise en abyme la liberté revendiquée dans le poème, qui passe de la contrainte métrique de l'octosyllabe à la libération du vers libre et qui traduit, par la diversité de son lexique, le refus des bienséances langagières. Paraphrasant la formule de Victor Hugo (« mettre le bonnet rouge au vieux dictionnaire »), « c'est le bonnet noir que nous mettrons sur le vocabulaire », il exemplifie sa volonté par une virtuosité lexicale qui couvre une fourchette de registres de langue maximale et procède par discordance entre des formules très littéraires et des termes empruntés à la langue argotique (crécher, scoumoune, soixante berges, les pannés...), au langage familier (pauvre mec, se saper de, me mettre en cabane...) ou de néologismes (le pot-au-rif de l'amitié, littéromane, voyeurie, les chiens se décollérisent...). Le mot est à lui seul provocation (« des armes et des mots c'est pareil »), Ferré, privilégiant le placement du terme choquant sur la fin d'une phrase ou d'une période oratoire, à la clause et donc sur une mise en relief, procédé que Henri Morier qualifie de « majestif<sup>837</sup> » : « aux vieilles poufiasses littéromanes », « la policière voyance ou voyeurie », « un langage auquel vous n'entravez que couic », « vous foutre sur la margoulette ».

#### 8.1.2.2.1 *Déclamation haute et basse, et diversité intonative et timbrale*

L'ensemble de la déclamation du texte se présente sous forme d'un long *crescendo* à la fois dynamique et intonatif, où l'on passe d'une déclamation basse avec un timbre soufflé et un ton compatissant au ton revendicatif puis agressif, avec une déclamation haute qui va jusqu'au cri avant un effet de chute très bref en clause sur « je suis un chien », murmuré sur la tenue finale en nuance *piano* du motet.

---

<sup>837</sup> MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

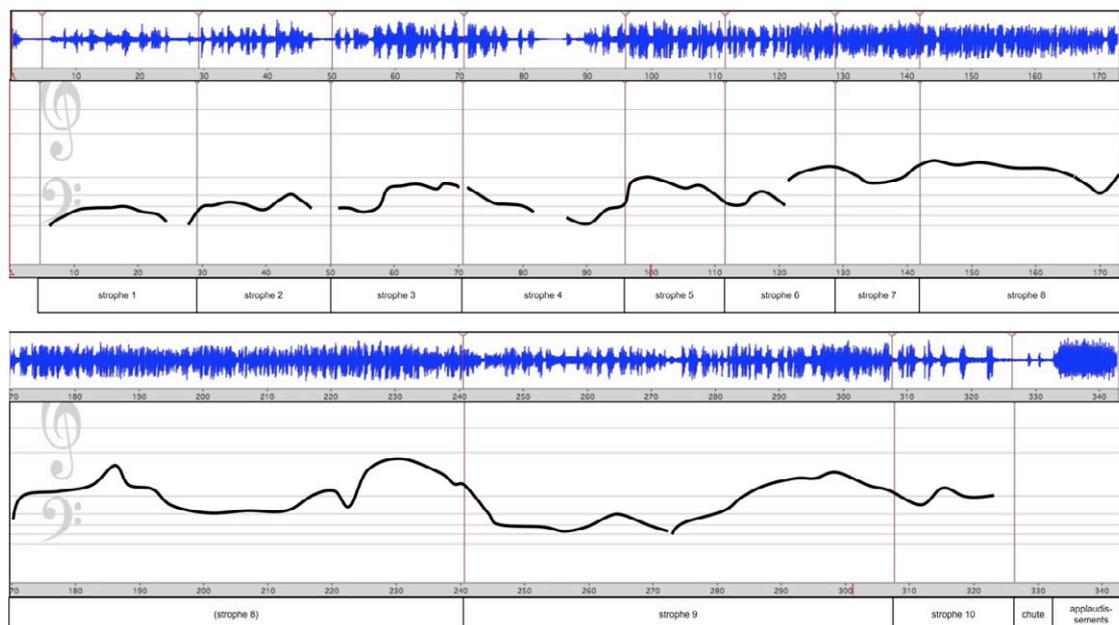


Figure 380 : Forme d'onde et évolution de l'intonation sur l'ensemble des strophes. [CD 260]

L'évolution de la courbe de fréquence fondamentale sur l'ensemble de l'œuvre révèle une intonation mouvante qui se déploie sur un large ambitus de presque deux octaves, de *fa* # 1 à *fa* 3, se distinguant de celui de la parole conversationnelle. Les cinq premières strophes sont émises en déclamation relativement basse, ne dépassant pas *la* 2. Une déclamation haute s'installe sur la fin de la sixième strophe, pour culminer en dernière partie de huitième strophe : « Je provoque à l'amour et à l'insurrection / *Yes ! I am* un immense provocateur ». Nous observons ensuite (sur « vos démocraties où il n'est pas question... ») une nouvelle descente dans le grave, puis une remontée progressive vers l'aigu dès le milieu de la neuvième strophe. Léo Ferré exploite ainsi les contrastes entre intonation aiguë et grave pour donner vivacité et dynamisme à sa déclamation empreinte de lyrisme. Si la voix est presque constamment puissante et projetée, une gradation est toutefois perceptible, la montée vers l'aigu étant corrélée à une augmentation de l'intensité et de la tension, liée à l'usage du registre de poitrine, jusqu'à une émission proche du cri dans les parties les plus hautes.

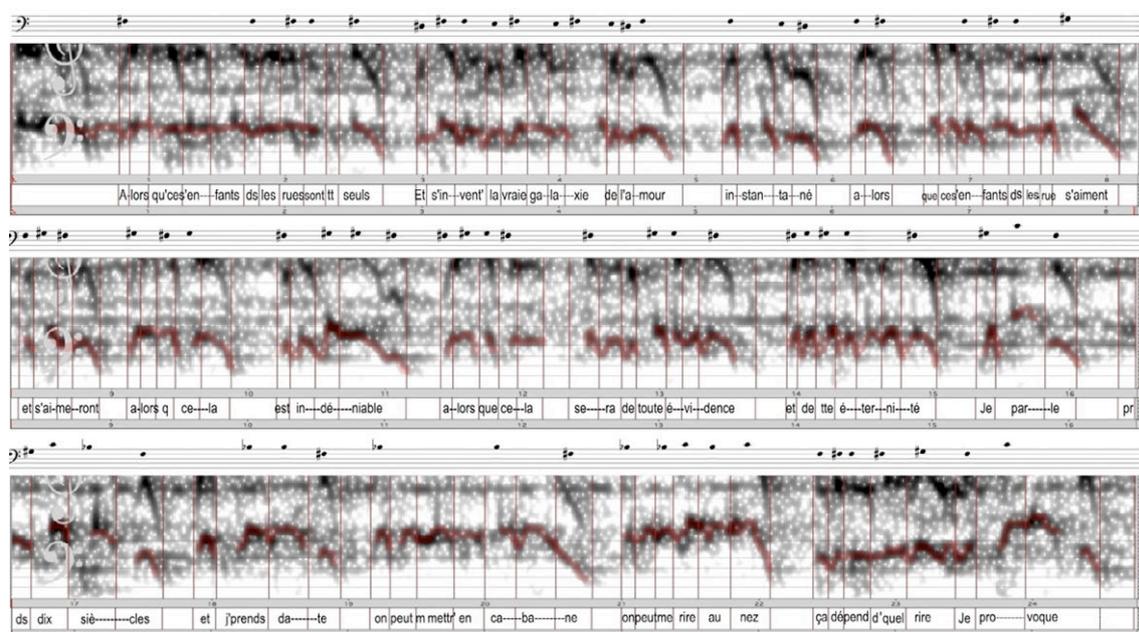
Le timbre est très expressif et souple, passant de l'antériorisation, avec une mise en relief des sifflantes, une voix dans le souffle et labialisée sur certains mots (« frangins de l'entre bise »), traduisant l'émotion, l'attendrissement, l'hommage et l'adhésion, et la voix haute, plus dure, très projetée et voisée, puissante et proche du crié, sur le ton de la dénonciation, de la colère et de l'indignation. La diction se teinte promptement des caractères de la douleur, du sarcasme, du dégoût, de l'ironie... en particulier avec une intensification des consonnes initiales, à la fois retenues et emphatiques, qui donnent l'impression que le mot est propulsé et comme craché, exprimant la dérision (« **C**avale »), le ton gouailleur (« cochonnetés »), la menace (« **C**ollée », « **R**apé », « **T**erreur »), le mépris (« **d**e Gaulle », « **P**erse »). Elle participe de l'inversion provocatrice qui associe les misérables du début à un ton presque épique et teinté d'héroïsme, tandis que les valeurs de la société (religion, mariage, célébrité) sont associées au mépris de la plus basse quotidienneté (« monsieur l'abbé BB fricoti fricota », « le maire de mes deux mairies », « Euclide dans une poubelle »). La métaphore du chien culmine finalement dans cette inversion des valeurs, avec un timbre de connivence et d'attendrissement, en particulier dans la rupture finale (« je suis un chien »), exprimée avec une voix murmurée, dans le souffle, sur le ton de la confiance, de l'aveu, le timbre s'assimilant à un procédé hypocoristique tranchant avec la violence du vers précédent.

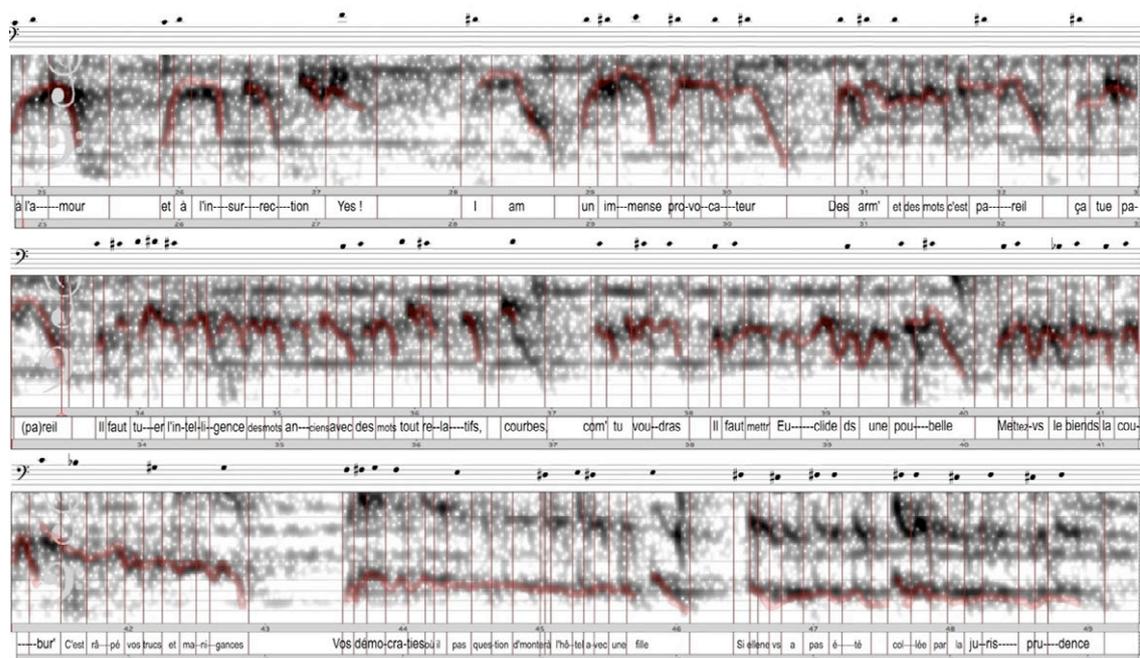
Après cette approche de l'ensemble de l'œuvre, nous ciblons un extrait précis, de la fin de la huitième strophe, qui contient, nous l'avons vu, l'acmé intonatif de la chanson :

<p>Alors <b>qu'</b>ces enfants dans les <b>rues</b> sont tout seuls   Et s'inventent la vraie galaxie de l'<b>amour</b>   instantané   alors   que ces enfants de la <b>rue</b> s'<b>aiment</b>   et s'<b>aimeront</b>   alors que cela   est indéniable   alors que cela   sera <b>de toute</b> évidence   et <b>de</b> <b>toute</b> éternité   Je parle   pour dans dix siècles   et j'<b>prends</b> date   <b>on</b> peut <b>m'</b><b>mettre</b> en cabane   <b>on</b> peut <b>m'</b><b>rire</b> au nez   ça dépend <b>d'</b>quel <b>rire</b>   Je <b>provoque</b> à l'<b>amour</b>   et à l'insurrection Yes !   I am   un immense <b>provocateur</b>  </p>	<p>Des armes et des <b>mots</b> c'est <b>pareil</b>   Ça <b>tue</b> <b>pareil</b>   <b>Il</b> faut <b>tuer</b> l'intelligence des <b>mots</b> anciens avec des <b>mots</b> tout relatifs,   <b>courbes</b>,   comme tu voudras   <b>Il</b> faut <b>mettre</b> Euclide dans une poubelle    <b>Mettez</b>-vous-le bien dans la <b>courbure</b> <b>C'est</b> râpé <b>vos</b> trucs et manigances   <b>Vos</b> démocraties où il n'est pas question de monter à l'hôtel avec une fille   Si elle ne vous a pas été   collée par la jurisprudence   <b>C'est</b> râpé Messieurs de la Romance [...]</p>
---	---

**Tableau 54 :** Paroles de l'extrait étudié du *Chien* de Léo Ferré, emplacement des pauses silencieuses (|) et indication des élisions réalisées dans l'interprétation (en gras) et des répétitions textuelles (□).

Tout en mettant en évidence le réseau des répétitions qui se substitue à la régularité métrique, cet extrait est particulièrement illustratif de la diversité d'énonciation dont fait usage Léo Ferré. La forte projection vocale et l'aspect sonore de la voix permettent d'observer distinctement sa fréquence fondamentale sur le sonagramme :





**Figure 381** : Fréquence fondamentale de la voix, superposée aux lignes des portées de clé de *sol* et clé de *fa* ; découpage et alignement des syllabes de l'extrait étudié du *Chien* de Léo Ferré. Relevé intonatif sur une portée musicale (les hauteurs écrites sont approximatives, les notes sans altération sont bécarres, la note est répétée sur les syllabes suivantes tant qu'aucune nouvelle note n'est écrite). [CD 260]

La progression intonative opère une ascension vers l'aigu, un élan, une montée expressive partant d'une hauteur moyenne de *fa* 2 - *fa* # 2 sur le premier vers pour culminer à *fa* 3 et *mi* 3 sur « Yes ! » et sur la deuxième syllabe d'« immense », suivie d'une descente progressive dans le grave, nettement visible dans la figure précédente à partir d'« il faut tuer l'intelligence », atteignant enfin *do* # 2 - *ré* 2 sur le dernier vers de l'extrait. Cette descente est corrélée à une nette accélération du débit, à une augmentation de la longueur des groupes de souffle et à une impression d'essoufflement et de précipitation. L'aspect ponctuellement plus grave de l'intonation sur le groupe « ça dépend d quel rire » exprime le ton parenthétique.

L'intonation révèle également, à une échelle plus fine, l'effet d'emphase placé sur certains mots ou certaines syllabes : par exemple, les mots en fin de groupes sont systématiquement attaqués sur une note aiguë, mais dont la hauteur est tout de suite quittée par un rapide glissement dans le grave, qui donne de l'ampleur au son, une sorte de résonance au caractère à la fois prophétique et plaintif, une intensité émotive dans l'énergie. D'autres mots font l'objet d'accents intonatifs par une petite montée dans l'aigu : « je parle », « dix », « j'prends date », « rire », « immen-se »... Cette mise en relief par l'intonation s'associe à l'autres procédés emphatiques, dont celui de la « joncture expressive<sup>838</sup> », selon l'expression de Pierre Léon, qui démarque une unité sémantique en la faisant précéder d'une pause silencieuse : « instantané », « est indéniable », « et à l'insurrection »...

#### 8.1.2.2.2.2 Complexité de la rythmisation et du phrasé de la parole

En effet, la position des pauses silencieuses (pauses inspiratoires) et l'évolution du débit tiennent également une place signifiante. Les passages en voix grave correspondent généralement aux groupes de souffles les plus longs, tandis que la montée vers l'aigu coïncide

<sup>838</sup> LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 143.

avec un raccourcissement de la longueur moyenne des groupes de souffle. Si cette corrélation est logique (car une voix plus puissante et plus aiguë est plus grande consommatrice d'air), il ne s'agit pas toutefois d'une distinction stricte mais d'une tendance générale, car quelques groupes très courts s'intercalent, comme le montre la figure suivante, relevant les longueurs en syllabes articulées des groupes de souffle entre chaque pause :

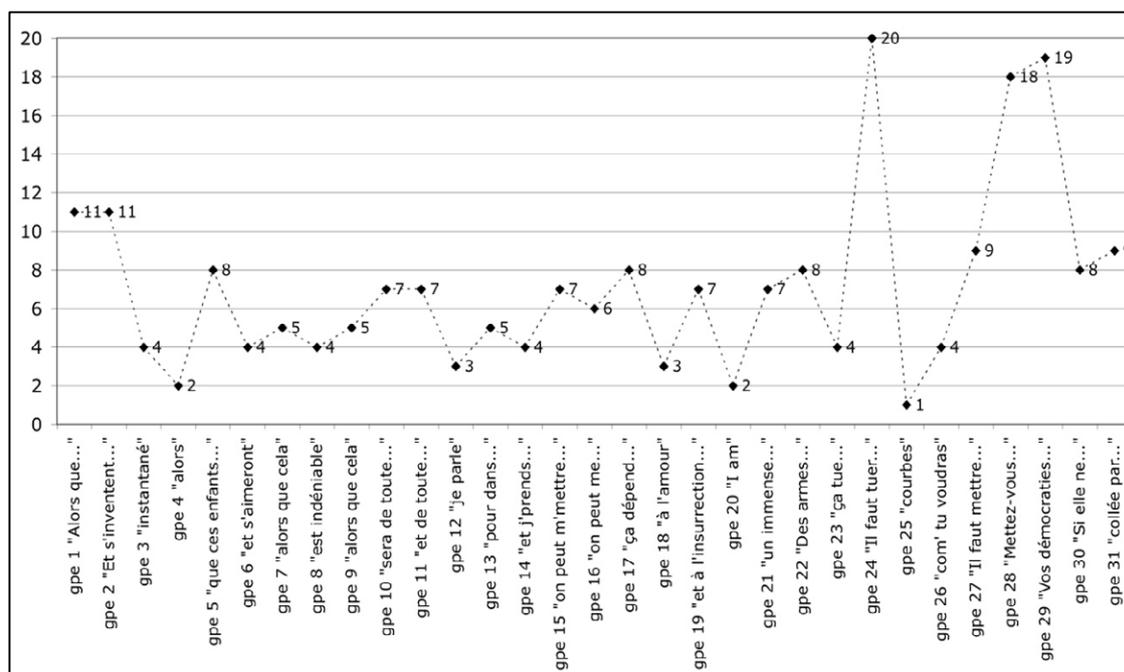


Figure 382 : Longueur en nombre de syllabes des groupes de souffle dans l'extrait étudié.

La longueur des groupes de souffle est très irrégulière, variant de une à vingt syllabes dans l'extrait étudié. La prononciation alterne une déclamation traditionnelle de la poésie et une diction caractéristique de l'oralité aux élisions familières (« j'prends », « m'mettre », « d'quel »). Cette diversité contribue à donner un caractère vivant à l'interprétation, créant parfois des effets d'accélération et d'essoufflement, précipitant l'enchaînement, créant l'impression d'une forme de déluge verbal.

Sur l'ensemble de l'interprétation, la rythmisation de la parole, qui n'a rien à voir avec la scansion dont nous avons parlé jusqu'alors, va de pair avec une grande diversité du phrasé. Partiellement encadrée initialement par la métrique et le rythme de halètement un peu souffrant de l'octosyllabe (qui, associé au thème des miséreux, n'est pas sans évoquer Villon), elle en est toutefois en partie libérée par la répartition anarchique des pauses, qui bien souvent ne ponctuent ni la fin du vers, ni même celle de la strophe. Le phrasé est assez martelé par un syllabisme bien marqué, avant de prendre l'ampleur des vers libres, presque des versets. La dilatation et l'expansion rythmiques, les accélérations de débit selon les mouvements émotionnels, submergent l'auditeur dans un flux de paroles dont la rapidité d'énonciation est paroxysmique au milieu du texte, limitant l'intelligibilité à l'émergence de quelques mots, et poussant l'interprète aux limites de ses capacités respiratoires. Ainsi, le dernier groupe de souffle de l'extrait étudié dans la figure suivante (« et non d'tabou, d'péché, d'vertu d'carnaval romain des draps cousus dans la salace pour l'objet de la policière voyance ou voyeurie »), d'une longueur exceptionnelle de 35 syllabes, présente un débit moyen de 7,5 syllabes par seconde, atteignant ponctuellement 15 syllabes par seconde. L'élision des « de » en « d' » permet d'accentuer encore la précipitation de la diction en contractant les syllabes.

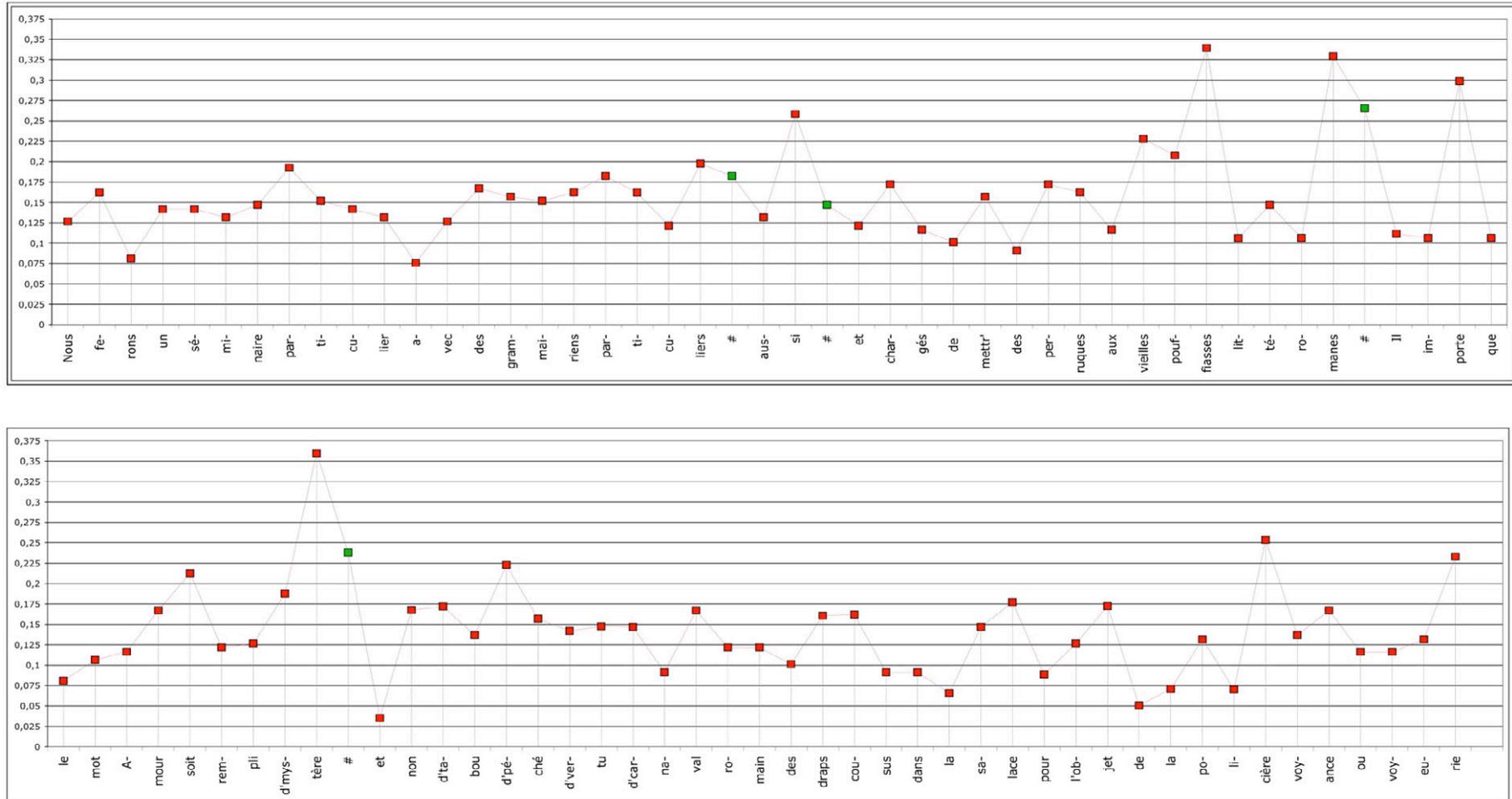


Figure 383 : Graphiques des durées des syllabes (en seconde) dans un extrait au débit précipité, dans l'interprétation du *Chien* par Léo Ferré. Les # indiquent les silences.

Mais cette hétérogénéité de débit, de métrique et de longueur des groupes de souffle, qui devrait entraver le jeu rythmique par ses ruptures est palliée par la dynamique énonciative qui semble rebondir sur une accumulation de répétitions lexicales dont la réitération oratoire ponctue le discours. Le passage même du vers isométrique au vers libre s'opère sans fracture grâce à l'usage très rhétorique de l'anaphore qui restitue à la langue le rythme que la perte du mètre et de la rime aurait pu compromettre : « des mots » (5 fois), « sans » (3 fois), « alors que » (4 fois), « on peut » (2 fois), « il faut » (2 fois), « nous sommes » (2 fois)...

À l'intérieur du vers, le réseau réitératif est tout aussi caractéristique. Nous l'avons mis en évidence dans l'extrait cité précédemment : répétitions (rue, pareil, cela, toute, rire) ; mots de même famille (amour / aiment / s'aimeront, provoque / provocateur, tue / tuer, courbe / courbure). Des répétitions de vers entiers figurent même dans la dernière strophe : « Nous sommes des chiens et les chiens, quant ils sentent la compagnie / Ils se dérangent ». Dans la même strophe figure un chiasme sur les adjectifs « noir » et « blanc », développé par deux vers à la structure symétrique (« des armes blanches et noires comme des mots noirs et blancs / Noir comme la terreur que vous assumerez / blanc comme la virginité que nous assumons »).

L'accompagnement musical, que l'on pourrait supposer totalement paradoxal et à seule fonction provocatrice, inscrit pourtant sa rythmique et ses *crescendi* et *decrescendi* vocaux dans la dynamique textuelle, soit en le ponctuant d'une manière qui semble très étudiée, soit en créant une emphase par contraste entre sa sereine mélodicité et l'énonciation précipitée et agressive conforme au sémantisme textuel : « nous lancerons à la tête des gens des mots ».

« Lancer à la tête », « préférer »... : c'est bien le ton de l'imprécation qui colore la diction de ce texte profondément pamphlétaire, imprécation au sens premier du terme dont l'étymologie vient du préfixe négatif *in* et de *precari*, prier. Il s'agit donc d'une prière négative par laquelle on voue quelqu'un à l'anathème et à la malédiction. « Nous ferons des prières inversées » écrit d'ailleurs Léo Ferré dans la troisième strophe. Et il y a bien de cela dans cette œuvre irrévérencieuse – qui joue d'ailleurs sur l'intertextualité religieuse : chien de « bonne volonté », qu'on « laisse venir à nous » des chiennes... – ponctuant de manière sacrilège de vocabulaire vulgaire un accompagnement de musique sacrée. Mais tout en adoptant ce phrasé de la polémique provocatrice, il opère une ritualisation de sa parole, à laquelle il confère un ton de sacralisation prophétique qui exerce une forme de pouvoir magique sur l'auditeur. Celui-ci reçoit ce que Léo Ferré appelle des « paquets parleurs », dont la dynamique le submerge sans possibilité de prise de recul.

Mais ce phrasé ne peut s'isoler des visées de l'auteur, conciliant de manière profondément originale la force de la parole imprécatoire, et donc l'aspect rituel, un peu « magique », du langage, et l'aspect pragmatique du discours oratoire, qui tend à convaincre par la rhétorique et l'exemple. En effet, la recherche de la fascination sonore n'est pas pour Ferré un objectif en soi – il n'y a pas plus éloigné de la notion de l'art pour l'art – et elle se combine de manière aussi paradoxale que complémentaire avec une volonté pragmatique : « des armes et des mots c'est pareil ». Le phrasé est mis au service de l'élucidation d'un énoncé performatif qui use de tous les procédés de la rhétorique : anaphore nous l'avons vu, mais aussi gradation (« la vieille, la très vieille et très ancienne et démodée »), prosopopée (« querelle du *qu'en diront-ils* et du *je fais quand même mes cochonnetés en toute quiétude sous prétexte qu'on m'a béni...* »), injonction (« il faut », « mettez-vous le bien dans la courbure »), phrases slogans (« on ne lave pas la poésie, ça se défenestre et ça crie », « des armes et des mots c'est pareil »), contrastes (« je n'écris pas... », « je cause et je gueule »), apostrophe (« messieurs de la romance »).

L'énonciation se pose sur un texte certes poétique – dont certaines images et échos sonores peuvent évoquer le surréalisme – mais aussi d'une structuration très discursive :

évoluant du passé (« gerçaient », « ressemblait », « créchait »...) au présent (« je vais », « tu bèles », « tu achètes »...) et à l'utopie prophétique du futur (« nous mettrons », « nous ferons », « nous lancerons à la tête »), avec enfin un retour au présent (« nous aboyons », « je cause », « je gueule », « je parle », « je provoque », « nous sommes »...), qui n'est autre qu'une actualisation du futur, l'utopie étant passée au stade de la réalisation (« dire, c'est faire<sup>839</sup> », selon Austin, le théoricien de la pragmatique).

La voix projetée par l'émotion, l'inflation expressive, la véhémence et l'implication physique totale de l'interprète visent à susciter l'adhésion sur un « discours oratoire » au contenu profondément polémique. Le phrasé a donc un rôle de médiateur, de passeur, d'élucidateur, par rapport à une œuvre dont la complexité pourrait induire l'incompréhension du public. La performance vocale est un élément substantiel :

« La poésie est une clameur, elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans la typographie n'est pas finie ; elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche<sup>840</sup> ».

L'évolution vers une appartenance autre que le genre de la chanson est évidente ; elle s'inscrit dans la quête utopique de Ferré d'une œuvre totale, qui englobe musique, poésie classique et vers libre, discours oratoire, manifeste théorique et exemplification de la théorie. La subversion générique est métaphore de la subversion idéologique – comme à un moindre degré l'exemple de Gainsbourg l'est de la morale traditionnelle. Cette fonctionnalité inédite du parlé a une spécificité telle qu'elle ne préfigure en rien la parole encadrée par le carcan rythmique du *Rap*, ni la vulgarisation un peu affadie de la poésie du *Slam*. Elle est d'une autre nature, courant créatif exigeant auquel se sont essayés quelques chanteurs, comme Colette Magny, Catherine Ribeiro ou Brigitte Fontaine, et qui a encore des terres à explorer aux confins du genre de la chanson et au carrefour de la poésie, de la harangue et de la musique.

---

<sup>839</sup> AUSTIN, John, *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.

<sup>840</sup> Extrait de la *Préface* du recueil *Poète... vos papiers !* (1956), dans FERRÉ (Léo), *La Mauvaise Graine*, Edition<sup>o</sup>1, 1993, p. 43.

## 8.2 La porosité des frontières et les jeux de l'hybridation : un double mouvement paradoxal

« C'est un grand et beau problème à résoudre de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique<sup>841</sup> »

Jean-Jacques Rousseau

Nous avons abordé le rapport parlé/chanté par les extrêmes, c'est-à-dire le jeu d'interférence ou au contraire la substitution totale ; entre eux, s'intercale une palette très diversifiée d'inférences intermédiaires. Nous avons vu que Paul Zumthor distingue non pas « deux mais trois modalités : la voix parlée (*dit*), le récitatif scandé ou la psalmodie [...] et le chant mélodique<sup>842</sup> », tout en mettant en évidence la difficulté d'établissement des frontières. En effet, ces trois degrés ne peuvent rendre compte de toutes les diversités énonciatives de la chanson.

Il nous faut multiplier les sous-catégories et convenir qu'une partie des effets relevant de l'agogique échappe à la catégorisation et à une hiérarchie scalaire bien définie, et entretient une ambiguïté qui joue sur les zones intermédiaires. Comme le souligne Francesco Giannattasio : « Les divers niveaux de formalisation par la parole, de celle qui est dite à celle qui est chantée, sont situés dans un continuum idéal dont on supposera qu'il ne prévoit pas de seuils fixes et définis d'une manière rigide entre langage et musique<sup>843</sup> » ; ce continuum doit être imaginé

« comme un champ fluide et indéfini, animé par de nombreux types, modes et formes d'expression qui, bien que présentant un "air de famille", ne partagent que quelques-uns des traits et des propriétés dont l'ensemble détermine le *continuum*<sup>844</sup> ».

Il existe une zone intermédiaire du parlé au chanté.

« Cette dernière présente [...] toutes les caractéristiques d'une classe polytypique (ou "polythétique") dans laquelle les agrégats ne se prêtent pas à une classification linéaire par différence et division dichotomique, à l'image de celle, traditionnelle, qui est utilisée pour les objets naturels<sup>845</sup> ».

Une hiérarchisation exclusive – soit parlé soit chanté – est tout aussi factice dans la chanson « à texte », l'interprète privilégiant souvent « le champ fluide » de la zone de tension

---

<sup>841</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Fragments d'observations sur l'Alceste italien de Monsieur le chevalier Gluck », dans : *Écrits sur la musique*, Paris : Stock Musique, 1979, p. 393.

<sup>842</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983, p. 178.

<sup>843</sup> GIANNATTASIO, Francesco, « Du parlé au chanté », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007, p. 1057.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 1059.

<sup>845</sup> *Ibid.*

entre les deux, de la zone « dialogique » pour reprendre la terminologie d'Edgar Morin, zone d'imprégnation réciproque, d'ambiguïté, puisque paradoxalement elle préside souvent à une amplification de la musicalité de la parole et à une altération de celle du chant.

### 8.2.1 *Premier mouvement : exacerbation de la musicalité de la parole*

« Il y a dans le parlé une sorte de chant indéfinissable<sup>846</sup> »

Cicéron

Dès l'Antiquité, l'évidence de la musicalité de la parole fut théorisée par Platon qui utilise d'ailleurs, comme le souligne Evangelos Moutsopoulos, le même terme *phônê* signifiant à la fois la parole articulée et le son musical<sup>847</sup>, et voit dans la parole l'origine de la musique : « La musique n'est autre chose que la parole et le rythme et le son en dernier lieu ; et non pas dans l'ordre contraire<sup>848</sup> ».

La pensée platonicienne traverse l'histoire de l'époque romaine (Cicéron) au Moyen Âge, où Eustache Deschamps compare les deux musicalités : celle de la chanson et celle du « dit », où les paroles « se lisent de bouche et profèrent par voix non pas chantable » :

« Et est à sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est *artificielle* et l'autre *naturelle* [...]. L'autre musique est appelée *naturelle* pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturellement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifées [...].

« Et aussi ces deux musiques sont si consonans l'une avecque l'autre, que chascune puet bien estre appelée musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcées et pointoyées [accentuées] par douçour de voix et ouverture de bouche<sup>849</sup>. »

Optique reprise ensuite par Louis Racine, qui prône l'antériorité de la musique de la parole sur celle du chant :

« La déclamation est la première imitation des tons de la nature, au lieu que la musique est l'imitation des tons de la déclamation. L'habile musicien, quand il met des paroles en chant, cherche les tons que prendrait un habile déclamateur et y ajoute ses modulations. La musique n'est donc qu'une imitation plus éloignée de la nature que la déclamation ; elle n'est que la copie d'une copie : ainsi, elle en affaiblit l'expression ; aussi n'est-elle jamais si pathétique que quand elle est simple, parce qu'alors elle se rapproche de plus près de la nature<sup>850</sup> ».

---

<sup>846</sup> CICERO, Marcus Tullius, « Orator » (XVIII, 57), dans : *M. Tullii Ciceronis Opera*, Parisiis : Ex Officina Roberti Stephani, p. 264. « Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior ».

<sup>847</sup> MOUTSOPOULOS, Evangelos, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Vrin, 1999, p. 112. Selon Tylor, dans son livre *A commentary of Plato's Timaeus*.

<sup>848</sup> Cité par BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*. Paris : Klincksieck, 1994, p. 58.

<sup>849</sup> DESCHAMPS, Eustache, « L'Art de dictier » (1392), dans *Œuvres complètes*, Paris : Société des Anciens Textes Français, 11 vol., 1878-1904, vol. 7, p. 269, cité dans : MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, p. 120.

<sup>850</sup> RACINE, Louis, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un Traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne*. Amsterdam : Rey, 1752.

Ultérieurement, Jean-Jacques Rousseau développe cette genèse de la musique à partir de la musicalité de la parole :

« Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose<sup>851</sup> ».

La première tendance de l'insertion du parlé dans la chanson utilise ce tremplin de la musicalité de la parole et exploite ce que Evangelos Moutsopoulos nomme « les fonctions musicales de la parole<sup>852</sup> », par une formalisation mélodique et rythmique du parlé, un jeu de l'accentuation au sens premier du terme (*accent* au point de vue étymologique signifie « vers le chant »). La métrique joue évidemment un rôle important dans cette mise en avant de la musicalité du parlé, mais rôle non exclusif, comme nous le verrons dans notre dernier exemple qui porte sur un texte en prose.

L'exaltation de la musicalité de la parole ne la réduit plus à sa fonction utilitaire et communicationnelle, mais développe ses caractéristiques sonores et rythmiques inhérentes dans un but esthétique. Pour Marcel Beaufils « le mot lui-même est son musical<sup>853</sup> » ; l'interprète se saisit du parlé comme matériau sonore transcendant la dialectique son/sens qui voudrait que la musicalité fasse perdre du sens et la mise en avant du contenu sémantique perdre de la musicalité pour établir un nouvel équilibre entre l'intellect et le sensoriel en stylisant le parlé et promouvant, selon la formule d'Antonin Artaud, « ses possibilités d'ébranlement physique » :

« Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue, et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation<sup>854</sup>. »

C'est cette valeur incantatoire du parlé stylisé, sur la zone de démarcation entre parlé et chanté que nous nous proposons maintenant d'étudier.

### 8.2.1.1 *La Tâtonneuse* de Julos Beaucarne : le parlé musicalisé, convergence des proférations énonciatives

Dans son disque *Arrêt facultatif*<sup>855</sup> de 1972, Julos Beaucarne alterne, sur dix-neuf titres, œuvres chantées, purement instrumentales ou hybrides, dont l'interprétation se caractérise par un parlé musicalisé où la diction est à la marge du chant et le chant à la marge du dit. *La*

---

<sup>851</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Essai sur l'origine des langues », dans : *Écrits sur la musique*, Paris : Stock Musique, 1979, p. 220.

<sup>852</sup> MOUTSOPOULOS, Evangelos, *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Vrin, 1999, p. 112.

<sup>853</sup> BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*. Paris : Klincksieck, 1994, p. 21.

<sup>854</sup> ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 67.

<sup>855</sup> BEAUCARNE, Julos, *Arrêt facultatif*, Believe/EPM, 2007.

*Tâtonneuse* présente une alternance de huitains parlés et de quatrains chantés, composés d'octosyllabes en majorité rimés, avec une structure énonciative répétée quatre fois et ponctuée par un octosyllabe sur « la, la, la », et offre une gradation entre les diverses énonciations.

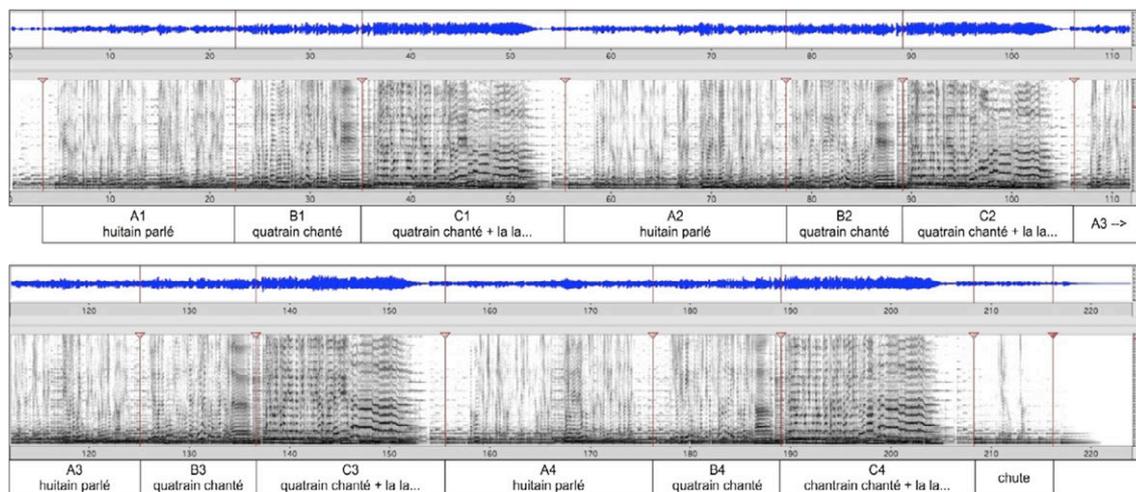


Figure 384 : Structure générale de l'interprétation de *La Tâtonneuse* de Julos Beaucarne. [CD 261]

Sur le thème de la nostalgie amoureuse, la chanson, malgré l'hétérogénéité énonciative, présente une unité composite fondée sur quatre plages sonores avec un enrichissement mélodique progressif bien visible sur le sonagramme. Mais cette unité n'est rendue possible que par le fort degré de musicalisation de la strophe parlée, jouant sur l'ambiguïté énonciative et louvoyant entre la note parlée et la note chantée et le palier intermédiaire des premiers vers des quatrains chantés.

La corrélation entre les deux types de profération se fonde tout d'abord sur une relative stabilité timbrale : la voix parlée est sonore et peu teintée de souffle ou d'impuretés vocales. Mais c'est au niveau de l'intonation que la duplicité (au sens premier du terme) énonciative est la plus marquante, la partie parlée présentant en cours d'émission, en particulier sur la rime, des syllabes chantées, alors que la partie chantée utilise de manière récurrente le *recto tono* : il y a donc un double mouvement de mélodisation de la parole et de nivellement intonatif du chant. Au sein de la strophe parlée, nous écrivons en rouge dans le texte suivant ces syllabes perçues comme chantées :

PAROLES	COMMENTAIRE
<b>Je vivais</b> à la tâtonneuse	Les quatre premières syllabes semblent chantées, avec des intervalles musicaux identifiables et des voyelles légèrement tenues. La suite du vers présente une imprécision intonative qui éloigne de la mélodie chantée et s'apparente à la parole, avec des fluctuations inférieures au demi-ton.
Dans les coulisses de l'exploit	Articulation lente. Intonation évoluant en micro-intervalles, qui ne laissent pas percevoir une mélodie. Effet de retenue sur le [s].
<b>Mâchonnant</b> une tubéreuse	Perçu comme chanté, mais avec une justesse approximative, dans l'entre-deux.
Pensant / un peu, / <b>beaucoup</b> à <b>toi</b>	Rythme plus calibré et intonation laissant entendre des intervalles musicaux. Les notes tenues en fin de groupe présentent une hauteur mélodique précise. Le dernier groupe, « beaucoup à toi », est

<p>Puis pas du tout il faut le <u>dire</u></p>	<p>nettement chanté.</p> <p>Parlé, plus aigu. Débit plus rapide, avec une précipitation sur une même valeur, laissant percevoir une irrégularité rythmique. Même hauteur de note avec micro-intervalles intonatifs. Les valeurs courtes et les micro-fluctuations intonatives donnent un caractère parlé à l'énonciation.</p>
<p><b>Tout franchettement,</b> mon petit</p>	<p>Chanté. Intervalles musicaux.</p> <p>Parlé. Micro-intervalles.</p>
<p>Les piranhas du souv'<u>nir</u> <b>Ram'naient</b> les effluves d'un <u>lit</u></p>	<p>Entre-deux. Des intervalles musicaux émergent sur les syllabes les plus longues, tandis que les syllabes courtes évoluent en micro-intervalles, avec une imprécision intonative apparentée à la parole.</p>

**Tableau 55 :** Répartition des notes chantées et parlées au sein de la première strophe « parlée » de l'interprétation de *La Tâtonneuse* par Julos Beaucarne. Rouge : chanté ; souligné : tenue ; encadré : allongement consonantique. [CD 261]

L'étude approfondie de cette strophe, globalement perçue comme parlée en comparaison à la strophe suivante chantée, révèle cependant l'absence de frontière étanche entre énonciation parlée et chantée. En effet, de nombreuses syllabes ou groupes de syllabes au sein de cette strophe, écoutées isolément, semblent chantées : celles-ci se caractérisent par la perception d'intervalles musicaux laissant émerger une sensation mélodique, même si les hauteurs sont souvent imprécises et approximatives, associées à un léger allongement des voyelles permettant une perception nette de ces intervalles. Ces groupes de syllabes possèdent en outre une organisation rythmique plus calibrée, moins irrégulière que les passages parlés. *A contrario*, les syllabes plus nettement parlées évoluent en micro-intervalles sur un *ambitus* plus réduit compris souvent dans un ton ou un demi-ton, évoquant le *recto tono*, et présentent un rythme plus irrégulier, en valeurs courtes, constitué de la répétition d'une même valeur moyenne de note laissant entendre des micro-mouvements d'accélération ou de ralentissement.

L'étude de nombreux chanteurs, comme Jacques Brel, Charles Aznavour ou Gilbert Bécaud, nous a déjà prouvé que l'intonation chantée, dans notre corpus de chansons « à texte », est toujours imprégnée de la prosodie de la parole, qui crée de micro-fluctuations interprétatives au sein de la macro-structure musicale, et que de nombreuses syllabes courtes, incluses dans le flux chanté, sont en fait, par leur imprécision intonative et leur approximation rythmique, perçues comme parlées si elles sont isolées de leur contexte. Mais la prépondérance de syllabes chantées, avec perception d'une hauteur de note déterminée, notamment sur les syllabes à la rime, tire l'ensemble vers le chanté et réduit l'ambiguïté. L'interprétation de *La Tâtonneuse* de Julos Beaucarne démontre que l'identification du chanté ou du parlé relève d'une question de proportion, une dominante qui fait basculer la perception générale vers une énonciation ou l'autre.

Dans la deuxième strophe chantée, les hauteurs sont plus précises et affirmées, en intervalles musicaux ; la voix est plus puissante, mais le timbre marque cependant une continuité entre les deux strophes par la proximité de la tessiture : l'*ambitus*, qui était de *la 1 - mi 2* (douzième) sur la première strophe, est de *si 2 - fa # 3* (onzième) sur les quatrains chantés, le premier se terminant sur les mêmes notes que la strophe parlée précédente : *si 2, do # 2*. La hauteur moyenne progresse vers l'aigu dans le dernier quatrain, qui culmine dans l'extrait étudié avec *mi 3* et *fa # 3* sur les vers en « la la », et introduit une incursion en voix de tête sur les trois premiers « la la » (*mi 3, fa # 3, mi 3*). Outre la progression vers l'aigu, l'affirmation de plus en plus forte du chanté au cours de cet extrait s'appuie sur l'allongement

des valeurs de notes et sur l'apparition du *vibrato*, qui est absent de la strophe parlée et apparaît pour la première fois sur la finale du premier quatrain chanté, « glacé » (*do* # 2), associé à une longue tenue et à une voix plus sonore et postériorisée, impliquant un assombrissement du timbre, plus couvert. Le *vibrato* est ensuite présent à la fin du quatrain suivant, sur les deux vers en « la la », particulièrement sur les notes longues (blanches, blanches pointées et rondes).

Comme l'introduction de notes chantées dans la strophe parlée crée l'ambiguïté, l'usage abondant du *recto tono* dans les strophes chantées entretient une proximité avec la parole, sans toutefois faire basculer l'ensemble. Le *recto tono*, dès les premiers vers chantés, « Faut-il partir pour le polaire Horizon et rapporter », évite de trancher radicalement avec le parlé, en introduisant, par l'aplatissement mélodique, une sensation de micro-intervalles, cependant sur une hauteur moyenne de *mi* 3, plus aiguë que ce qui est en usage dans la parole. Le *recto tono* se retrouve ensuite sur une hauteur plus grave de *do* # 3, dans « Moi qui ressemble à s'y méprendre Aux tulipes noires des prés », puis « J'étais prêt à t'offrir Port-Vendres », avec une intonation montante en fin de groupe qui renoue avec le chant.

La segmentation rythmique présente aussi une équivalence relative entre les unités syllabiques parlées et les durées vocaliques des notes du premier quatrain chanté : la métrique bien marquée, avec des rimes croisées, impose une pulsation et une segmentation cyclique, qui migrent ensuite vers le chant, avec un débit certes moins rapide (valeurs de notes plus longues), mais dont le taux de différenciation n'est pas très élevé. L'interprète introduit ainsi une périodicité presque isochrone entre les deux types énonciatifs.

La fluctuation accentuelle du parlé est marquée par un renforcement périodique. L'accent tonique, souvent concordant avec l'accent grammatical, prend une valeur rythmique par son retour régulier, renforcée par les rimes et les allitérations en « t » et en « p », et une énonciation syllabique très liée et renforcée par les liaisons bien articulées, évitant tout hiatus et rupture sonore : « vivais à la » ; « mâchonnant une » ; « pensant un peu » ; « beaucoup à toi... ». L'accent tonique est soutenu, voire amplifié, par des allongements vocaliques inhabituels sur les syllabes parlées, d'autant plus caractéristiques qu'ils s'associent parfois à un *glissando* ascendant.

Je vivais à la tâtonneuse /  
 Dans les couli/sses de l'exploit /  
 Mâchonnant/t une tubéreuse /  
 Pensa/t un peu, / beaucoup à toi  
 Puis pas du tout il faut le dire /  
 Tout / franchettement, / mon petit /  
 Les / piranhas du sou'air /  
 Ram'naient les effluves d'un lit

**Figure 385** : mise en évidence des syllabes accentuées (soulignement rouge), les tenues en *glissando* ascendant (ligne verte), des articulations rythmiques (trait oblique), des liaisons (accolade) et des accentuations consonantiques (encadrement) dans la première strophe parlée de l'interprétation de *La Tâtonneuse* par Julos Beaucarne.

Les échanges se font enfin au niveau de l'articulation, la partie chantée, de manière encore plus flagrante que la partie parlée, jouant sur l'insistance et la mise en relief des consonnes dans la deuxième et la troisième strophe. Les plosives [p] des strophes chantées sont en effet souvent retenues de manière emphatique, ce qui les fait précéder d'un silence avant « polaire » (s. 26), « papier » (s. 32) et « port » (s. 42).

Cette interpénétration des deux modes énonciatifs est amplement exploitée par Julos Beaucarne, dont l'intérêt pour la musicalité de la langue poétique est attesté par plusieurs disques de mise en musique de poèmes, ce qui présente une autre approche de cette thématique de confrontation entre la musicalité de la langue poétique et celle de la mélodie. Cette convergence des proférations énonciatives, marquée par une recherche de mélodicité de la parole, se retrouve par exemple chez Hélène Martin, qui alterne un chanté mélodieux au timbre clair, avec tenues et *vibrato*, parfois renforcé de mélismes ou de longs passages de vocalises, qui évoquent le chant oriental et un parlé rythmé et musicalisé, réduisant l'écart entre les deux énonciations (exemples : *Le Marchand des sables*, *Le Soleil et la Mémoire*<sup>856</sup>, *Ziggourat*<sup>857</sup>). Mais la confusion de l'entre-deux peut être encore plus marquée, comme, par exemple, dans certaines œuvres de Charlélie Couture.

### 8.2.1.2 *Le Vieil Homme* de Charlélie Couture : l'entre-deux et le chevauchement

Dès son premier disque *12 chansons dans la sciure*, en 1978, Charlélie Couture impose un jeu entre le parlé et le chanté, et un timbre grave spécifique, aux résonances un peu vibrantes, renforcées par une diction très ralentie et emphatique.

*Le Vieil Homme*<sup>858</sup> présente une œuvre hybride sur un texte versifié, essentiellement en hexasyllabes et en octosyllabes, avec une alternance de rimes suivies, croisées et embrassées. Texte ambigu comme l'est l'énonciation, entre le conte merveilleux, l'humour un peu surréaliste, le tragique violent et le jeu entre la dramatisation (meurtre de la tortue, du chien, auto-immolation par le feu du vieillard, thème de la fatalité et de la culpabilité) et le décalage ironique (phrases à rallonges dans la deuxième strophe, emphase paradoxale sur les banalités de la vie quotidienne), les deux renforcés par un accompagnement musical fourni et très illustratif. Sur un texte qui garde quelque chose de sa spontanéité d'écriture, la performance impose la forte présence physique d'une vocalité très spécifique qui fait en grande partie l'intérêt de cet enregistrement : il s'agit d'une forme inédite de parlé-chanté, exemple typique de l'usage de l'entre-deux et de la coalition, du tissage des caractéristiques des deux proférations énonciatives.

L'expression vocale est un type d'énonciation hybride, entre le parlé et le chanté, dans lequel nous ne pouvons distinguer, comme précédemment chez Julos Beaucarne, entre syllabes chantées et parlées. Le ralentissement du débit, l'aspect lié du phrasé, en particulier dans la première partie de l'œuvre, et l'accumulation de *glissandi*, peuvent évoquer un pendant populaire au parlé-chanté de la musique contemporaine, dont les caractéristiques rappellent celles du *sprechgesang* d'Arnold Schoenberg, à la jonction entre une déclamation très emphatique et un chant véritable :

---

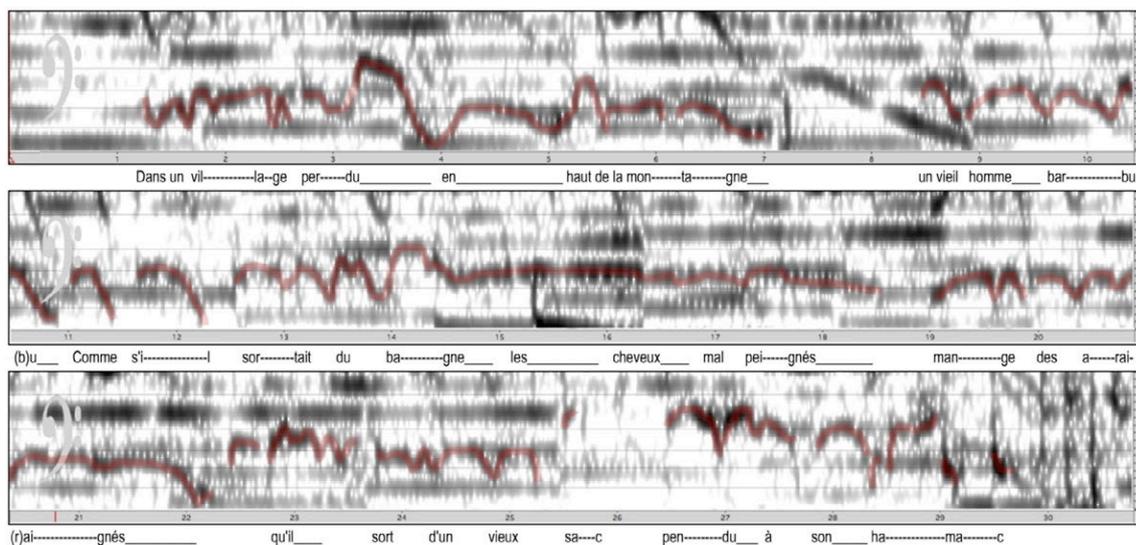
<sup>856</sup> Album : MARTIN, Hélène, *Hélène chante Martin*, vol. 3, Believe, 2009.

<sup>857</sup> Album : MARTIN, Hélène, *Va savoir*, EPM, 2006.

<sup>858</sup> Album : COUTURE, Charlélie, *12 chansons dans la sciure*, Believe, 2006.

« Alors que, dans le chant, la hauteur de chaque son est maintenue sans changement d'un bout à l'autre du son, dans le *Sprechgesang*, la hauteur du son, une fois indiquée, est abandonnée pour une montée ou une chute, selon la courbe de la phrase. Toutefois l'exécutant doit faire très attention à ne pas adopter une manière *chantée* de parler [...]. Il ne faut absolument pas essayer de parler de manière réaliste et naturelle. Bien au contraire, la différence entre la manière ordinaire de parler et celle utilisée dans une forme musicale doit être évidente. En même temps, elle ne doit jamais rappeler le chant<sup>859</sup> ».

Nous retrouvons dans notre exemple les inflexions mouvantes, l'instabilité intonative, engendrées par l'emploi constant de *glissandi*, associées à une précision rythmique évoquant le chant. L'étude de l'intonation de la première strophe met en évidence ces caractéristiques :



**Figure 386 :** Courbe intonative de la première strophe du *Vieil Homme*, interprétée par Charlélie Couture, avec alignement du texte et superposition d'une portée de clé de *fa*. [CD 262]

La courbe intonative permet de constater en premier lieu l'extrême lenteur du débit et la durée surdimensionnée de certaines syllabes. Plusieurs font l'objet d'un allongement vocalique associé à un ample *glissando* descendant particulièrement repérable sur « perdu », « en », « s'il », « araignées », créant une emphase sur ces mots. L'intonation est mouvante et s'étend sur un large *ambitus*, atteignant ponctuellement *ré* 1 en fin de *glissando* (sur « s'il » et « araignées »), et montant jusqu'au *sol* 2 dans les passages aigus (« perdu à »). La fréquence fondamentale du premier vers comporte ainsi des glissements rapides de l'aigu au grave de la tessiture (« perdu en haut »), loin des usages de la parole normative, tandis que le passage « les cheveux mal peignés » présente un tassement relatif de l'intonation, mais associé à un effet de ralentissement de l'articulation qui devient plus traînante et à un phrasé très lié qui le distingue encore catégoriquement de la voix parlée.

La stylisation musicale du parlé s'exprime aussi contradictoirement par une surarticulation dont le rôle renforce le rythme accentuel jusqu'à faire basculer l'énonciation aux limites du chanté. Mais là encore avec une forme d'originalité puisque l'interprète n'hésite pas à faire succéder deux syllabes accentuées (exemples : « perdu », « en haut », « barbu », « sortait », « bagne », « araignée », « hamac... »), ceci en utilisant les différentes possibilités, soit rythmiques, par augmentation de la durée ou de l'intensité, soit mélodique, par un changement de la hauteur de la note, soit par emphase jonctive, selon le terme de Léon, avec

<sup>859</sup>SCHOENBERG, Arnold, « Note de programme » du *Pierrot Lunaire*, op. 21 [1912], Universal Edition, n° UE 5334. En ligne : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11861/> (visité le 12 juin 2010).

attaque en coup de glotte (« un vieil ») ou aspirée (« hamac », « haut »). L'accent, « âme du mot et [...] germe de musique<sup>860</sup> », selon la formule de Martianus Capella, cité par Jacques Viret, confère à la diction un relief sonore qui la rapproche de la mélodie.

Mais ces caractéristiques énonciatives du parlé-chanté ne sont pas uniformes sur toute l'œuvre : après la première strophe et sa succession de passages d'une grande versatilité intonative et de passages émis sur un ambitus plus restreint, certaines phrases semblent plus proches que d'autres d'une énonciation chantée. Ainsi, les vers « Le vieillard sort de sa poche / Un long couteau pointu / Qu'il caresse et approche / De la tête d'une tortue », dans un registre plus aigu et avec une intonation mélodique mieux définie, semblent particulièrement proches du chanté. Une progression générale vers l'aigu et le crié se dessine également au cours de l'œuvre.

Les allongements vocaliques en *glissando* descendant ou ascendant parsèment l'interprétation et présentent un caractère de plus en plus long et ample, provoquant un effet de paroxysme emphatique qui, paradoxalement, par son aspect insolite et son apparent décalage avec le dramatique épique du sémantisme textuel, détourne l'attention de l'auditeur des paroles pour la centrer sur la singularité énonciative, comme dans les exemples suivants :

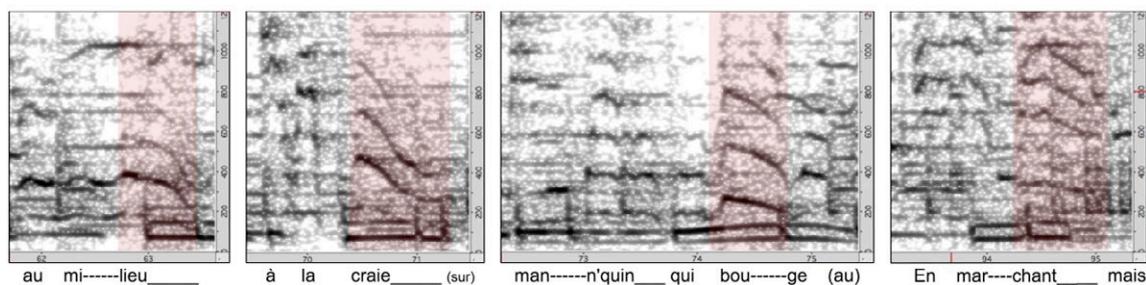


Figure 387 : Exemples d'allongements vocaliques avec *glissando* descendant, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Les nombreux *glissandi* descendants, comme dans la figure précédente, s'achèvent souvent par un enchaînement direct avec le mot suivant. Les *glissandi* ascendants, quant à eux, sont toutefois moins nombreux mais présents :

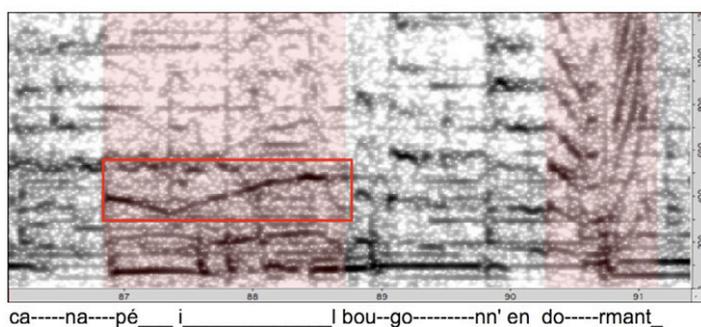
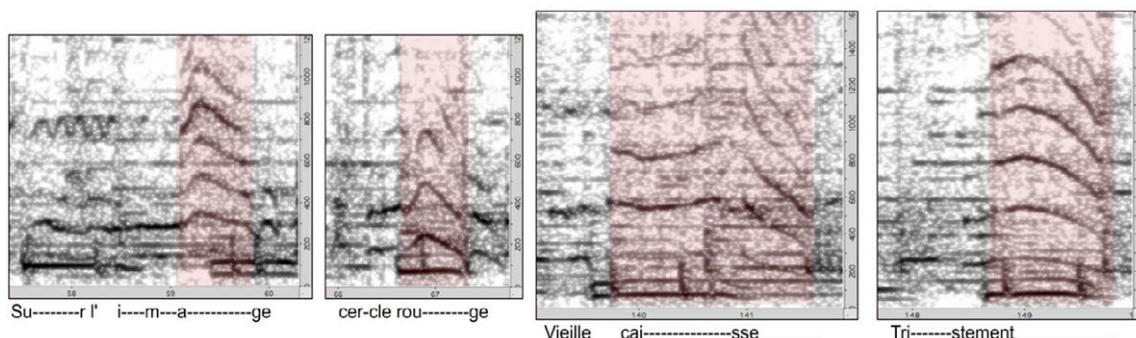


Figure 388 : Exemples d'allongements syllabiques avec *glissando* ascendant, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Les mots « canapé » et « il » sont ainsi enchaînés par un mouvement continu de *glissando* descendant puis ascendant, avec un allongement emphatique de « il », là encore sur des

<sup>860</sup> CAPELLA, Martianus, cité dans : VIRET, Jacques, « Accent », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 4.

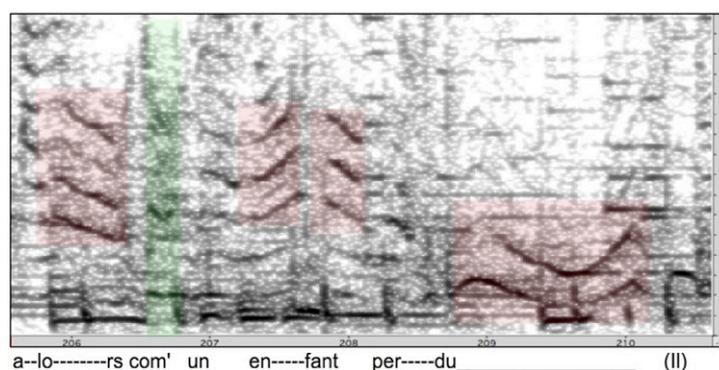
termes anodins dont la sélection est particulièrement surprenante. La pause entre les deux vers est totalement supprimée. Enfin, la dernière syllabe du vers, « dormant », fait l'objet d'une rapide montée à l'aigu, avant la pause inspiratoire. D'autres syllabes sont marquées d'un *glissando* ascendant-descendant qui met en relief les mots :



**Figure 389** : Exemples d'allongements syllabiques avec *glissando* ascendant puis descendant, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Ces mises en relief portent le plus souvent sur les syllabes à la rime. L'allongement vocalique de « caisse », visible sur la figure précédente, est d'une amplitude et d'une durée supérieures aux autres et semble d'autant plus original qu'il se place sur un mot sans grande importance sémantique, donnant une impression de décalage par rapport au drame dont il est question dans le texte. Il se double curieusement d'un mélisme sur le son [ɛ], procédé que l'on retrouve plusieurs fois dans l'interprétation, totalement incongru dans le parlé et source de musicalité.

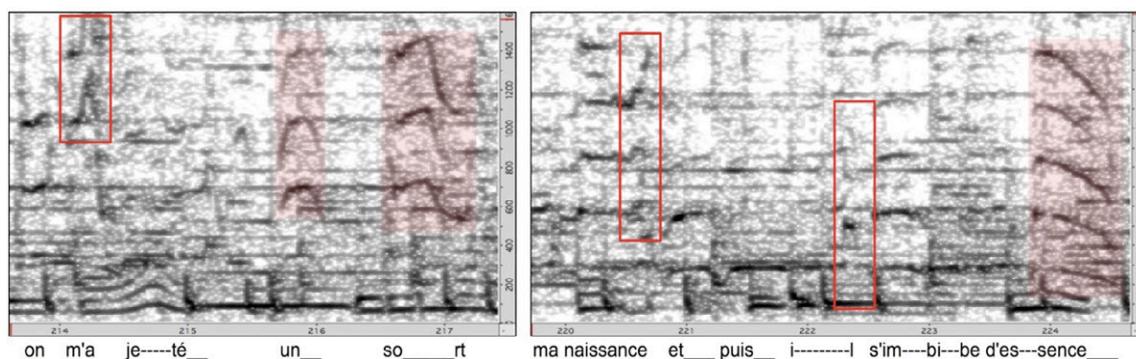
Mais ces particularités énonciatives ne sont pas les seules sources d'intérêt et d'originalité de l'interprétation vocale, qui offre également une large palette d'effets de timbre issus de l'esthétique *Rock*, que cette œuvre côtoie, notamment par son instrumentation d'un fort niveau sonore, avec batterie, sons électroniques et guitare électrique saturée, d'où la voix ne se détache que par une intensité proche du crié. Si ces procédés dans le chant peuvent être considérés comme une entrave à la mélodicité, paradoxalement, introduits dans le parlé rythmé, ils permettent d'opérer une assimilation musicale par la stylisation qu'ils réalisent. L'effet le plus abondamment utilisé est la voix rauque et le *growl*, particulièrement présente dans les vers « Qu'il tranche sans faiblesse ni tristesse », puis sur « le vieillard pleure alors », amorçant la réitération finale du dernier huitain. Ce timbre bruité est mis au service d'une surenchère dramatique aux moments cruciaux de la narration. La voix gutturale peut se placer plus ponctuellement sur certaines syllabes, combinée à d'autres procédés interprétatifs, comme dans l'extrait suivant bien symptomatique de l'accumulation d'effets que l'on rencontre dans la dernière partie de la chanson :



**Figure 390** : Exemple de *glissandi* (en rouge) et d'utilisation de la voix rauque (en vert), dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

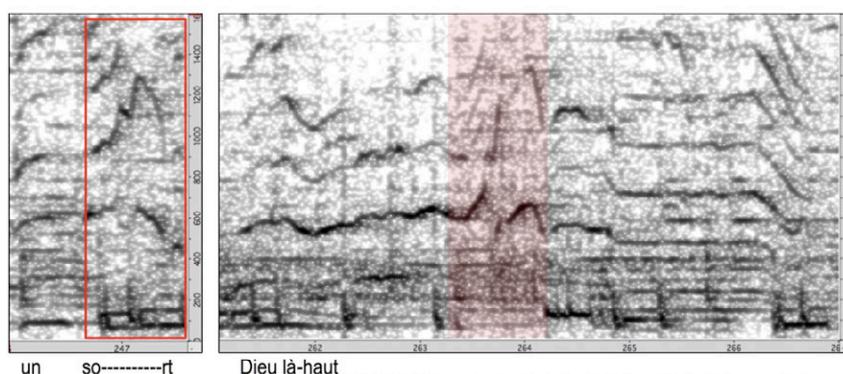
Les syllabes allongées en *glissandi* ascendants ou descendants – ou les deux, sur « perdu » – dans un registre médium aigu, s’associent à une voix gutturale sur « comme », avec de plus un éraïllement de la voix sur « un enfant ».

Le timbre est également marqué, dans la dernière partie de l’œuvre qui constitue son sommet dramatique, son acmé, de décrochements de registre avec des passages ponctuels en voix de tête, dans les extraits relevés ci-dessous :



**Figure 391 :** Exemples de passages ponctuels en voix de tête (cadres rouges) et de *glissandi* (calques rouges), dans l’interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Trois très courts basculements en voix de tête (une voix de tête très aiguë et stridente évoquant la voix de sifflet), figurent sur « m’a », « naissance » et « il », observables sur le sonagramme sous forme d’une rupture de la fréquence fondamentale avec un brusque saut à l’aigu, et perceptibles à l’écoute comme un rapide trille avec une rupture de timbre. Cet effet cohabite de nouveau avec des *glissandi*. La dernière strophe comporte des passages plus longs en voix de tête :

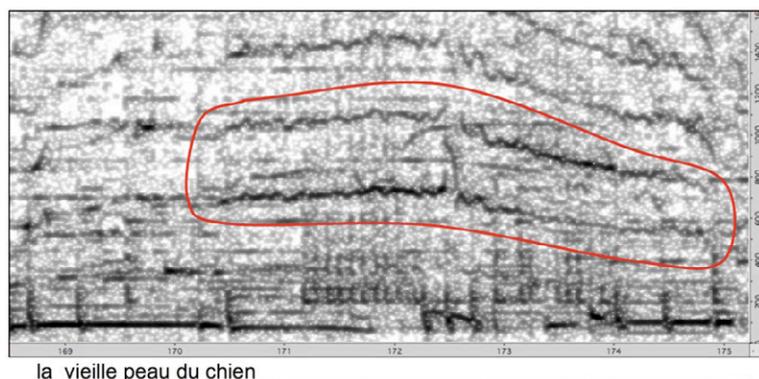


**Figure 392 :** Mise en évidence de deux passages en voix de tête à la fin de l’interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

La dernière syllabe de l’œuvre (« là-haut »), présente à la fois une longue tenue vocalique en mélismes, avec *glissandi* et tremblement sur la première partie, et un passage d’environ une seconde en voix de tête, avec une nette rupture de la ligne de fréquence fondamentale, visible sur le sonagramme. Autant d’effets caractéristiques du chant, qui sont intégrés dans l’énonciation parlée et la transforment en la tirant vers le chanté.

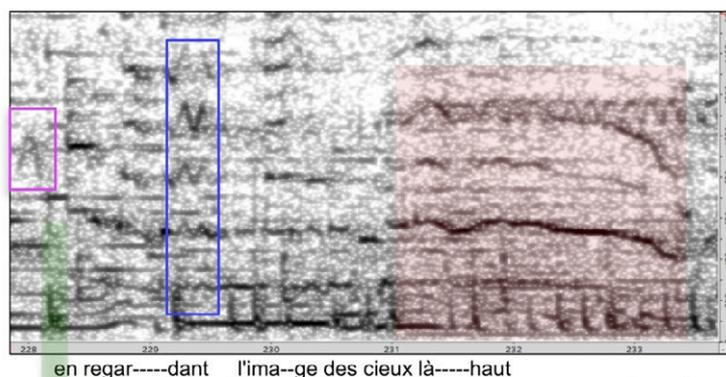
La proportion des attaques spécifiques, déjà observées (« h » fortement soufflé et attaques en coup de glotte) ainsi que leur intensité évoluent de manière croissante au cours de l’œuvre, avec plusieurs attaques dures en coup de glotte : « et regarde », « un couteau », « en savate », « et puis », « en regardant »...

Si le *vibrato* est normalement absent de la voix parlée, une sorte de *tremolo* est toutefois repérable sur certaines tenues vocaliques : sur « qu'il », dans la première strophe (voir la **Figure 386**), puis de manière plus accentuée dans la deuxième strophe sur la dernière syllabe de « mannequin », enfin sur la longue tenue mélismatique de « chien », à un moment particulièrement dramatique de la narration (le vieil homme tue son chien d'un coup de couteau) :



**Figure 393** : Longue tenue glissée avec tremblement de la voix, dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

Cependant, le rendu est ici plus proche du tremblement que du *tremolo*, associé à un timbre un peu guttural, évoquant le râle. La multiplication des prises d'air forcées et voisées, dans la deuxième partie de la troisième strophe, associée à un timbre serré, peut aussi être perçue comme une recherche de dramatisation du phrasé énonciatif. La figure suivante présente, regroupés en un court extrait, les trois effets précédemment décrits (coup de glotte, *tremolo*, prise d'air voisée) :



**Figure 394** : Extrait regroupant divers effets interprétatifs : prise d'air voisée (cadre violet), attaque en coup de glotte (calque vert), *tremolo* (cadre bleu), tenue vocalique avec *glissando* (calque rouge), dans l'interprétation du *Vieil Homme* par Charlélie Couture.

La rythmisation de la parole, la singularité de l'accentuation et du phrasé, les jeux timbraux et intonatifs, intronisent la musicalité au sein du parlé. La convergence d'un texte énigmatique et équivoque, d'une profération qui joue sur l'entre-deux et l'ambiguïté énonciative, concourent à faire de cette chanson une œuvre d'une fascination presque incantatoire, qui

rend bien compte de la démarche esthétique de Charlélie Couture, caractérisée par l'exploration des marginalités génériques et trans-disciplinaires<sup>861</sup>.

### 8.2.1.3 *Le Conditionnel de variétés* de Léo Ferré : le paradoxe de la ritualisation psalmodique d'un texte pamphlétaire

La musicalisation du parlé peut s'avérer plus complexe dès que la forme versifiée disparaît : le vers, même avec une métrique approximative – comme c'est parfois le cas dans la chanson – a toujours partie liée avec la musique.

Le rapport avec le texte en prose est beaucoup plus distendu, surtout si ce dernier n'a pas de visée poétique. C'est le cas du *Conditionnel de variétés* de Léo Ferré, « chanson » qui procède par accumulation, sans aucune construction métrique ni formule épiphorique. Œuvre pamphlétaire, engagée, dénonciatrice (corruption et incompétence des pouvoirs, exploitation de la classe ouvrière et censure) d'une actualité brûlante, elle se présente comme une période oratoire dont l'ensemble de la chanson serait une longue protase, avec une brève apodose finale sur une chute contredisant ironiquement l'ensemble du texte. Léo Ferré utilise en effet la prétérition – puisque dès le prologue parlé, il annonce qu'il ne dira « rien » de tout ce qu'il dit – ce qui avec l'usage du mode conditionnel oppose un barrage sarcastique à la censure.

La musicalisation de la parole, non induite par le vers, emprunte d'autres voies : celle de la rhétorique, et celle de la psalmodie, de la cantillation. Rhétorique tout d'abord, puisque le rythme est marqué par le jeu anaphorique de la formule « comme si je vous disais que », qui scande dix-neuf fois le texte en début de groupe sémantique, avec des attaques percutantes sur le « comme », effet renforcé par un roulement de tambour et un coup de cymbale. Cette répétition est relayée dans le texte par l'accumulation des répétitions de la conjonction « que » et par le retour des thèmes et des mots qui fait progresser le texte par rebonds : « ministre » (2 fois), « cadences » (2 fois), « exténuantes/exténuent », « prisonnier » (2 fois), « juger pour la forme » (2 fois), « procureur » (2 fois), « journal » (5 fois), « interdire/interdit/interdirait », « pays au bord du gouffre » (2 fois), « la Cause du peuple / ni cause ni peuple » (3 fois), « ami » (4 fois), « révolution » (2 fois), « variétés (5 fois). Psalmodie ensuite, puisque Léo Ferré souligne que le texte est « récité comme une litanie » (selon la formule figurant sur la partition), et qu'il se présente sous une forme proche du verset biblique, de longueur inégale certes, mais correspondant pour chacun à une unité sémantique complète, forme qui autorise la scansion, puisqu'elle est divisible en segments syllabiques.

Comme la litanie est une « prière morcelée en demandes brèves », ponctuée de répétitions, cette œuvre parodique morcelle son discours en accusations successives (« prières inversées »), et si dans la litanie « le célébrant indique par un invitoire de forme déterminée à quelles intentions la communauté doit prier<sup>862</sup> », Léo Ferré quant à lui accumule les « invitatoires » à la rébellion, alternant l'ironie sarcastique contre les pouvoirs et la sacralisation de la souffrance des plus exploités, comme nous pouvons l'observer à la lecture du texte :

---

<sup>861</sup> Voir : PRÉVOST-THOMAS, Cécile, « La chanson : une œuvre culturelle au cœur de la dynamique artistique contemporaine. L'exemple de l'œuvre protéiforme et interactive de Charlélie Couture », dans : HIRSCHI, Stéphane (éd.), *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, p. 357-367.

<sup>862</sup> HONEGGER, Marc, « Litanie », dans : *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 564-565.

LE CONDITIONNEL DE VARIÉTÉS

*(parlé :) Je ne suis qu'un artiste de Variétés et ne peux rien dire qui ne puisse être dit « de variétés », car on pourrait me reprocher de parler de choses qui ne me regardent pas.*

- 1 Comme si je vous disais qu'un premier ministre britannique ou bien papou ou bien d'ailleurs pouvait être déclaré incompétent
- 2 Comme si je vous disais qu'un ministre de l'Intérieur d'une République lointaine ou plus présente pouvait être une canaille
- 3 Comme si je vous disais que les cadences chez Renault sont exténuantes
- 4 Comme si je vous disais que les cadences exténuent les ouvriers jamais les présidents
- 5 Comme si je vous disais que l'humiliation devrait pourtant s'arrêter devant ces femmes des industries chimiques avec leurs doigts bouffés aux acides et leurs poumons en rade
- 6 Comme si je vous disais qu'à Tourcoing et plus généralement dans le textile, en ce moment, ça licencie facile
- 7 Comme si je vous disais qu'il pourrait peut-être exister un prisonnier politique qu'on aurait jugé pour la forme
- 8 Comme si je vous disais que je pourrais suivre dans la rue ce procureur qui regarde avec l'eau dans la bouche, le ventre d'une enfant mineure
- 9 Comme si je vous disais que ce procureur pourrait être celui qui aurait pu requérir contre ce prisonnier politique qu'on aurait jugé pour la forme
- 10 Comme si je vous disais qu'un intellectuel peut descendre dans la rue et vendre le journal
- 11 Comme si je vous disais que ce journal est un journal qu'on aurait pu interdire
- 12 Comme si je vous disais que le pays qui s'en prend à la liberté de la presse est un pays au bord du gouffre
- 13 Comme si je vous disais que ce journal qui aurait pu être interdit par ce pays au bord du gouffre pourrait peut-être s'appeler La Cause du Peuple
- 14 Comme si je vous disais que le gouvernement intéressé par ce genre de presse d'opposition pourrait sans doute s'imaginer qu'il n'y a ni cause ni peuple
- 15 Comme si je vous disais que dans le cas bien improbable où l'on interdirait le journal La Cause du Peuple, il faudrait l'acheter et le lire
- 16 Comme si je vous disais qu'il faudrait alors en parler à vos amis
- 17 Comme si je vous disais que les amis de vos amis peuvent faire des millions d'amis
- 18 Comme si je vous disais d'aller tous ensemble faire la révolution
- 19 Comme si je vous disais que la révolution c'est peut-être une variété de la politique

*(parlé :) Et je ne vous dis rien qui ne puisse être dit de « variétés », moi qui ne suis qu'un artiste de Variétés*

**Tableau 56** : Paroles du *Conditionnel de variétés*<sup>863</sup>, par Léo Ferré.  
Par commodité, les versets sont numérotés par nos soins.

Le phrasé s'inspire donc du récitatif liturgique : chaque verset est déclamé sur une seule note, de façon non mesurée, sur un accord tenu qui change sur la dernière syllabe pour passer

<sup>863</sup> FERRÉ, Léo, *Le Conditionnel de variétés* [1971], dans : Léo Ferré. *Paroles et musique de toute une vie*, Vol. 6 : 50 titres de 1969 à 1972, Monaco/Paris : La mémoire et la mer/Les nouvelles éditions méridian, 1998, p. 113.

à l'accord du verset suivant, avec un mouvement de marche mélodique descendante ; la grande variabilité des groupes syllabiques de chaque verset préside à une diversité de débits, tantôt emphatiques et ponctués de mises en relief, tantôt précipités.

Figure 395 : Relevé mélodique des cinq premiers versets du *Conditionnel de variétés*<sup>864</sup>. [CD 263]

Si, dans l'exemple de Charlélie Couture, la musicalité de la parole se faisait par une emphase accentuelle et intonative et par la segmentation métrique, elle s'opère chez Léo Ferré, au contraire, par le nivellement du *recto tono*. D'ailleurs, selon Francesco Giannattasio, comme nous l'avons vu :

« Le nivellement de la prosodie du parlé sur un profil monotone n'est pas du tout, comme on pourrait le croire, un procédé qui éloigne d'une perspective mélodique de type musical. En fait, le nivellement de la récitation sur une hauteur constante pose les bases d'une intonation stable des sons de la parole et, donc, de l'affirmation de points de référence tonaux sans lesquels les échelles musicales elles-mêmes ne pourraient exister<sup>865</sup> ».

Mais cette forme monotone est plus complexe chez Léo Ferré, chaque début de verset ne ramenant pas à la *teneur* du verset précédent, mais descendant par marche mélodique jusqu'au verset quatre, comme nous l'observons sur le relevé précédent, suivi d'un saut à l'aigu, à partir duquel s'instaure de nouveau une marche descendante, ce qui donne mouvement et dynamisme à l'interprétation et la distingue de la récitation liturgique, qui gomme au contraire l'émotion et le *pathos*. Cette marche descendante n'implique donc pas le retour à la note teneur, puisqu'elle induit un changement de cette note à chaque verset, comme nous l'observons dans la figure suivante.

La ponctuation mélodique de la récitation horizontale diffère aussi profondément de celle pratiquée par Léo Ferré. En fin de verset, le *recto tono* alterne essentiellement les *positurae* conclusives, interrogatives, suspensives et démonstratives (*punctum, interrogatio, flexa, metrum*). La forme de l'*interrogatio*, avec mouvement descendant-ascendant à la fin du verset (par

<sup>864</sup> FERRÉ, Léo, *Le Conditionnel de variétés* [enr. 1971], dans : Léo Chante Ferré. Disque 12 : *La Solitude*, Barclay, 2003.

<sup>865</sup> GIANNATTASIO, Francesco, « Du parlé au chanté ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Vol. 5 : L'unité de la musique*. Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2007, p. 1068.

exemple, sur la teneur *la* : *sol la si*), est pratiquement toujours utilisée par Léo Ferré (sauf sur le dernier verset conclusif des marches descendantes), sans toutefois qu'il y ait correspondance avec une phrase de type interrogatif : c'est que la remontée intonative et la structure ascendante sont associées à l'exclamatif et à l'injonctif, forme qui réinsère du *pathos* dans la psalmodie rituelle qui, au contraire, confère à l'énonciation un caractère solennel et libéré des contingences passionnelles.

**Figure 396** : Relevé des harmonies, ainsi que des teneurs et des formules intonatives finales sur chaque verset dans l'interprétation du *Conditionnel de variétés* par Léo Ferré. Les chiffres encadrés renvoient aux numéros des versets du texte.

Cette utilisation à la fois évidente et décalée de la psalmodie illustre les visées de Léo Ferré, à la fois parodiques et sacrilèges, mais dont l'objectif est aussi de porter la rébellion au niveau d'acte sacré et de conférer une solennité aux paroles révolutionnaires. Dans cette perspective, la psalmodie associée au pamphlet politique la force de la musique pour amplifier son effet. « Le recours à la musique permet ainsi d'asseoir les revendications sur une sensibilité pré-réflexive plus robuste en engageante que les seules formations discursives », selon Christophe Traïni dans son ouvrage *La musique en colère*<sup>866</sup>. L'énonciation a donc une fonction tribunitienne dans la mobilisation du public et l'élément subversif qu'elle intronise est déjà métaphore de la contestation de l'ordre social contenu dans le texte.

Mais l'hybridation à laquelle préside Léo Ferré dans cette œuvre est au carrefour de l'échange entre parlé et chanté qui structure ce chapitre : certes il musicalise la parole par une

<sup>866</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*. Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008, p. 20.

forme de cantillation assez spécifique, mais il cultive aussi les ruptures de musicalité par la réinsertion et la résurgence d'effets paralinguistiques ponctuant l'interprétation, en totale inadéquation avec la psalmodie qui objective la parole et la libère des tensions émotives :

- Roulement du R et intonation de l'implicite et du mépris sur « présente », avec le [p] retenu et ton menaçant (la baisse du ton et le ralentissement traduisent la menace) ;
- Agressivité et mépris sur « canaille », mise en relief jonctive, mot craché comme une insulte, retenue sur le [k], glissando descendant et fin du mot bouche fermée, dans un grognement.
- Tonalité de l'appétence perverse sur « l'eau dans la bouche le ventre d'une enfant mineure », ton illustratif, avec fort ralentissement sur les mots, emphase consonantique ([b], [f], [m]), *glissando* descendant sur [ã] de « enfant », suivi d'un gloussement sarcastique ;
- Parodie du ton sentencieux du procureur sur « qui aurait pu requérir contre ce prisonnier politique... » ;
- Expression du dégoût sur « au bord du gouffre » ;
- Expression criée sur « La Cause du Peuple », imitant l'appel du vendeur de journaux, effet repris dans la deuxième réitération de « La Cause du Peuple » ;
- Alternance de passages parlés, en particulier sur le dernier verset, pour une mise en relief.

Toutes ces insertions de la surimpression du parlé sont fortement modalisatrices et – l'aspect *responsorial* de la litanie étant évidemment exclus – visent à susciter chez l'auditoire une action en réponse.

Cette œuvre joue donc sur le paradoxe entre provocation et sacralisation, entre rituel et harangue, entre psalmodie jaculatoire et parodie pamphlétaire, présentant par sa complexité même une négation par l'exemple de l'affirmation sarcastique de l'interprète à propos de son statut « d'artiste de Variétés ».

### 8.2.2 *Deuxième mouvement : altération de la mélodicité du chant par la contamination du parlé*

Après le premier mouvement qui consiste à musicaliser la parole, nous abordons le deuxième aspect, tout aussi important, celui de la contamination du chant par le parlé, qui procède donc de manière inverse par rapport au premier mouvement : il induit une altération de la mélodicité du chant par une insertion des caractéristiques de la parole. Au lieu de procéder par ajout à partir de la parole normée, il va plutôt s'exprimer par soustraction à partir du chanté : rupture de la régularité métrique et rythmique, fluctuation des hauteurs qui deviennent approximatives, ou par surimpression des mimiques vocales et des encodages paralinguistiques caractéristiques des inflexions de la parole, de même que par les expressions pulsionnelles de l'oralité, tant sur le plan dictionnel que dynamique.

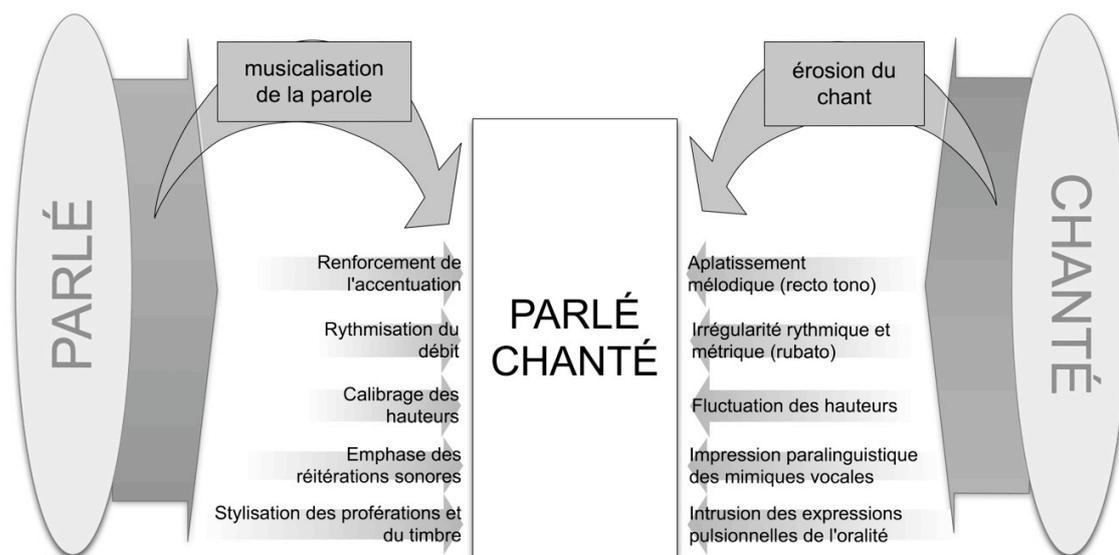


Figure 397 : Graphique du double mouvement du parlé au chanté et du chanté au parlé.

L'élaboration de ce tableau vise à mettre en évidence ces deux mouvements, sans pour autant créer une ligne de démarcation entre les deux proférations, ligne qui nous l'avons vu n'existe pas, mais à laquelle se substitue une large zone intermédiaire d'enchevêtrement et de métissage énonciatif mise en avant par Georges Banu dans ses réflexions sur le théâtre :

« À la circulation à double voie entre la parole et les chants s'ajoute parfois une autre hypothèse. Elle ne fonctionne plus selon le principe de l'entre-deux fondé sur l'alternance de la parole et des chants plus ou moins systématiquement, car il s'agit cette fois d'une présence secrète d'un des termes, terme qui sous-tend l'autre exposé en surface<sup>867</sup> ».

Nous avons montré que sous le parlé stylisé le chant se perçoit déjà, nous reste à étudier sous le chanté la respiration encore identifiable de la parole.

### 8.2.2.1 Contamination du chanté par les inflexions de la parole : l'efficacité de l'érosion mélodique

Dans l'étude des préfigurations interprétatives, nous avons vu combien la mélodie pouvait être inspirée de l'intonation de la langue parlée et que le *recto tono* prescriptif jouait le rôle de tremplin à l'insertion du parlé (alors que paradoxalement, introduit dans le parlé, il confère un haut degré de musicalité à la parole). Il s'agit par évidence d'un élément bivalent d'une importance fondamentale, mais non de l'unique facteur de la dissolution partielle de la mélodicité : des procédés agogiques certes, mais souvent cumulés, peuvent tout aussi bien l'éroder et la rapprocher de la parole, comme nous allons l'étudier dans un choix d'exemples précis.

Dans les analyses antérieures, nous avons retrouvé, de manière récurrente, les incursions brèves et multiples du parlé dans la chanson, en particulier dans la chanson Rive gauche (Léo Ferré, Jacques Brel, Juliette Gréco...), associées à la théâtralisation, à la recherche d'effets contrastifs et de variations interprétatives. Mais cette contamination du chanté par le parlé peut opérer, de manière plus diffuse et constante : c'est le cas, par exemple, dans la chanson

<sup>867</sup> BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhard*, Saint-Jean-de-Vedas : Entretemps, 2002, p. 191.

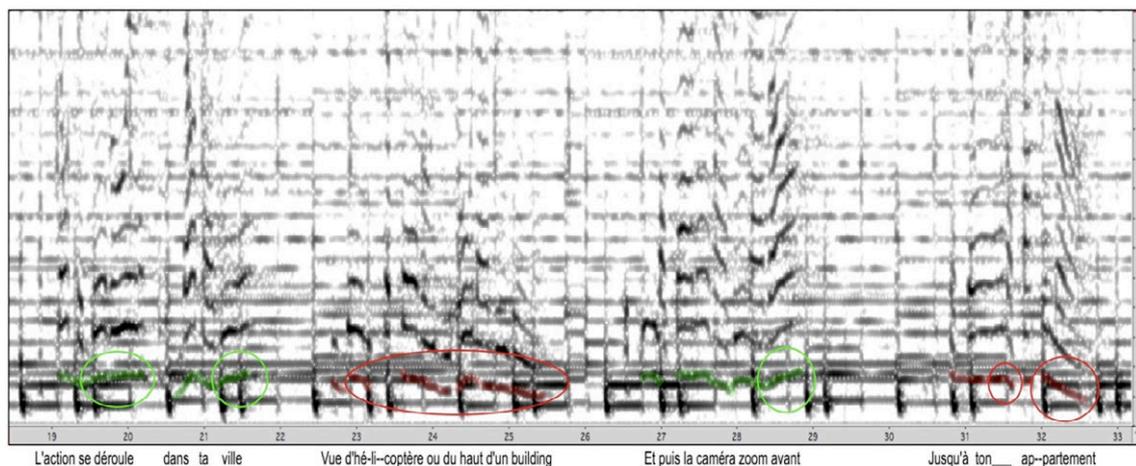
actuelle, pour l'expression de l'intimité et du « moi » de la confiance (Benjamin Biolay), ou du décalage ironique (Vincent Delerm). Cette présence sous-jacente a d'ailleurs marqué avec non moins d'emprise les débuts de ce que l'on a appelé la nouvelle chanson française, dans les années 1970-80, avec en particulier Alain Souchon et Louis Chedid. Elle participe d'un refus du clinquant de la variété et de la grandiloquence expressive, met au cœur de l'interprétation une simplicité complice qui n'exclut pas une mise en voix élaborée de textes discrètement engagés. Avec d'autres visées, nombre de chanteurs usent de l'érosion mélodique comme support d'expressivité (par exemple, Hubert-Félix Thiéfaine et Jean Guidoni), chacun utilisant, selon sa stratégie interprétative, l'influence d'une tonalité parlée spécifique : parlé conversationnel, déclamation poétique ou fluctuations discursives et oratoires.

Il ne s'agit donc plus d'insertions ponctuelles à valeur contrastive, ni d'une exploitation manifeste du parlé, mais d'une imprégnation subtile colorant l'ensemble d'une chanson, voire d'un répertoire, d'une parenté estompée et insinuante, mais pourtant perceptible, avec une connotation parlée, « sous-tendue », selon la formule Georges Banu « sous l'exposition de surface » de la mélodie.

#### 8.2.2.1.1 *Louis Chedid : Ainsi soit-il, le parasitage par le parlé quotidien*

De nombreuses chansons de Louis Chedid utilisent l'inflexion du parlé, dont certains de ses plus grands succès, comme *T'as beau pas être beau* en 1978, ou *Ainsi soit-il* en 1981, titre éponyme de son sixième album, que nous allons étudier. Cette chanson de structure traditionnelle, alterne un refrain détaché fixe en distique et des couplets en quatrains, développant la métaphore filée de l'assimilation de l'existence humaine à un film, dont le titre *Ainsi soit-il* résume assez bien la vision pessimiste et désabusée d'une existence à la liberté relative et au bilan décevant. Les couplets, rimés ou assonancés, retracent le déroulement inéluctable d'une vie qui ne pourrait être qu'une apparence, un scénario cinématographique fictif, sans plus de réalité ni d'importance que l'image de la caverne de Platon.

Certes, il existe une intonation mélodique, même un peu rengaine par fonction illustrative, mais elle est instable, empreinte des inflexions parlées, la hauteur de la note n'étant jamais tenue mais tout de suite abandonnée. L'absence totale de *vibrato* accentue cet aspect. L'intonation glissante sur chaque syllabe présente un caractère nettement ascendant ou descendant, organisé sous une forme en antécédent-conséquent sur deux vers : un vers présente une série d'inflexions montantes, tandis que le suivant comporte des inflexions descendantes, à la fois en cours de vers et sur la syllabe à la rime, comme nous l'observons nettement sur le sonagramme des quatre premiers vers de la chanson :



**Figure 398** : Sonogramme de l'interprétation des quatre premiers vers d'*Ainsi soit-il*<sup>868</sup>, par Louis Chedid. Mise en évidence de la succession de phrases ascendantes (en vert) et descendantes (en rouge). [CD 264]

Cette succession de phrases ascendantes (protases) et descendantes (apodoses), respectivement en vert et en rouge sur le sonogramme précédent, se poursuit tout au long de la chanson et se calque sur les intonations naturelles d'une énonciation conversationnelle un peu monotone et feutrée. Elle introduit une instabilité de la fréquence fondamentale et des variations intonatives agogiques qui éloignent le chant de la régularité mélodique et lui confèrent la liberté de la parole par des hauteurs non quantifiables.

À un degré plus fin – celui de la syllabe –, figure une succession de tons bas et hauts similaire à celle de la voix parlée. Elle est associée à une relative homorythmie au sein du vers, par le traitement généralement syllabique du texte et la répétition, la plupart du temps, d'une même valeur de note (croche) sur chaque syllabe. Ces deux aspects, intonatifs et rythmiques, se combinent pour créer une alternance régulière et particulièrement contrastée entre syllabes accentuées et non accentuées. L'ambitus est limité au sein du vers qui gravite autour de deux notes principales formant le plus souvent un intervalle de tierce, mais opère de strophe en strophe une progression vers l'aigu par marche harmonique montant d'une seconde majeure ou mineure à chaque strophe pour revenir sur la tonalité de départ dans la dernière strophe.

<sup>868</sup> CHEDID, Louis, *Ainsi soit-il*, Sony Music/Versailles, 1981.



Figure 399 : Relevé mélodique de la première strophe et du premier refrain.

Paradoxalement, les deux insertions de vocalises du refrain, renforcées par une ébauche de chœur, n'éloignent pas l'interprétation de la présence sous-jacente de la parole : elles sont nettement euphémisées, de plus en plus au cours de la chanson, pour être à peine esquissées par le seul accompagnement à la fin, et se perçoivent plus comme une ponctuation fredonnée que comme un renforcement de la mélodicité, d'autant plus qu'elles cohabitent avec une articulation de plus en plus négligée et elliptique du reste du refrain. L'écriture même du texte, avec des titres en parataxes au début des couplets (« moteur », « autre séquence », « autre scène », « flash-back », « travelling »...), accrédite la perception d'une lecture, sur le mode conversationnel et détaché, d'un *story-board*, métaphore moderne du *fatum*.

L'érosion de la mélodicité par le parasitage du parlé quotidien, que l'on retrouve dans de multiples chansons de Louis Chedid, s'inscrit dans ses visées interprétatives. Elle donne ici une tonalité nostalgique et un peu désabusée au chanté, marquée par le rythme machinal du temps qui passe, illustrative du titre de la chanson et de son acceptation résignée. Avec l'absence de *pathos*, elle impose l'écoute attentive des paroles. Elle induit d'autre part une proximité avec l'auditeur virtuel, renforcée par l'usage réitéré du tutoiement qui ne lui permet pas d'échapper à l'assimilation avec sa propre vie et privilégie son identification au texte qu'il s'approprie, alors que l'interprète, par un jeu de focalisation externe, apparaît comme un simple observateur extérieur et objectif, ce qui rend la tonalité peut-être plus pessimiste encore, malgré l'ouverture possible des derniers vers : « Alors la caméra zoome arrière / Et tu montes dans l'hélicoptère ».

### 8.2.2.1.2 Hubert-Félix Thiéfaine : Les Ombres du soir, la contagion de la déclamation poétique

L'érosion de la mélodicité par les inflexions du parlé ne se conjuguent pas toujours avec un refus de l'emphase, une volonté d'éloignement de la variété populaire plus proche des musiques de danse, et de complicité avec le public par une relative « humilité » interprétative. Elle peut tout aussi bien relever d'une quête esthétique plus affirmée par une recherche de spécificité du phrasé. Hubert-Félix Thiéfaine, par exemple, cultive la diversité énonciative et, dans son dernier album, *Suppléments de mensonge*, consacre une plage de neuf minutes à une chanson écrite et composée par ses soins, *Les Ombres du soir*<sup>869</sup>, à laquelle le tassement mélodique et l'intonation de la parole confèrent une tonalité de complainte poétique et onirique.

Il s'agit d'une chanson de structure strophique (cinq douzains) avec refrain intégré de trois vers, totalement inclus dans les strophes par la syntaxe (il termine la phrase entamée) et par la versification (il complète le système de rimes), structure donc proche du genre poétique. De plus, la versification est régulière (octosyllabes, sauf pour le premier vers de la dernière strophe, où une syllabe sans sémantisme vient au début compléter le vers) et l'alternance des rimes toujours croisées, parfaitement respectée.

<sup>869</sup> THIÉFAINE, Hubert-Félix, *Suppléments de mensonge*, Sony Music/Columbia, 2011.

Sur la thématique de la mémoire et des souvenirs se développe un texte un peu hermétique à l'audition, usant de la fascination exercée par l'image onirique, forme de métaphore filée dans tout le texte, d'une femme charmeuse de serpents (« elle dort au milieu des serpents », « elle caresse un aspic », « au souffle brumeux des vipères, elle me montre », « elle joue avec ses serpents »), qui n'est autre que la représentation allégorique de la mémoire de l'auteur et de ses souvenirs-serpents, cachés dans les marais du passé. L'érosion de la mélodicité musicale est ici tremplin à la promotion du texte et à sa propre musicalité phonétique.

Cette chanson entretient une proximité avec le parlé, à la fois par des procédés suscités par les caractéristiques de la composition et par d'autres purement interprétatifs. Elle présente une mélodie peu développée, procédant par mouvements conjoints sur un petit ambitus, dont les notes se trouvent un peu au-dessus du « fondamental usuel » de la parole chez le ténor (situé autour de *do* 2 - *ré* 2) et peuvent correspondre à une parole haute. Chaque vers évolue, globalement, dans un intervalle de tierce, comme nous pouvons l'observer dans l'extrait de partition suivant :

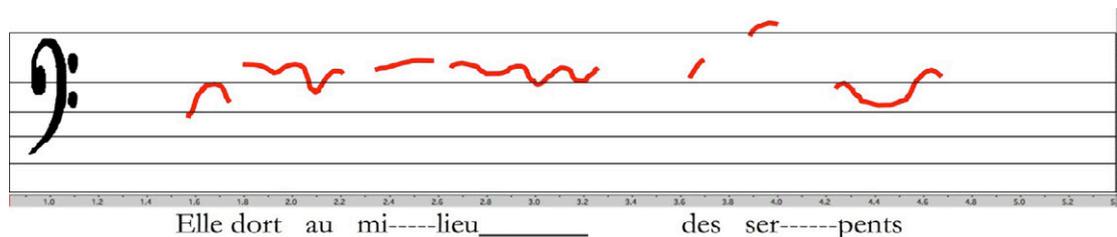
The musical score is written on a treble clef staff in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three lines of music. The first line has two measures with lyrics 'Elle dort au mi-lieu des ser-pents' and a chord G above the first measure. The second line has two measures with lyrics 'Sous la ton-nelle près des ma-raï' and chords D and G above the measures. The third line has two measures with lyrics 'Les yeux au de-là des dia-mants' and chords D and G above the measures. The fourth line has two measures with lyrics 'Qu'elle a in-crus-tés dans ses plaïes' and chords A and Bm above the measures. The music features a simple, repetitive melodic pattern with a mix of eighth and quarter notes, and rests.

Figure 400 : Partition des quatre premiers vers de la chanson *Les Ombres du soir* d'Hubert-Félix Thiéfaine.

Au sein du vers, la mélodie se compose d'une alternance de tons hauts et bas sur des degrés conjoints, avec une inflexion finale descendante (sur les vers impairs) ou montante (sur les vers pairs) à la tierce, intégrant, mais en le stylisant, les mouvements intonatifs de la parole. L'écriture rythmique contribue également à cette proximité avec les caractéristiques du parlé, par la répétition d'une même valeur de note, la croche, pour chaque syllabe à l'intérieur du vers, ce qui renforce l'effet – déjà généré par la mélodie – d'accentuation régulière d'une syllabe sur deux. La pauvreté harmonique (accords parfaits à l'état fondamental) et la fréquence harmonique faible (un accord toutes les deux mesures) renforcent l'effet de stagnation déjà évoqué dans la mélodie.

La régularité très marquée des groupes de souffle par un arrêt à l'hémistiche et un long silence entre chaque vers d'une durée supérieure à celle de la diction, se présente comme une forme de renforcement hyperbolique de la déclamation poétique. Les accents métriques, d'autre part, sont privilégiés (accents sur les syllabes non muettes des fins de vers). Les accentuations sont aussi marquées à l'hémistiche (4 | 4). Lorsque la construction syntaxique impose un décalage de l'arrêt (par exemple 5 | 3 dans les premier, troisième et quatrième vers), l'accent se déplace sur la syllabe pénultième du groupe de cinq syllabes pour restaurer la régularité de l'hémistiche (par exemple, au premier vers : « Elle dort au milieu / des serpents »).

L'interprétation de Thiéfaine accentue la proximité avec le parlé, déjà sous-jacente dans la partition, en particulier par une grande approximation des hauteurs de notes, une intonation mobile qui entretient l'ambiguïté entre parole et chant, avec une voix paradoxalement bien timbrée, présentant de petites tenues avec même parfois un *vibrato* :



**Figure 401 :** Courbe de la fréquence fondamentale du premier vers de l'interprétation chantée en studio des *Ombres du soir* par Hubert-Félix Thiéfaine, avec superposition d'une portée de clé de *fa*. [CD 265]

Cette imprécision et cette instabilité mélodiques sont renforcées par des glissements intonatifs (par exemple, dans la figure précédente, sur la deuxième syllabe de « serpents »), procédé réitéré à la rime tout au long de la chanson. Ils contribuent à la sensation de flottement déjà suscitée par le déplacement des accents. L'accompagnement instrumental à forte dominance rythmique (avec un martèlement ininterrompu de la croche par la batterie et la basse sur les premiers vers) atténue encore le caractère mélodique de l'interprétation.

Ces spécificités imprègnent d'une tonalité singulière l'ensemble des chansons du disque, promouvant la focalisation sur les paroles par le déploiement de la voix dans un style presque récitatif, au détriment de la mélodie aplatie sur le plan intonatif, et du rythme très métronomique de l'accompagnement musical. L'érosion mélodique s'exprime non pas, comme nous l'avons vu précédemment, par une contamination du parlé quotidien, mais par une stylisation d'une déclamation presque ritualisée sur un rythme un peu lancinant qui confère à l'expressivité une valeur incantatoire.

### 8.2.2.1.3 *Jean Guidoni : J'habite à Drancy*<sup>870</sup>, *l'imprégnation du pathos oratoire du discours*

Si l'imprégnation de la parole peut se faire par contamination des caractéristiques conversationnelles ou de la diction ritualisée, elle peut aussi se réaliser par l'intégration d'un *pathos* théâtralisé, proche de l'expressivité oratoire du discours.

C'est le cas de l'interprétation de Jean Guidoni dans la chanson *J'habite à Drancy*, par exemple. Il s'agit d'une longue chanson de presque cinq minutes, sur des paroles de Pierre Philippe et une musique de Philippe Dubosson, dont l'énonciateur à la première personne, ouvrier domicilié dans un HLM de Drancy, dénonce, sous forme ironique et toutefois pathétique, les rafles des juifs exercées par les nazis au camp d'internement : « Moi j'habite à Drancy / À la cité d'la Muette / On peut dir' qu'j'ai d'la chance ». La cité de la « Muette », par antonymie, résonne des voix multiples de ceux qui ont été soustraits à leur pauvre vie quotidienne par la barbarie. Le texte au présent est violemment actualisé par le personnage du narrateur, imaginant en cauchemar les spectres des déportés et assistant, par sa fenêtre, en témoin, à l'arrivée de nouvelles victimes au bâtiment d'internement de la Muette. La chanson se clôt sur la lâcheté du narrateur qui accepte l'inacceptable, chute d'autant plus pessimiste que l'ensemble de la chanson révélait son empathie pour les victimes : « Faut plonger sous sa

<sup>870</sup> GUIDONI, Jean, *Fin de siècle, vol. 1*, Orchard/Sergent Major Company, 1999.

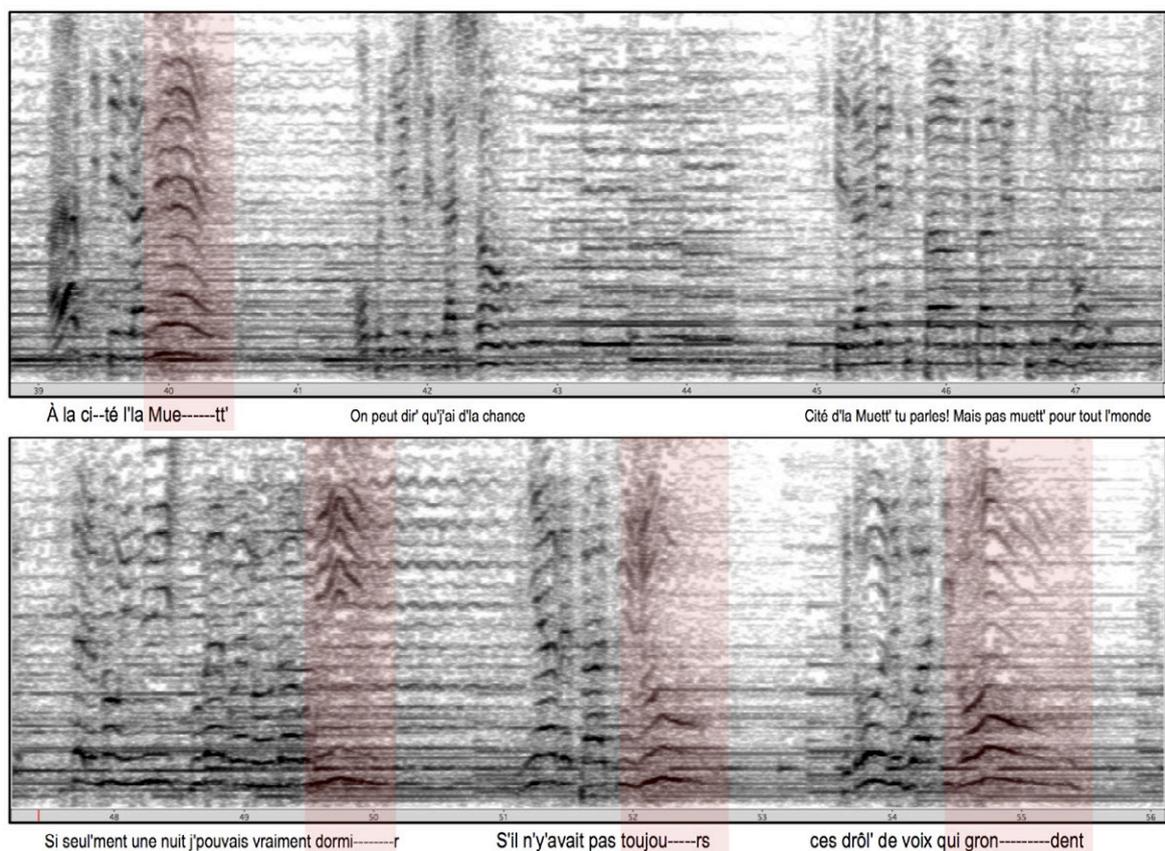
couette / Essayer d'faire comme si / Moi j'habite à Drancy / À la cité d'la Muett' / On peut dir' qu'j'ai d'la chance ».

L'écriture textuelle est particulièrement élaborée, alternant trois sizains d'hexasyllabes et deux quatrains d'alexandrins avec une construction métrique régulière. Les rimes sont riches (vingt-huit sur quatre-vingt seize vers) ou suffisantes, très rarement pauvres (quatre), ce qui est rare dans les paroles de chanson ; de plus, les douze sizains présentent une forme de disposition des rimes originale et contraignante, qui est en fait un double embrassement (A B C C B A), alors que les alexandrins ont un système de rimes croisées. La structuration très marquée est donc essentiellement strophique, avec toutefois le quadruple retour, à la fin de chaque groupe de trois quatrains, des trois vers cités précédemment, avec variante. Il existe aussi une alternance entre le niveau de langue relativement familier des sizains (avec de multiples élisions) et les quatrains d'alexandrins, beaucoup plus lyriques, évoquant les voix et les spectres des disparus criant des prénoms de victimes, et les adresses du narrateur qui se terminent sur l'évocation du « doux poète Max », Max Jacob, mort à la suite de son arrestation, à Drancy.

L'imprégnation de la parole discursive – il s'agit en fait d'une dénonciation, d'une forme de blâme, d'admonestation – confère à la chanson une force d'expressivité dramatique qu'une mélodicité dominante aurait pu entraver et contrarier. L'interprétation se focalise sur les procédés discursifs (anaphores, interrogatives oratoires, exclamatives, impératives, apostrophes, prosopopée), qui servent de tremplin à l'insertion des inflexions de la parole oratoire.

La proximité avec le parlé est, dans cette interprétation, engendrée tout d'abord par le débit d'articulation très rapide au sein de la strophe, avec, sur les sizains, un enchaînement des vers deux par deux sans pause, puis une courte pause inspiratoire à la fin des vers pairs. La durée très courte des syllabes au sein du vers, sans tenue, sur un débit plus rapide que dans la parole conversationnelle normale, avec une précision plutôt approximative des hauteurs de notes, génère, en affaiblissant grandement la perception mélodique, une sensation de voix parlée. Cette accélération du débit se double d'une profération assez agressive et accusatrice avec les fins de groupes de souffle souvent en intonation injonctive ou exclamative (l'interrogation oratoire est aussi très proche de la modalité exclamative). Cette coloration récriminatoire au débit précipité n'est abandonnée qu'à la fin des sizains, à l'hémistiche du troisième vers des alexandrins, et à la rime des deuxièmes et troisièmes alexandrins, par un ralentissement extrême et l'introduction de notes tenues. Elles contrastent nettement par leur aspect chanté, avec un *glissando* ascendant suivi d'une courte phase avec *vibrato*, procédé initié sur le dernier mot de la première strophe, « plaindre ». Curieusement, c'est bien le caractère de la plainte que cet effet interprétatif initie, mais une plainte qui n'est pas exempte de réprobation, avec cette accentuation hyperbolique sur les dernières syllabes traînées, qui n'est pas sans évoquer une intonation populaire liée à la forme d'insistance (dormir, toujours, gronde, tourmenter, quotidiennes, rang, prénoms...).

La contamination du parlé présente un développement supplémentaire à partir de la première occurrence de « À la cité d'la Muett' », subitement placée sur des notes plus aiguës, et dont la voix projetée, à l'intonation très mobile, évoque une déclamation haute et même légèrement criée.



**Figure 402 :** Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *J'habite à Drancy*, chanté par Jean Guidoni. Mise en avant d'un effet d'emphase sur certains mots par une intonation « en cloche » (en rouge). [CD 266]

L'extrait de deux hexasyllabes et de trois alexandrins présente l'alternance entre les phases de débit précipité, closes par un petit allongement des dernières syllabes et une courte phase de *vibrato* avant l'extinction du son (sur « chance » et « monde »), et, par contraste, les syllabes emphatisées par un rallongement et une intonation « en cloche », en rouge sur le sonagramme. Ces tenues insistantes, récurrentes, souvent placées au même endroit dans les quatrains, contrairement ne renforcent pas l'aspect mélodique, mais donnent une tonalité à la fois geignarde et revendicative.

Certains passages sont ensuite totalement parlés et parfois associés à une altération du timbre : par exemple, le groupe « Dans mon F3 » est émis d'une voix parlée très serrée, menaçante, avec un allongement de la syllabe « trois » en *glissando* ascendant. Les prénoms appelés des dixième et onzième strophes sont ensuite criés, d'une voix projetée au timbre guttural : « Simon, Henri, Rachel / Aimé, Dora, Maurice, Lucienne, David » – « Laurent », à la rime est chanté – puis « Jean ! », dans la strophe suivante. Des mots sont mis en relief par une emphase articulatoire des consonnes : par exemple « trafic » et « arrivants » à la strophe 12 et, à la strophe 13, dans les paroles rapportées (« Grand merci / On vit d'peu à Drancy »), teintées d'une intonation ironique. Enfin, les trois dernières strophes sont émises sur le silence, avec un arrêt de l'accompagnement et une voix multipliant les inflexions parlées, renforcées par de violentes ponctuations instrumentales percussives sur les arrêts vocaux entre les strophes.

L'ensemble de l'interprétation, énoncée avec une grande tonicité, sur-impressionne le chant d'une tonalité proche de l'invective, d'un dynamisme discursif très illustratif du dualisme du personnage énonciateur, partagé entre la révolte, l'indignation devant les faits et devant sa propre résignation. L'imprégnation de la parole opère donc par une emphase du

*pathos* oratoire, garante de l'authenticité, mais aussi par l'usage de procédés modalisateurs du parlé (ironie, sous-entendu), procédés essentiels dans l'interprétation chansonnière, comme nous allons le voir dans la partie suivante.

### 8.2.2.2 Surimpression de la modalisation des mimiques vocales et des encodages paralinguistiques

Si la contamination par les inflexions de la parole est un puissant moyen de superposition du parlé au chanté, les jeux de la modalisation sont tout aussi fondamentaux. Il s'agit des éléments paralinguistiques empruntés aux codes de la parole et dont l'existence élucide le sémantisme de la chanson. Si la langue et le choix du lexique présentent une première strate de la modalisation, les événements strictement sonores peuvent avoir une importance fondamentale et marquer tout aussi bien le degré d'adhésion de l'interprète à l'égard du contenu des paroles que le jeu de l'implicite et du sous-entendu.

Il s'agit, selon la formule d'Ivan Fónagy, d'un « encodage secondaire<sup>871</sup> » suffisamment codifié pour être compris. Le signe paralinguistique est « à la fois entier, motivé (au sens de : provoqué par l'émotion, l'affectif) et continu », contrairement aux éléments d'ordre linguistique, « distinctifs, arbitraires et discrets<sup>872</sup> », et, à ce titre, véhicule des informations globales d'origine émotionnelle aux nuances infinies. Mais leur rattachement aux caractères souvent préconscients ou préverbaux disparaît dès qu'il y a construction esthétique et donc choix, et ils représentent un élément non négligeable de la liberté interprétative du chanteur.

Pierre Léon pose le problème de l'intégration de ces matériaux phonostylistiques dans l'écriture et de leur système de codification possible en distinguant trois grands types :

<i>Prosodiques</i>	<i>Paralinguistiques</i>		<i>Extralinguistiques</i>
accentuation intonation	sonorités	articulation vocalisation	rires, larmes soupirs, toux, <i>etc.</i>

**Tableau 57** : Tableau de Pierre Léon : « Les matériaux phonostylistiques à intégrer dans le texte écrit<sup>873</sup> ».

Certes, leur intégration dans la chanson est grandement facilitée par rapport aux symbolisations complexes de l'écriture, mais la distinction des trois éléments reste pertinente. Ils peuvent par leur brouillage de la mélodie créer un écart à forte valeur sémiologique.

#### 8.2.2.2.1 *Les mimiques vocales et les procédés de distanciation empruntés au parlé*

Une première série de procédés vise à mettre à distance l'énoncé proféré, à opérer une prise de recul de l'interprète par rapport à ce qu'il chante, à introduire une forme de polyphonie qui surimpressionne le chant en critiquant implicitement les paroles. Les mimiques vocales présentent alors une sémiologie en décalage par rapport au sémantisme

<sup>871</sup> FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 17.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>873</sup> LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. PARIS : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 30.

textuel ; mais elles peuvent aussi avoir valeur illustrative qui se surajoute à un texte caricatural ou satirique.

#### 8.2.2.2.1.1 *La parodie*

L'encodage le plus fréquent de la mise à distance dans la chanson est celui de la parodie. Exploitée à un premier niveau par les paroles, elle s'illustre aussi par des procédés paralinguistiques qui se greffent sur la mélodie et présentent des indices de mise à distance qui illustrent la dissonance entre le chanteur et l'énonciation qu'il pose comme ridicule. Il s'agit par exemple de la métamorphose timbrale très nasalisée, de la diction emphatique qui perturbe le rythme, de *tremolos* hyperboliques de Jacques Brel dans *Les Bonbons*, *Ces gens-là* ou la diversité parodique de l'injonction « Au suivant ! » dans la chanson éponyme, qui provoque à la fois une distorsion du timbre et une distorsion mélodique, avec des changements de dynamique selon le personnage parodié (nasalisation timbrale et voix traînante de la troisième réitération, distorsion de l'articulation et de la vocalisation de la quatrième, impulsion et coup de glotte de la cinquième, déformation de la vocalisation à la limite de l'intelligible par surimpression d'une grimace sonore sur la sixième, se terminant sur une sorte de grognement, aplatissage mélodique et dynamique de la mimique de la moue de l'ennui et du dégoût de la femme sur la septième).

Tout autant que Jacques Brel, Léo Ferré est un exemple privilégié de ces incursions parodiques dont nous trouvons toute la palette des degrés définis par Gérard Genette, par exemple dans la première version en concert des *Temps difficiles* :

- « parodie minimale<sup>874</sup> » tout d'abord qui consiste « à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle<sup>875</sup> », par exemple dans la citation d'Aznavor « moi, moi, moi qui m'voyais déjà », citation décontextualisée et chantée avec une rupture mélodique, voix cassée et dévoisée ;
- le « travestissement<sup>876</sup> » qui fait basculer l'énonciation dans le registre burlesque, d'autant plus percutant ici qu'il s'agit de la torture en Algérie : « File moi ta part mon p'tit Youssef sinon j'te branche sur l'EDF », avec labialisation, antériorisation, diction dans le souffle, feignant une tendresse hypocrite ;
- enfin les « charges<sup>877</sup> », « c'est-à-dire les pastiches satiriques, où l'on imite un style en l'exagérant<sup>878</sup> », par exemple, celui de l'écrivain snob qui « bouffe au Figaro », avec une emphase de la prononciation et une accentuation pointue.

Les incursions en voix parodique de Léo Ferré ponctuent son importante production de chansons engagées, que ce soit les imitations parodiques de Sanguinetti, Finalteri et autres gaullistes qui tiennent lieu de refrain à variantes dans une voix parlée avec un fort accent corse dans la chanson *La Révolution*, où le snobisme appuyé de la diction dans *Les Rupins*, marqué d'emphase et de préciosité, contrastant avec un niveau de langue parfois très familier et une réalité un peu sordide (rente, parties de débauche, avortement...), avec de nombreux sauts intonatifs du grave à l'aigu et une irrégularité des durées syllabiques et de l'intensité

---

<sup>874</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1982, p. 28 et suivantes.

<sup>875</sup> *Ibid.*

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 41 et suivantes.

<sup>878</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan Université, coll. « Lettres Sup », 2000, p. 89.

d'une syllabe à l'autre, jouant sur une amplification des contrastes, avec des incursions semi-parlées et antériorisées sur « Auteuil », « pendre l'assiette en Vieux Rouen », sur un ton admiratif qui impose une montée brusque vers l'aigu, voire un phrasé giscardien sur « au Bois », avec une ouverture antérieure de la bouche et un ralentissement articulatoire, donnant un ton maniéré.

Ces entraves à la mélodie par l'encodage parodique paralinguistique sont d'ailleurs très présents dans l'ensemble de notre corpus, comme nous l'avons vu aussi dans *Poulailler's song* d'Alain Souchon (dans le refrain avec variantes, avec un assombrissement progressif du timbre et des inflexions emphatiques, une surarticulation créant un effet de préciosité, un ralentissement du débit puis un timbre de plus en plus bruité et fortement contrasté qui peu à peu s'identifie au caquètement des poules), ou dans *La Parisienne* de Marie-Paule Belle (emphase articulatoire, distorsion du timbre, pour le sous-entendu et l'implicite, exprimant une feinte préciosité de la diction). *Aux armes et caters* de Serge Gainsbourg constitue un exemple emblématique du « travestissement », selon le terme de Gérard Genette, qui décontextualise la *Marseillaise* par le rythme et l'accompagnement *Reggae* et la fait basculer dans le ridicule par une énonciation qui se présente comme un véritable oxymore par rapport au contenu sémantique du texte et l'interprétation originale caractérisée par son dynamisme, son ton injonctif et sa musicalité. Serge Gainsbourg greffe sur la mélodie une accumulation d'éléments paralinguistiques véhiculant la dépréciation et le dédain par leur seule inadéquation : prononciation très relâchée, absence de tonicité et manque de dynamisme, poussant l'interprétation aux limites du parlé. L'aspect parodique est renforcé par de rares effets emphatiques articulatoires et timbraux sur les mots les plus inappropriés et les plus choquants par rapport au travestissement opéré (par exemple : « sanglant », « dans nos bras », « égorger »...).

Mais l'expression de la parodie prend parfois une forme paradoxalement inverse, puisqu'elle va engendrer un surcroît de mélodicité, comme dans les parodies de chanteurs d'opéra (Jacques Brel et Cora Vaucaire, dont nous avons déjà parlé), ou la parodie de chanteurs désuets (Serge Gainsbourg, *L'Amour à la papa*).

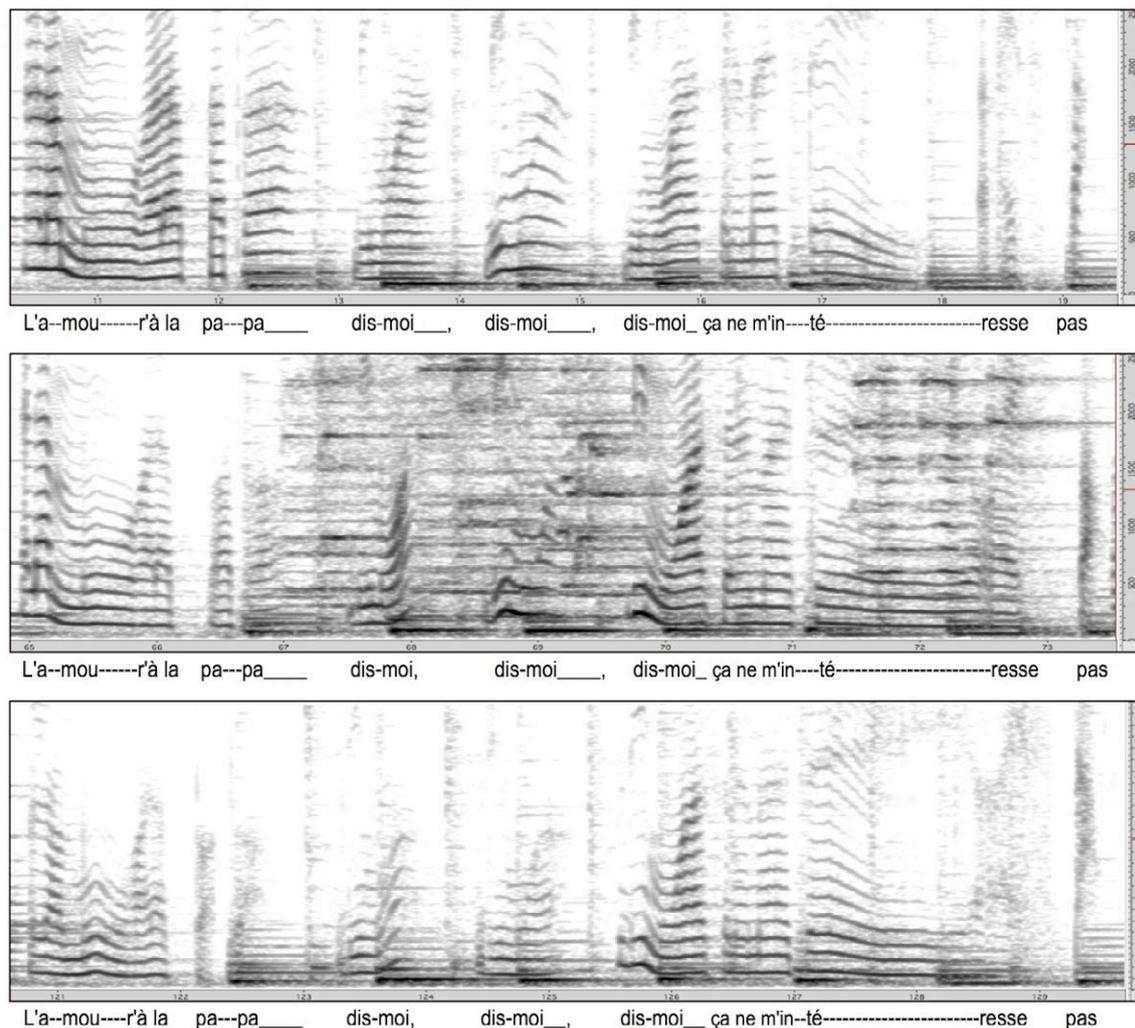
### 8.2.2.2.1.2 *L'implicite, la dérision et l'ironie*

La distanciation exercée par les effets paralinguistiques de la parodie peut s'exprimer tout aussi bien par les procédés de la dérision et de l'implicite. Juliette Gréco, reprenant la chanson de Serge Gainsbourg dont nous venons de parler, *L'Amour à la papa*<sup>879</sup>, exploite par exemple cette distanciation avec un parasitage constant du chanté par les intonations, les changements timbraux et articulatoires caractérisant le sous-entendu dans le parlé.

Sur un accompagnement illustratif au caractère un peu suranné, souvent discordant, en ponctuation au chant, Juliette Gréco développe toute la palette des procédés paralinguistiques de la dérision à l'ironie. La comparaison des trois réitérations du refrain invariant permet un premier recensement de la diversité des procédés superposant les effets parlés de l'implicite à la mélodie qu'il perturbe :

---

<sup>879</sup> Album : GRÉCO, Juliette, *Jolie môme, 1959-1963*.



**Figure 403 :** Sonagramme des trois réitérations du refrain de *L'Amour à la papa*, interprété par Juliette Gréco. [CD 267]

La première insertion se caractérise par l'expression d'une langueur ironique sur le groupe « l'amour à la », avec un allongement du [u], une articulation très liée avec de longs *portamenti*, dont l'exagération laisse percevoir une moquerie sous-jacente, qui se confirme avec l'arrivée du mot chute : « papa ». La rupture introduite par ce mot est doublement mise en évidence par la courte pause silencieuse qui précède la plosive [p] et par l'adoucissement dynamique, de fausse naïveté sur la première syllabe de « papa », simulant un attendrissement un peu enfantin, mais dans lequel l'exagération et la surimpression d'un sourire ironique sont perceptibles. Le mot est labialisé et la seconde syllabe de « papa » est allongée et en glissando, avec un retour à une intensité moyenne. Les deux premières occurrences de « dis-moi » sont isolées par les silences, donnant un caractère oral et spontané à l'adresse. Elles sont quasiment parlées, en particulier la première, émise sur une même note grave, avec une petite inflexion descendante au début de « moi », d'une ampleur inférieure au demi-ton. Le deuxième « dis-moi » est plus aigu. Dans les deux, la voyelle finale de « moi » est allongée, traînante, faussement pressante et langoureuse, un peu hypocrite. Au troisième « dis-moi », le timbre de la voix est modifié, avec une articulation plus pointue et antériorisée, en timbre plus aigu, un peu coupant, avec une proximité accrue par la présence de bruit de bouche et d'articulation et la voix douce, très retenue. La voyelle [e] de « intéresse » (qui est prononcée [ɛ]) est allongée de manière emphatique et pourvue d'un long *glissando*, puis suivie d'une pause silencieuse avec l'articulation des deux dernières syllabes « -resse pas », émise sur des

attaques sèches et impulsives, d'une voix dans le souffle et sans tenue de note, avec une articulation très découpée, rompant avec ce qui précède. Le [R] est attaqué dans le *Fry*. L'impression de proximité intime associée renforce par contraste l'aspect tranchant et autoritaire de la diction.

La deuxième insertion du refrain présente d'emblée une prise de liberté par rapport à la mélodie écrite, avec une descente progressive de l'intonation sur « l'amour à la papa », en *glissando* constant, avec un passage d'un timbre clair et aigu sur les deux premières syllabes à un assombrissement et à un alourdissement, associés à un débit plus traînant, laissant sous-entendre l'avachissement par la surimpression du bâillement ou du soupir d'ennui. L'articulation des voyelles de « papa » est ainsi déformée, du grave éclatant [a], au grave sombre [ɑ], changement qui se caractérise acoustiquement par un abaissement du second formant. La dernière syllabe de « papa », présente une petite montée intonative terminale, clin d'œil ironique. Le premier « dis-moi » est court, sans tenue, avec un rapide glissement vers l'aigu sur l'attaque de « moi », doublé d'une impulsion dynamique. Les deux réitérations de « dis-moi » se distinguent par l'exagération de la lenteur articulatoire de la diphtongue [wa], suivie d'une coupure immédiate du son, au caractère sautillant et un peu narquois. Le vers « ça ne m'intéresse pas » présente une nouvelle rupture avec la mélodie, qui est abandonnée pour une descente dans un registre grave aux intonations proches du parlé et un aplatissement de la ligne mélodique. La longue tenue du [e] débute par un *glissando* descendant et se poursuit par une tenue droite, d'une voix grave un peu tassée, plus bruitée. Tout le groupe « dis-moi ça ne m'intéresse pas » est enchaîné sans pause inspiratoire, avec un aspect plus percussif des deux dernières syllabes, courtes, et une retenue du [p] dont l'explosion est accentuée. Ces caractéristiques se combinent pour donner un caractère un peu menaçant voire comminatoire, teinté de mépris, en laissant entendre une évidente connotation humoristique dont les petites ponctuations instrumentales ne permettent pas l'ambiguïté.

La troisième occurrence du refrain est la plus éloignée de la mélodicité, tout en réemployant des effets déjà observés précédemment. Le même timbre baillé s'associe, sur « l'amour à la papa », à un abandon de la mélodie pour une intonation parlée aux inflexions emphatiques, avec notamment une petite montée sur la deuxième syllabe d'« amour ». Le dernier « moi » est marqué d'un accent dynamique, tandis que le [e] d'« intéresse » est encore exagérément allongé. Les deux dernières syllabes « -resse pas », sont non voisées, émises dans le souffle. Tout le refrain exprime ainsi la lassitude, l'accablement, par une sorte de monotonie soporifique dont l'exagération laisse toujours transparaître le recul humoristique.

Ce jeu de l'implicite, détaillé sur le refrain, se déploie sur l'ensemble de la chanson, associant des effets prosodiques accentuels et intonatifs, des procédés paralinguistiques d'articulation et de vocalisation, et des superpositions de mimiques vocales. Tous ces éléments s'articulent autour d'un jeu très marqué de contrastes et d'alternances :

- contrastes de débit, entre syllabes allongées et liées d'une part, très courtes et détachées d'autre part, par exemple sur « autre chose (long) / de toi (court) », ou « ni chaud (long) / ni froid (court) » ;
- contrastes de dynamique et de timbre, avec tantôt une voix poussée et puissante avec un timbre sombre dans le grave, tantôt un timbre plus clair et vocalique, dans un registre plus aigu et avec une nuance douce, soutenant l'alternance d'un ton comminatoire et d'un ton faussement conciliant (« que pourrais-je te dire... »), mais laissant percer l'exacerbation et l'agacement, notamment par l'emphase de certaines consonnes (« ça fait », « autre chose »...).

- contraste entre chanté et parlé, entre passages lyriques très chantés, laissant surgir un *vibrato*, et brusque rupture par une chute en voix parlée, par exemple avec « et je deviens de bois ».

La voix est ponctuellement marquée par la surimpression du rire : rire caustique et dédaigneux, plein de sous-entendus, par exemple sur « à moi, à moi » (seconde 41), suggérant plusieurs niveaux de compréhension. Une très forte distorsion du timbre est également perceptible sur « écris-moi », sorte de sommet sarcastique de la chanson, avec un saut dans l'aigu, une énonciation parlée, et une voix nasillarde et stridente, dont l'intonation révèle sans ambiguïté l'ironie du texte : « et là-bas (Cythère) écris-moi, dis-moi, dis-moi, si on fait l'amour à la papa ».

La coloration ironique et le sous-entendu, dont les procédés du parlé brouillent la mélodicité du chanté, revêt chez Juliette Gréco une récurrence telle qu'elle en devient un caractère typologique fort, même si elle est souvent plus ponctuelle que dans la chanson que nous venons d'étudier.

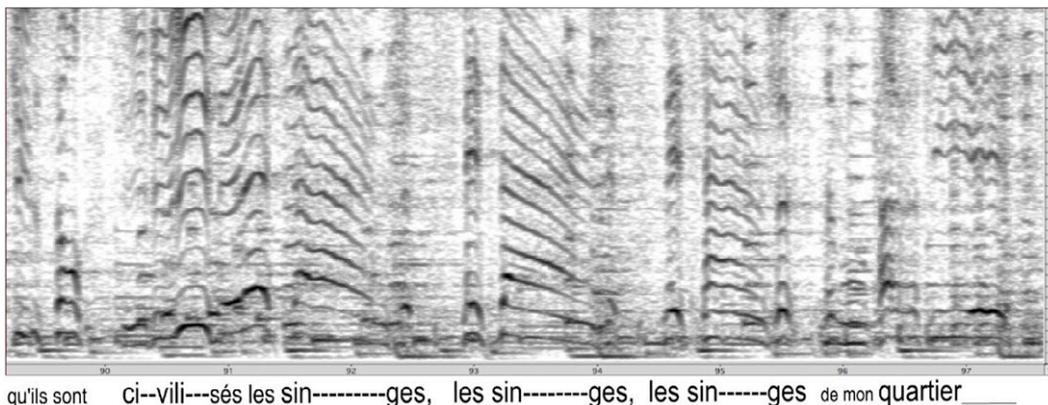
L'ironie à proprement parler impose aussi une codification paralinguistique assez forte. Textuellement, elle peut de présenter sous deux formes : l'antiphrase – l'interprète dit le contraire de ce qu'il veut faire entendre – ou la mention – il introduit les propos qu'il considère comme fallacieux d'un locuteur. Sans marquage paralinguistique, les deux cas peuvent donner lieu au contresens, il s'agit donc de parasiter l'énonciation mélodique en intégrant de la manière aussi évidente que possible les intonations et les procédés sonores très spécifiques de l'ironie parlée qui marquent bien que l'interprète fait entendre une voix qui n'est pas la sienne. Il s'agit donc de se distancier de ce que l'on chante à la fois par la mimique et le ton, par un procédé de « mise en scène vocale » qui décrédibilise les propos au moment même où ils sont énoncés.

Jacques Brel illustre ces procédés dans de multiples chansons : l'antiphrase par exemple dans *Les Singes*, qui égraine les méfaits de notre société (censure, inquisition, prostitution, guerre, peine de mort, torture...) et se clôt par un refrain intégré – « c'est depuis lors qu'ils sont civilisés / Les singes, les singes, les singes de mon quartier » – ou *Le Caporal Casse-Pompon*, exemple typique de la *mention*, éloge du caporal (« vrai poète et doux rêveur ») par son ami (« Mon ami est une valeur sûre / Qui dit souvent sans prétention / Qu'à la minceur des épluchures / On voit la grandeur des nations »). Il s'agit du procédé très voltairien du candide, qui cite avec admiration les pires preuves de stupidité.

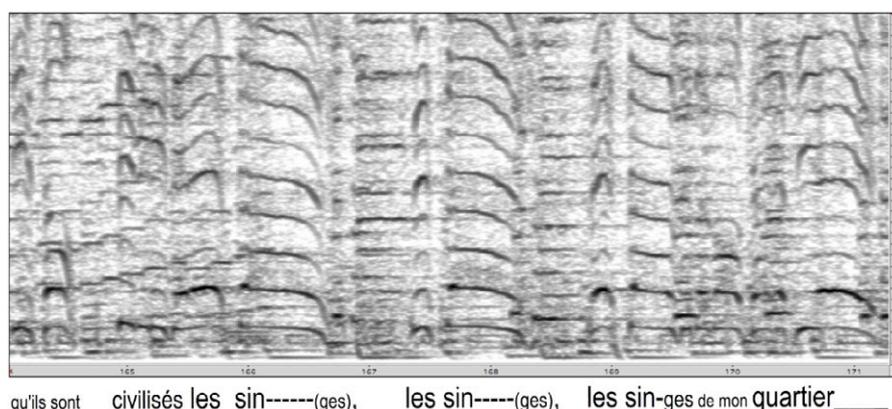
Dans ces deux chansons, la mélodicité est érodée par l'expressivité satirique du parlé. *Les Singes*<sup>880</sup> mêle vers chantés (en particulier pour évoquer l'antériorité de la civilisation humaine), et vers semi-parlés ou parlés où, par procédés d'accumulations, Jacques Brel fait l'inventaire des méfaits de la civilisation. Le martèlement syllabique renforce l'effet accumulatif (« et... et... ») de la liste de malheurs. L'emphase ironique sur le mot « civilisé » va jusqu'à la distorsion articulatoire à la deuxième répétition du refrain. La mimique audible de la grimace sur la répétition du mot « singes », avec le long glissement intonatif, monte par un *crescendo* hyperbolique jusqu'au hurlement bestial sur le *mi* 3 à la fin de la chanson, renforcé par une véritable cacophonie musicale.

---

<sup>880</sup> Album *Les Flamandes*, 1961.



**Figure 404** : Sonagramme de la deuxième occurrence du refrain des *Singes*, interprété par Jacques Brel. [CD 268]



**Figure 405** : Sonagramme de la dernière occurrence, criée, du refrain des *Singes*, interprété par Jacques Brel. [CD 268]

Le sonagramme révèle bien la complexité de la vocalisation sur le mot « civilisés », porteur de l'aspect parodique : intonation très mouvante, éloignée de la norme, avec une montée et une redescende sur les syllabes « li-sés » et un prolongement de l'intonation sur « les ». L'effet paralinguistique impose aussi une rupture marquée avec les mots précédents par une déformation de la bouche et une projection labiale qui transforment le timbre. L'hyperbole accentuelle se double aussi sur la première syllabe du mot « singes » d'une déformation timbrale par une hypernasalisation et une ouverture latérale de la bouche. Un *glissando* descendant brutal marque les trois occurrences de « singes », sur lesquelles le forçage de la voix introduit des sous-harmoniques, en particulier sur la deuxième réitération, et une déformation phonétique, un timbre gouailleur, provoqué par l'ouverture hyperbolique de la bouche, proche de la grimace. La deuxième figure à la fin de la chanson, présente le sommet du *crescendo* vocal, avec encore un allongement de la voyelle de « singes », sur une note plus aiguë et avec un *glissando* moins marqué, mais dans un cri.

La chanson *Le Caporal Casse-Pompon*<sup>881</sup> est une satire rédhibitoire de l'armée. Œuvre polyphonique par excellence (en sens stylistique du terme), puisque se superposent la voix de l'ami du caporal et la voix critique de Jacques Brel qui multiplie les modalisateurs et les marqueurs du parlé pour insister sur l'aspect caricatural. La voix de l'ami du caporal prend des inflexions lyriques pour faire l'éloge de ce dernier, pour traduire l'admiration naïve qu'il a de son caporal, avec l'ajout de trilles, rare chez Jacques Brel, sur certains mots (« grandeur »,

<sup>881</sup> Album : BREL, Jacques, *Les Bourgeois*, Universal Barclay, 1962.

« comprends pas », « l'appelle... »). Face à cette mélodicité, le parlé satirique impose sa voix ironique, qui décrédibilise les propos : emphases sur « énorme » et « clairon », insertion de plus en plus marquée du parlé sur les fins des vers et plus longuement dans les fins des strophes. Cette progression est ponctuée par la répétition de l'adverbe « subséquemment », réitéré trois fois au début de chaque refrain (terme déjà ridicule par sa rareté et son aspect pédant), bien isolé par des pauses et un arrêt instrumental, avant de devenir susurré dans le deuxième refrain, puis agressif et crié avec un fort accent allemand caricatural dans le dernier, et un martèlement hyperbolique de chaque syllabe, ponctuée de rires, puis de la formule « Ein zwei ».

Ces occurrences du parlé, qui entravent la mélodicité dans un but satirique, émaillent l'œuvre de Jacques Brel, des *Bigotes* (avec la répétition du mot, sur une tonalité extatique et de satisfaction béate, qui parasite le mélisme), à *La Dame patronnesse* (avec une progression du timbre de plus en plus nasillard, une voix tremblée et à la limite du faux).

Mais dans tous ces exemples, l'insertion des procédés satiriques de la parole ne se présente en fait que comme redondance du texte, et souvent même de l'accompagnement instrumental. L'interprétation, la musique et les paroles forment une constellation sémantique cohérente, et l'adjonction des spécificités du parlé ne présente qu'un renforcement du contenu textuel. Rares sont les chanteurs qui utilisent ces procédés en coloration contrastive par rapport au sémantisme global de la chanson ; il s'agit à la fois d'une forme de provocation et d'une prise de risque face au public, auquel l'effet demande l'intégration du renouvellement contextuel et un degré d'attention et de perception affiné. Confronté à l'inattendu, le public accepte d'être dérouté et de remettre en question son interprétation. La finesse interprétative doit se doubler d'une intelligence de l'écoute.

Ce procédé est couramment employé par Léo Ferré dans ses variantes interprétatives, et nous avons vu ses brusques sursauts d'ironie (sourire, insertion du parlé...) dans notre étude comparative des versions de *La Vie d'artiste*. C'est tout aussi vrai et significatif dans ses multiples réinterprétations d'*Avec le temps*, où dans un contexte de nostalgie lyrique amoureuse, il réintroduit, dans la version à l'Olympia de 1972<sup>882</sup>, des ruptures dans la dramatisation, avec le « Tutto va bene » au ton caricatural. En 1973<sup>883</sup>, il mêle, lors de son interprétation en concert accompagnée au piano par Paul Castanier, différents procédés d'énonciation, chanté, crié, parlé et chuchoté, en alternant l'expression de la tendresse, de l'ironie et de la violence. En 1984<sup>884</sup>, Léo Ferré produit une version choc, dans laquelle il s'autoparodie, introduisant un retour ironique sur lui-même, avec un arrêt de l'accompagnement et un déplacement sur la scène. La voix passe de l'emphase mélodique (parodie du chanteur lyrique), à la déclamation criée, interrompue par des rires sarcastiques et une interpellation du public, puis à la récitation chantée inexpressive dans un débit accéléré. La chanson se clôt par un retour au parlé et un épilogue improvisé : « Alors vraiment, avec le temps... clac ! avec le temps, c'est terminé ! [...] ». Enfin, l'interprétation de 1988<sup>885</sup> – marquée par la colère et le dépit, avec l'insulte criée « Salope ! » – se teinte ponctuellement d'ironie, sur « tout va bien », ou d'un adoucissement hypocrite, sur « ne prends pas froid ».

Le courant de l'érosion de la mélodicité par les modalités du parlé irriguent donc de manière caractéristique tout un courant interprétatif prolifique à visées satiriques. Il s'exprime dans de multiples chansons, mais il peut aussi colorer de manière plus constante un timbre en introduisant une forme de décalage systématique, comme la mimique audible du sourire, si

---

<sup>882</sup> FERRÉ, Léo, *Seul en scène, Léo Ferré 73*, Barclay, 2002 (concert à l'Olympia, 1972).

<sup>883</sup> FERRÉ, Léo, *Sur la scène*, La Mémoire et la mer, 2001 (concert au Théâtre de Lausanne et à Montreux, 1973).

<sup>884</sup> FERRÉ, Léo, *Ferré 84*, RCA, 1996 (enregistré en public au Théâtre des Champs-Élysées, 1984).

<sup>885</sup> FERRÉ, Léo, *En public au TLP-Déjazet*, EPM, 1988 (enregistré les 3, 4 et 5 mai).

fréquente chez Georges Brassens ou chez Pierre Perret dans un autre registre. Le phrasé, emprunté aux intonations parlées, induisant une forme d'autodérision par rapport au genre et au rôle du chanteur, marque aussi, comme nous l'avons déjà étudié, certaines interprétations, comme celles de Vincent Delerm ou de Bobby Lapointe.

#### 8.2.2.2.2 *Les mimiques et les procédés de fusion empruntés au parlé : l'expression des affects, la montée du pathos et le basculement énonciatif*

Paradoxalement, l'adéquation totale entre le texte et l'*ethos* du chanteur, la fusion entre la chanson et son interprète, l'investissement émotionnel sans prise de recul, peuvent tout aussi bien s'illustrer par des insertions du parlé qui perturbent la musicalité. Elles s'inscrivent alors dans le premier degré, avec un décodage simplifié pour l'auditeur. Gérard Genette parlerait de « sémantisme explicite » : il n'y a pas pour ainsi dire, selon la formule d'Henri Mitterrand, de « sursignification [...], de signification seconde qui se greffe sur la dénotation<sup>886</sup> ». Toutefois, le parlé intronise tout un jeu de nuances au sein de la signification primaire et de degrés de sensibilité dans l'affect dominant.

L'affinité et la fusion de l'interprète avec le texte, favorisant la progression de l'émotion, peuvent se présenter de deux manières : soit le chanteur s'identifie au personnage de la chanson, de telle manière qu'il est lui-même ce personnage pendant la durée de la performance, soit les paroles relatent directement un épisode autobiographique. Dans les deux cas, la quête d'authenticité passe par une montée du *pathos*. L'interférence du chanté et du parlé joue un rôle important dans cette fonction émotive (au sens jakobsonien du terme). En effet, comme le souligne Georges Banu : « l'accumulation d'une tension finit par appeler l'usage d'un autre moyen pour l'afficher clairement ». Si dans le théâtre « sous l'effet d'une émotion extrême, émotion qui rend la parole insuffisante et appelle le chant au secours [...], sous la pression d'un comble d'affect, la parole se convertit en chant<sup>887</sup> », cet échange se fait tout aussi bien dans la chanson, mais la conversion a lieu dans les deux sens : certes, l'insertion du parlé peut déboucher par un effet d'intensification émotive sur un chanté lyrique, mais la parole chargée d'émotion peut aussi représenter une escalade par rapport à l'expressivité du chant, ce qui est plus fréquent. Ce basculement d'une profération à l'autre donne lieu à des effets de contrastes souvent marqués entre deux extrêmes (par exemple, le parlé crié est l'amplification du lyrisme mélodique), métaphore de la perturbation engendrée par un afflux d'affect en apparence incontrôlé – mais la transfiguration esthétique opérée par la performance vocale est en fait d'une spontanéité très étudiée.

##### 8.2.2.2.2.1 *Jef de Jacques Brel : l'efficacité pragmatique du jeu des passages du parlé au chanté*

Jacques Brel, dans sa chanson *Jef*<sup>888</sup>, illustre la première occurrence : identification avec un personnage, ici un « poivrot », selon le terme employé dans les paroles, qui veut redonner espoir à son ami et le sauver du suicide. Le texte, violemment injonctif, se présente comme une longue adresse ponctuée d'impératifs (« viens » répété 18 fois, « arrête » répété 5 fois...),

---

<sup>886</sup> MITTERRAND, Henri, cité dans : LÉON, Pierre, *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal : Didier, 1977, p. 17-18.

<sup>887</sup> BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhard*. Saint-Jean-de-Vedas : Entretemps, 2002, p. 190-191.

<sup>888</sup> BREL, Jacques, *Ces gens-là*, 1966.

dont la pragmatique (avec la multiplication des apostrophes « Jef ») montre son efficacité à l'issue de la chanson, Jef acceptant de suivre son ami. La structure comporte deux couplets et deux refrains à fortes variantes, les premiers argumentant sur la situation présente, et les seconds évoquant les projets du futur proche. L'intrusion dans l'histoire est aussi brutale qu'efficace, puisque la chanson commence pour ainsi dire *in medias res* (la situation narrative n'étant explicitée que par le discours direct dans la première strophe), réponse à une question non incluse dans le texte : « Non, Jef, t'es pas tout seul ».

Le premier couplet présente une progression d'un chanté avec dominante de *recto tono*, marqué d'inflexions parlées souvent suspensives (on distingue une micro-hiérarchie de hauteurs à l'intérieur du *recto tono*) et de retenues consonantiques, à un parlé emphatique, avec abandon de l'intonation mélodique au profit d'une exacerbation de l'intonation de la parole, soutenue par un timbre pleuré, un ton supplicatoire avec des groupes de souffle courts (liés à une versification en hexasyllabes), des prises d'air sonores, une impression de gorge nouée particulièrement accentuée sur les phases d'extinction du son, où nous percevons une fermeture évoquant le sanglot (sur « trottoir », avec un *tremolo*). La répétition des « viens » est ensuite marquée d'un fort *tremolo*.

Après cette première progression de l'énonciation hybride vers le parlé, correspondant à une gradation expressive, au moment même où le parlé devient le plus oralisé, la montée du pathos ne peut se faire que par une nouvelle rupture : elle s'opère par un saut brusque et d'un écart extrême, renforcé par l'orchestration, vers le chanté très lyrique.

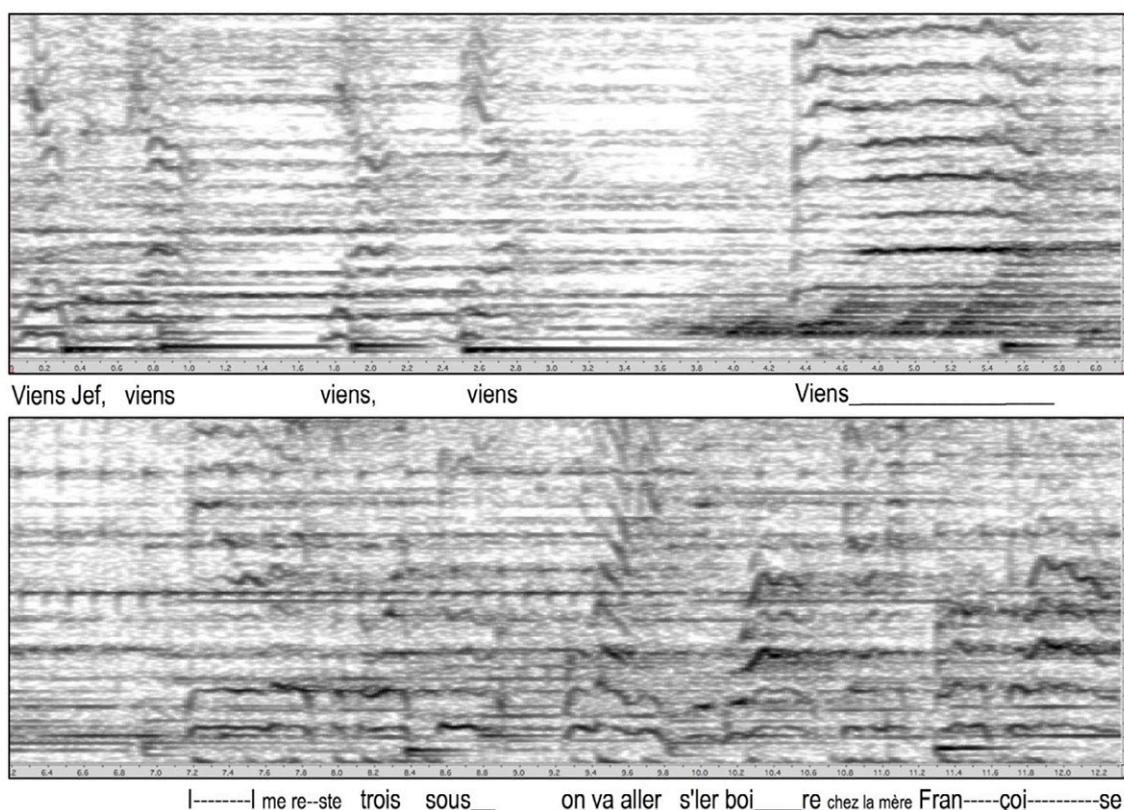


Figure 406 : Sonagramme d'un extrait de *Jef*, interprété par Jacques Brel. [CD 269]

Les derniers impératifs « viens », qui figurent à la fin du couplet, sont parlés, isolés par de courts silences et marqués par un *tremolo* émotionnel bien visible sur le sonagramme. Succède en rupture le début du refrain, très chanté, avec des tenues sur « viens », « il », « boire », « Françoise », avec un *vibrato* sur la plupart des syllabes, procédé qui se poursuit dans le

refrain, associé à un longue tenue en *glissando* descendant, sur « ardoise », « Moselle » et « nouvelle ».

Ces refrains chantés traduisent une exaltation soudaine qui se veut entraînante et cherche à susciter l'adhésion. La fougue retombe à la fin de l'avant-dernier vers, avec une pause suspensive qui crée une rupture dans l'exaltation lyrique par la retombée dans le sordide de la réalité (« comme quand c'était le temps que... j'avais d'argent », avec la pause silencieuse après « que »). Le deuxième couplet est totalement parlé, mais avec une prosodie métrique très marquée, une accélération du débit et un ton exhortatif avec des inflexions persuasives et une tonicité accentuelle, en particulier sur les fins de vers qui sont enchaînés sur un rythme précipité et qui procèdent par accumulation pour convaincre. Après la deuxième rupture chantée du refrain, figurent deux vers parlés conclusifs aux inflexions de l'encouragement et de la joie, et une surimpression du sourire exprimant le bonheur d'avoir réussi, dans une énonciation criée.

La superposition de l'oralité de la langue opère une tension générale vers le parlé (effet que nous étudierons plus en détail dans la partie suivante). Il s'agit de mots ajoutés qui créent une rupture rythmique en fin de vers – « Jef » (trois fois), « tu sais » – des multiples élisions du parlé familier, de la prononciation populaire – « ouais » –, et de la syntaxe orale familière – « paraît qu'y'en a d'nouvelles », « où c'est qu'on va aller ». La performance vocale procède comme au théâtre par double énonciation, selon l'analyse développée par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*<sup>889</sup>, puisque l'on peut considérer qu'il y a un « discours rapporté » émis par un personnage par la médiation du chanteur et qui a pour destinataire un autre personnage (Jef), et un « discours rapporteur », émis par l'auteur, et qui a pour destinataire le public. La puissance expressive s'exerce donc sur un double niveau et vise, à travers la persuasion du personnage, à persuader le public.

### 8.2.2.2.2 Pépée de Léo Ferré : la surimpression du parlé pleuré comme exacerbation de la fonction émotive

*Pépée*, chanson de 1969 (paroles et musique de Léo Ferré), est un deuxième exemple de l'identification et de la fusion totale de l'interprète avec le texte : la chanson n'est autre qu'une forme de déploration, d'éloge funèbre, du chimpanzé Pépée, élevé pendant des années par Léo Ferré comme animal domestique. Épisode autobiographique donc, qui évolue de la tendresse à la révolte devant l'inéluctabilité de la mort et à une rancune sous-jacente à l'encontre de son ex-compagne, qui a décidé l'euthanasie du chimpanzé en son absence. La chanson s'organise en quatre strophes hétérométriques ponctuées de l'apostrophe « Pépée », une fois après le premier vers de chaque strophe et deux ou trois fois en fin de strophe. Le jeu des élisions et la formule anaphorique « t'avais » (« t'avais les mains », « t'avais les oreilles »..., répétée 6 fois), instaurent dès le début, par le niveau de langue familier et l'adresse, une atmosphère de grande complicité émotive.

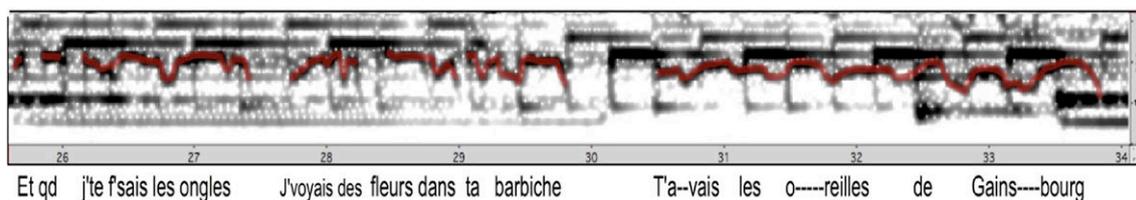
La chanson, presque intégralement chantée, entretient cependant une ambiguïté constante entre le parlé et le chanté, en imprégnant ce dernier de marqueurs paralinguistiques exprimant différentes nuances de sentiments combinés ou successifs : la douleur et la plainte par une voix pleurée, l'attendrissement par une forte labialisation et une modulation de l'intonation, ou la rancune par un resserrement de la gorge et une accentuation des consonnes. Un contraste est perceptible entre les parties plus lyriques – constituées des premiers vers des strophes et des apostrophes réitérées de « Pépée » qui les concluent – et les passages à

---

<sup>889</sup> UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1978.

l'intonation plus stagnante, en intervalles conjoints – les six vers centraux de la strophe –, propices à une contamination par les codes paralinguistiques de la parole.

Le caractère dominant de la première strophe, évoquant les souvenirs de Pépée, est l'attendrissement. Le premier vers se distingue par des tenues de notes, une intonation aiguë et un *vibrato* absent des vers suivants. L'expression de la tendresse s'appuie ensuite sur l'emploi des marqueurs paralinguistiques de la voix enfantine : en particulier la forte labialisation, la surarticulation (exacerbée sur les vers « Et quand j'te f'sais les ongles / J'voyais des fleurs dans ta barbiche »), puis le ralentissement du débit articulatoire (« T'avais les oreilles de Gainsbourg ») et les bruits de salivation sur les plosives (« pas besoin »...). L'évolution est nette entre la mélodicité un peu lyrique du premier vers et l'aplatissement mélodique, renforcé par une irrégularité de la durée des syllabes inspirée du parlé, une accentuation caractéristique de la parole sur la dernière syllabe non caduque des mots (ongles, barbiches...), une accélération du débit des troisième et quatrième vers (indiquée sur la partition, qui utilise des doubles croches au lieu des croches).



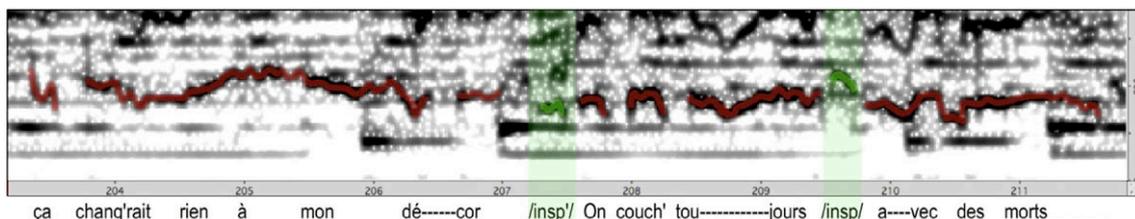
**Figure 407 :** Fréquence fondamentale d'un extrait de la première strophe de l'interprétation de *Pépée* par Léo Ferré. Nous remarquons l'absence de *vibrato*, le faible *ambitus* avec alternance de tons hauts et bas, l'intonation instable proche de la parole, les durées de notes irrégulières et le ralentissement du débit dans la deuxième partie de l'extrait. [CD 270]

Un resserrement de la voix est ensuite repérable sur l'extinction des syllabes « nuit » et « lui » (dont l'intonation montante est légèrement tremblée), révélant déjà un caractère pleuré et plaintif, mais encore contenu. La strophe progresse vers une portion de vers totalement parlée, « ben oui ! », sur un ton d'insouciance naïve et joyeuse (surimpression paralinguistique du sourire), introduisant en outre l'oralité et rompant la métrique. La tendresse se trouve ensuite exaltée, au long de la chanson, sur toutes les réitérations de « Pépée », par la recherche d'un ton doux et caressant qui contraste parfois avec le reste du couplet.

La deuxième strophe évolue plus radicalement vers une voix pleurée, expression de la douleur, à la charge émotive croissante, avec un *tremolo* dont la présence s'amplifie au cours de la strophe et une distorsion du timbre, de plus en plus serré, associée à des prises d'air sonores rapprochées évoquant le sanglot. Les effets de labialisation, de salivation et de ralentissement du débit précédemment observés se maintiennent. L'allongement de nombreux sons vocaliques confère un caractère plaintif à la diction et crée une succession hyperbolique d'accents de focalisation renforçant l'intensité expressive (« Pour regarder la nuit des autres »...). Ces fluctuations rythmiques ne trouvent nullement leur fondement dans la composition musicale, qui présente une succession de doubles croches puis de croches sans articulation au cours des vers et avec seulement deux syllabes à la rime marquées d'une valeur longue ; elles relèvent donc de l'interprétation et de l'adaptation de modèles prosodiques issus de la parole.

L'expression de la rancune transparait dès la deuxième partie de la troisième strophe, en particulier à partir de « trent-trois bougies », où l'accentuation dynamique et temporelle des consonnes (par exemple l'allongement des sifflantes sur « Le sept avril de soixante-huit ») et le débit ralenti par un serrement de la gorge, une surtension vocale, se teintent de ressentiment et d'amertume, avec une gutturalisation de la voix et une exagération du *tremolo*.

La quatrième strophe atteint un degré supplémentaire dans le resserrement de la voix, le tassement des graves, la retenue des consonnes, les inspirations bruitées, mêlant l'expression de la douleur à un assombrissement du timbre donnant à la voix un ton menaçant.



**Figure 408 :** Fréquence fondamentale d'un extrait de la quatrième strophe de *Pépée*, interprété par Léo Ferré. Nous observons les tremblements (*tremolo*) de la voix, le débit très ralenti et les prises d'air rapprochées et voisées (en vert). [CD 270]

La surimpression émotive de la parole trouve son paroxysme dans la répétition (quatre fois) du vers « On couche toujours avec des morts », où se mêlent l'apitoiement, la tristesse et la colère, le premier traduit par la labialisation très nette du premier hémistiche « couche toujours », très antérieur, la seconde par la diction plus cassante de la deuxième partie du vers et la troisième par l'agressivité de l'allongement raclée du R final de « mort », sur la dernière réitération, à la limite du crié. La charge émotionnelle est telle que toute progression semble impossible et que s'opère un blocage réitératif, qui ne débouche que sur la redondance. Comme le souligne Jean Cohen, « tout langage émotionnel tend à prendre la forme répétitive<sup>890</sup> ». Les groupes de souffle sont réguliers mais extrêmement courts (4 syllabes), coupant nettement l'hémistiche, et ponctués de respirations très sonores, suivies d'attaques des groupes dans le souffle, sur « on » et « avec », stylisant une forme de hoquet caractéristique du parlé pleuré. Il y a ainsi à la fois des éléments paralinguistiques se superposant à l'émission vocale, avec une intonation et un timbre qui évoquent les pleurs, un caractère plaintif et larmoyant, et l'inclusion d'un élément extralinguistique, avec les inspirations, qui créent une ébauche de sanglot. Cette hyperbole émotive de la lamentation funèbre est suivie d'un brusque contraste mélodique final sur la répétition douce de « Pépée », reprise en écho par l'accompagnement instrumental.

Sur la mélodie chantée, se greffe donc, par les effets paralinguistiques et extralinguistiques empruntés à la parole, une palette émotionnelle extrêmement diversifiée, à partir de l'affect dominant de la tristesse devant la mort : de la tendresse à la hargne, de la compassion à la rancœur, de l'affectivité à la colère...

### 8.2.2.3 Le parasitage du chanté par l'intrusion de l'oralité familière

Si l'expression de l'*ethos* et du *pathos* – mise à l'écart du texte par les procédés disjonctifs de l'ironie et de la caricature ou fusion avec le texte par la surimpression des affects – est un puissant incitateur à l'insertion des caractéristiques du parlé, l'atteinte à la mélodicité n'est cependant pas univoque. Elle peut tout aussi bien être naturellement suscitée par l'oralité textuelle – au sens linguistique du terme – c'est-à-dire que le type discursif influe aussi de manière importante sur l'attraction que peut avoir la chanson vers le parlé.

<sup>890</sup> COHEN, Jean, « Poésie et redondance », dans : *Poétique*, n°28, Paris : Seuil, 1976.

Les paroles, qui intègrent à un fort degré les caractéristiques de l'oralité familière, que ce soit par quête d'authenticité – en adoptant la langue du milieu que l'on représente – ou par recherche d'une tonalité caricaturale, induisent souvent des caractéristiques articulatoires, accentuelles et intonatives spécifiques, qui tirent l'interprétation vers le parlé. Si un registre de langue recherché, voire poétique, peut comme nous l'avons vu s'accompagner aussi bien d'une musicalisation du parlé que d'un fort degré de mélodicité (exemple : Claude Nougaro, Léo Ferré...), le registre familier, voire argotique, stimule toujours l'assomption du parlé et l'affaiblissement mélodique. Paradoxalement, même si certains interprètes privilégient, pour un texte familier, une mélodie rengaine très présente, ils ne peuvent se dispenser d'intégrer des nuances paralinguistiques, comme la surimpression du sourire (Pierre Perret), où l'instabilité intonative de la parole (le chanté faux de Bobby Lapointe).

Cette constellation – langue familière oralisée / érosion de la mélodicité / contamination du parlé – peut, par son importance, caractériser typologiquement la production d'ensemble de certains interprètes, comme Renaud, ou créer une alternative au sein d'une œuvre beaucoup plus diversifiée, qui ne se prive ni de l'expressivité mélodique, ni de son parasitage par les perturbations du parlé et de l'oralité (Robert Charlebois).

### 8.2.2.3.1 *Renaud : le familier et le parlé comme support d'un ethos*

La chanson *Dans mon HLM*<sup>891</sup> de Renaud, écrite et composée par l'artiste en 1980, présente une galerie de portraits des habitants du HLM, à travers le « je » de l'énoncé (locataire de l'immeuble), qui s'assimile au « je » de l'énonciation (l'interprète), assimilation rendue possible par la langue spécifique et les inflexions de la parole qui parasitent la mélodicité et participent de l'image marginale, à la fois socialement et musicalement, l'une étant métaphore illustrative de l'autre et se voulant garante d'authenticité.

Sous forme de six strophes à la versification un peu approximative, avec toutefois une majorité d'hexamètres et de vers rimés, les refrains alternent avec un couplet en distique, mettant en évidence le niveau familier du langage, mais aussi le léger décalage humoristique du jeu de mot – l'identification au « loubard » de banlieue, si souvent mise en avant dans les interprétations de Renaud, n'est jamais totale, ce qui crée toujours une forme de recul auto-dérisoire par rapport à son personnage, et un enrichissement interprétatif qui complexifie un sémantisme moins univoque qu'il n'y paraît : « Putain qu'il est blême, mon HLM / Et la même du huitième, le hasch elle aime ».

Les paroles schématisent un sociolecte populaire : lexique familier (« pinard », « peige-cul », « cogner »...), argotique, en particulier des jeunes (« barbouze », « chouravent », « cool », « hasch », « relaxe ») ou vulgaire (« putain », « con », « connasse »...), élisions multiples par suppression de voyelles (« c'qui bouge », « y s'recrée », « l'jeune », « et pi »...), suppression de consonnes (« y » pour « il »...), suppression de mots (« y'a », « z'ont fini »...), caractéristiques syntaxiques avec disparition des négations bi-tensives au profit de constructions sans discordantiel (« il aime pas », « y peut pas »...), constructions segmentées (« s'qu'il est blême mon HLM »), ou datif éthique<sup>892</sup> (« c'est vous dire »). Toutes ces marques d'une oralité relâchée se veulent transposition du langage populaire, mais il existe une forme de brouillage énonciatif, avec des allusions qui impliquent une prise de recul et un élément réflexif qui n'a rien à voir avec la spontanéité langagière parodiée (« Y s'recrée l'Indochine », « costard en

---

<sup>891</sup> RENAUD, *Ma Compil*, Universal Polydor, 1986.

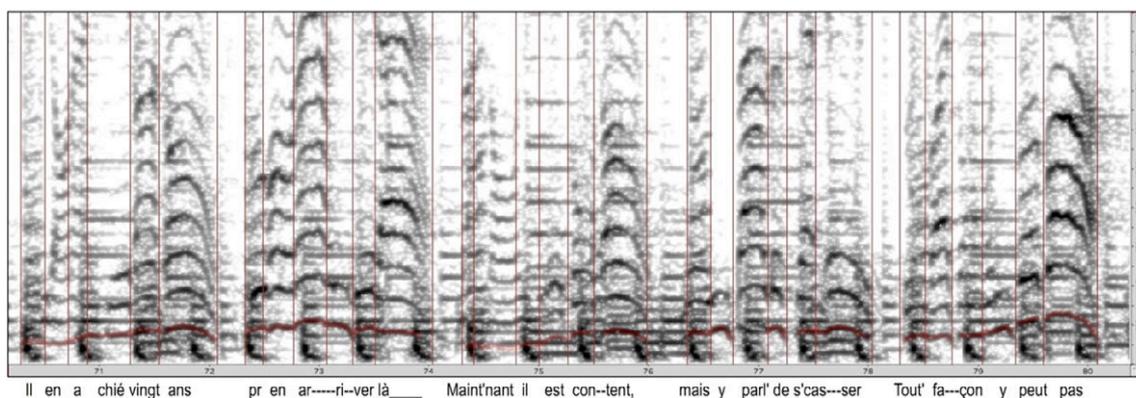
<sup>892</sup> Caractéristique du récit familier et qui implique l'auditeur dans la diégèse (ex : « Il vous l'attrape... »).

alpaga », « Y s'écrivent à Libé », « Elle l'a lu dans l'Express », « communiste / trotskyste », « nouveau romantique »).

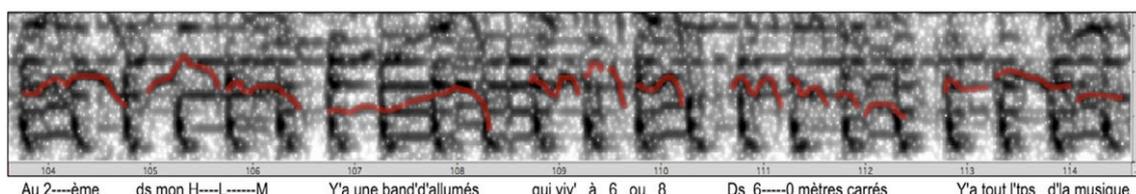
C'est l'interprétation, par son vernis accentuel et intonatif, sa manière de malmener la musicalité pour singer le parlé, qui unifie et authentifie la chanson. L'oralité transparait dans l'instabilité et l'approximation intonatives (les hauteurs de notes ne sont pas maintenues), l'absence de *vibrato*, l'accent populaire (induisant la distorsion articulatoire de certains phonèmes) et le phrasé très saccadé, *staccato*, qui éloigne la mélodicité ; phrasé qui n'est pas sans rappeler celui de François Béranger<sup>893</sup>, chez qui il est toutefois moins systématique.

L'articulation des phonèmes [ε] et [a] est particulièrement imprégnée des caractéristiques de l'accent populaire avec une insistance sur la prononciation de ces voyelles, qui introduit une sorte de transformation phonétique, souvent associée à un son traînant, allongé temporellement sur une intonation glissant dans le grave. L'effet de distorsion articulatoire et d'allongement du [ε] est particulièrement présent dans les refrains sur les syllabes finales de « blême », et à l'hémistiche (« deuxième », « troisième »...) ou à la rime, par exemple à la quatrième strophe sur « cocker » et « cooper ». La distorsion des [a] est moins flagrante ; nous la rencontrons cependant à la première strophe sur « chouravent » et « pinard », accentuant la connotation vulgaire et familière de ces termes.

Nous trouvons, de manière plus généralisée, une accentuation des voyelles en fin de groupe et leur prolongement sur un *glissando* descendant (qui donne un caractère traînant), bien repérables sur les syllabes finales des deux exemples des figures suivantes (« ans », « là », « content », « casser », « pas », « HLM » et « allumés »).



**Figure 409 :** Sonagramme d'un extrait du deuxième couplet de *Dans mon HLM*. Segmentation en syllabes, alignement du texte, mise en évidence de la fréquence fondamentale (en rouge). [CD 271]



**Figure 410 :** Fréquence fondamentale d'un extrait du troisième couplet de *Dans mon HLM*, interprété par Renaud. [CD 271]

Ces accents créent un regain dynamique à la fin des groupes, renforcé par la pause silencieuse qui génère une coupure entre chaque vers. L'intonation est ainsi généralement

<sup>893</sup> BÉRANGER, François, *Tranche de vie*, Futur acoustic, 1970 (réédition : Association Da Capo, 2012).

descendante, occasionnant une certaine monotonie dans le phrasé associée à une relative inexpressivité qui, en feignant l'indifférence et la distanciation par rapport au texte, confère à l'ensemble de l'interprétation une tonalité à la fois blasée, revenue de tout, et une dureté un peu bourruée et rogue, qui suggère à l'auditeur une double lecture, une sursignification, en laissant supposer un implicite : l'absence de fusion totale entre le personnage et le chanteur crée une possibilité de marge interprétative. Derrière le sarcasme un peu goguenard, pointe la critique sociale qui transforme « les gens » en stéréotypes caricaturaux, et une relative empathie à l'égard de ceux qui peuvent être considérés comme des victimes du système. Cette intonation immuable et légèrement distante contraste avec l'arrangement qui s'étoffe au cours de la chanson et progresse, par son aspect hétérodoxe, vers une cacophonie.

Le phrasé est saccadé et découpe chaque syllabe, créant une impulsion sur chacune, effet particulièrement audible dans l'extrait représenté ci-dessus, où cette impulsion intonative est bien visible à travers la forme en cloche qui délimite les syllabes sur la courbe de fréquence fondamentale. Ces attaques par dessous sur chaque syllabe nuisent à la mélodicité en rompant la continuité de la ligne mélodique et en s'opposant à un phrasé lié.

Est-ce à dire pour autant que la mélodicité du parlé populaire se substitue à la musicalité ? C'est loin d'être le cas puisque, contrairement à l'intonation familière, qui crée une amplification des courbes mélodiques, Renaud utilise plutôt l'aplatissement intonatif. Au lieu de déplacer l'accent, comme dans le parlé faubourien, sur l'avant-dernière syllabe, il traîne sur la dernière syllabe, et au lieu d'atténuer l'articulation et d'avaler les syllabes, la prononciation, à l'exception des syncopes, est très audible et distincte. Comme nous l'avons vu dans le texte, il y a donc une forme de décalage, et les marqueurs interprétatifs du parlé populaire sont plus symboliques que réels. On peut dire qu'il y a donc une véritable création et stylisation interprétative, qui curieusement parvient à établir une forme d'authenticité à partir d'éléments ambigus.

#### 8.2.2.3.2 *Robert Charlebois : joul et stylisation du crié, l'oxymore d'un parlé mélodique*

Si la stylisation interprétative de Renaud imprègne totalement sa production de l'empreinte du parlé, Robert Charlebois, qui use aussi de manière récurrente de l'oralité et de la langue populaire dans ses paroles, joue au contraire sur toute la palette de la mélodicité au parlé. L'écart est parfois maximal entre une voix haute et un phrasé d'une grande musicalité, et une érosion totale de la mélodie par l'insertion d'un parlé proche de la quotidienneté. Son originalité intègre ce jeu entre les extrêmes, dicté par la thématique textuelle.

La chanson *Mon pays* (paroles de Réjean Ducharme et musique de Charlebois), de l'album *Un gars ben ordinaire* en 1970, reprend de manière parodique la formule « mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver », pour en faire une caricature humoristique des conditions de travail modernes, avec son sous-titre : « mon pays, ce n'est pas un pays, c'est un job », basculant l'inspiration du lyrisme rural de Gilles Vigneault à la satire urbaine. Robert Charlebois se considère d'ailleurs comme « caricaturiste social<sup>894</sup> ».

Les paroles de Réjean Ducharme jouent sur l'originalité et la saveur du joul, mélange d'argot québécois, d'anglais et de français – parfois un peu archaïque – sociolecte populaire et urbain qui, par son caractère elliptique et ses constructions en parataxe, intègre l'excitation hyperbolique du patron contre son employé trop « slow ».

---

<sup>894</sup> CHARLEBOIS, Robert, dans : *Chorus*, n°4, p. 24. Propos recueillis par Marc Robine.

La chanson est construite sur l'alternance contrastive entre une strophe répétée (une espèce de refrain) illustrative, par son phrasé traînant, de la paresse attribuée à l'employé, et des strophes injonctives, illustratives de l'hyperactivité exigée par le patron, alternant avec une accumulation de reproches précédant la mise au chômage finale. Le ton de familiarité méprisante du patron est initié dès le début par l'usage réitéré du pronom « ça » qui opère une réification péjorative de l'employé :

« Ca arrive à manufacture les deux yeux fermés ben dur / Les culottes pas zippées, en r'tard / Ca dit qu'ça fait un flat ou qu'le char partait pas / Ca prend toute pour entrer sa carte de punch dans slot d'la clock<sup>895</sup> ».

Pronom repris dans les autres strophes (« ça joue », « ça passe », « ça fume », « ça mâche », « ça lâche pas yak », « ça zigonne », « ça fuck le chien<sup>896</sup> »). En écho à ce « ça » dépréciatif, répond à la fin le pronom « on », utilisé par le chef pour conférer autorité à son acte de renvoi : « On n'endure pas les loafeux icitte<sup>897</sup> / On les renvoie chez eux, on leur donne leur p'tit livre d'assurance chômage / Pis on leur dit ba-bye ».

L'expression est totalement libérée de la métrique régulière et de la rime (contrairement à la stylisation de langage populaire de Renaud) et emprunte les deux caractéristiques typologiques générales les plus simples de l'oralité populaire relevées par Pierre Léon, qui voyait :

« dans ce type de langue, les forces naturelles du “besoin de brièveté” opposées à celles d’“expressivité”. Les premières relèveraient de la *loi du moindre effort*, entraînant des *simplifications* : assimilations, réductions d'articulations, processus analogiques, etc. Les secondes seraient responsables des *renforcements* : redondances syntaxiques, accentuelles, intonatives ou phonématisées<sup>898</sup> ».

Le premier aspect est illustré dans la strophe citée par la suppression des articles devant « manufacture » et « slot », la simplification de la prononciation (« ben » au lieu de « bien »), l'apposition en parataxe (« fermés ben durs »), la réduction (« ça prend toute » pour « ça prend tout son temps »), mais aussi abondamment dans l'ensemble du texte par des élisions, des aphèreses et des syncopes (« pi » pour « puis », « dans avant-midi », « dans près-midi », « qu'qu' part », « 'vec » *etc.*).

Les redondances expressives sont quant à elles tout aussi marquantes par une accumulation de semi-synonymes dans les impératifs (« grouille toé », « dépêche », « envoie », « fly », « patine », « pédale », « fa ça vite », « toffe », « endure... ») et dans les conseils (« être moins slow que ça, moins branleux que ça, moins lambin que ça »), ainsi que dans les énumérations de nourriture et de boissons ingurgitées pendant les « coffee breaks » et la réitération finale de « ba-bye », répétée huit fois.

Les paroles traduisent bien ce double aspect paradoxal de l'oralité, la recherche de concision pour l'efficacité rapide de la transmission du message, et la réitération induite par le fort taux d'affectivité. Le texte est donc en parfaite adéquation avec la personnalité du personnage, à la fois partagé entre la simplification et la concision engendrée par son obsession de rapidité et d'efficacité, et la véritable logorrhée suscitée par l'exaspération des pertes de temps de son employé (retard, lenteur à la pointeuse, bavardages sur le match de hockey, abus des *coffee breaks*, lecture du journal aux toilettes...).

<sup>895</sup> *Flat* = crevaillon ; *Slot* = emplacement pour insérer la carte ; *Clock* = pointeuse.

<sup>896</sup> *Yak* = bavardage, caquetage ; *zigonner* = déconner ; *fuck le chien* = faire n'importe quoi.

<sup>897</sup> *Loaf* = musarder ; *icitte* = ici.

<sup>898</sup> LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 200.

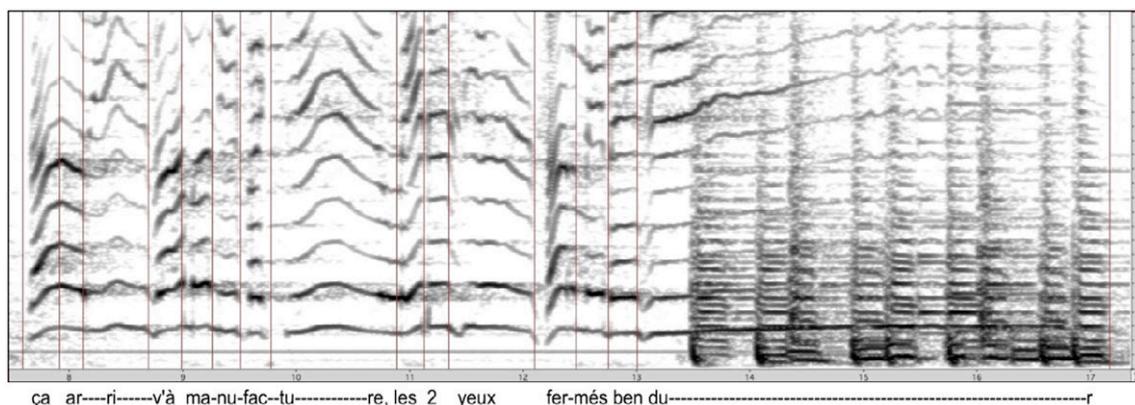
L'interprète s'empare de ce texte parodique, à la fois humoristique et corrosif, avec l'aisance et la maîtrise que lui confèrent ses évidentes capacités vocales. L'interprétation, bien qu'entretenant une importante proximité avec la parole, se distingue des autres exemples que nous avons étudiés par l'aspect très versatile de l'intonation sur un large ambitus, de *sol* 1 à *si* 3 (*do* 4), soit plus de deux octaves, avec une dominante de voix aiguë et des descentes ponctuelles dans le grave. Robert Charlebois possède donc une spécificité – qu'il partage d'ailleurs avec Diane Dufresne : la surimpression du parlé n'exclut pas la virtuosité vocale.

La première surimpression de l'oralité, la plus évidente, porte sur l'importance de l'accent québécois, qui colore l'ensemble de l'interprétation d'une forte tonalité parlée :

- diphtongaison des voyelles allongées, particulièrement audibles sur « dé<sup>é</sup>pêche », « ch<sup>é</sup>ange », « l<sup>é</sup>âche », « g<sup>é</sup>agné » ;
- prononciation spécifique des [a], qui deviennent [e], dans les mots en /oi/, dans « envoi » (répété quatre fois), « soir », ou « toé » [twe] et « moé » [mwe], et fermeture des [a] ouverts (« ça », « char », « partait »), ou substitution du [a] par [ɔ] sur les monosyllabes (« pas », « qu'ça ») ;
- La voyelle [i] a un second timbre ouvert en syllabe fermée : le [i] de « vite » (« vite », « plus vite que ça ») et de « patine » se rapproche du [e] ; le [y] se rapproche du [œ] (« <sup>u</sup>ne heure ») ;
- effacement de certaines consonnes : « l » (« que'que part »), « v » (« en'oie » [ãe]) ;
- retard de nasalisation (« change » [ʃ a ã ʒ])...

Robert Charlebois associe à la fois les traits d'ensemble de l'accent québécois et des traits plus spécifiquement populaires<sup>899</sup>.

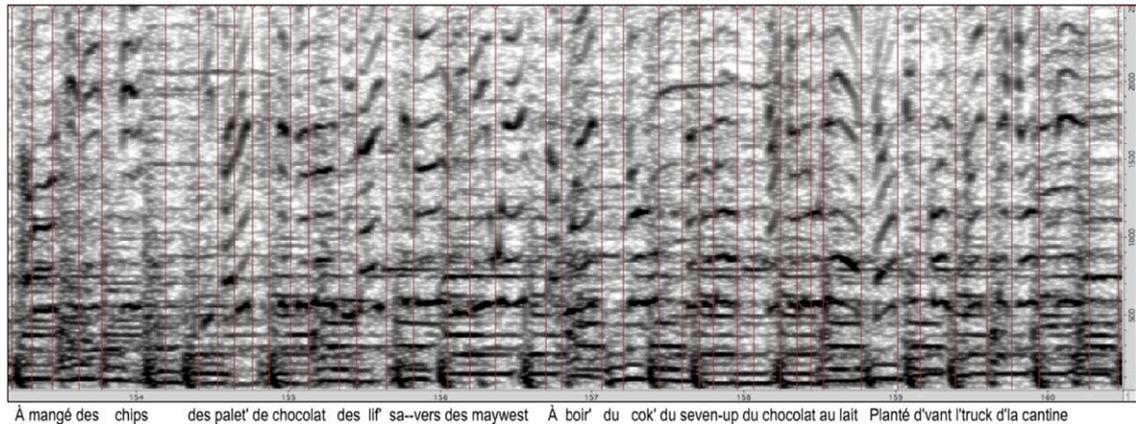
L'érosion de la mélodicité et l'insertion du parlé se caractérisent aussi par un jeu sur le débit, avec une alternance de passages au *tempo* très lent, qui paradoxalement, tout en insistant sur le côté mélodieux des tenues, sur-impressionne le chant d'une inflexion traînante plus spécifique de la parole menaçante et des passages au débit extrêmement rapide, à la limite de l'intelligibilité, qui accentuent de manière hyperbolique l'énonciation souvent précipitée de l'oral. La transition de l'un à l'autre ne se fait pas par glissement, mais par rupture, souvent marquée par un arrêt musical et un changement dans l'accompagnement.



**Figure 411** : Sonagramme d'un extrait du premier refrain de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. Alignement du texte et segmentation en syllabes. [CD 272]

<sup>899</sup> Liste établie à partir de LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 102-103.

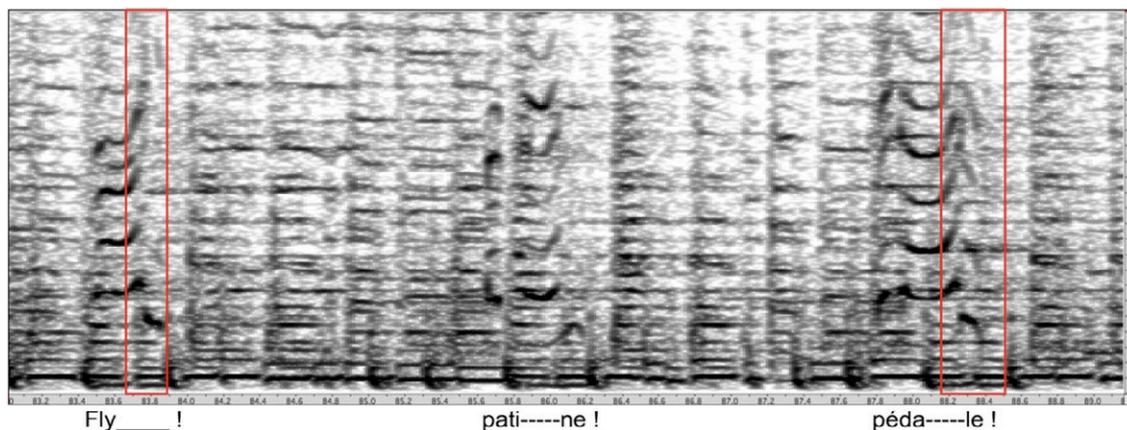
Le sonagramme du premier vers de la chanson illustre l'allongement emphatique de certaines syllabes et le long glissement ascendant ou descendant de l'intonation, particulièrement accentué sur les derniers sons vocaliques de « arrive », « manufact<sup>u</sup>re », « ye<sup>u</sup>x » et « d<sup>u</sup>r ». L'instabilité de l'intonation nuit à la mélodicité d'une voix pourtant haute et sonore, intronisant de manière parodique et par jeu illustratif une nonchalance moqueuse qui s'oppose au débit précipité, très proche du parlé, qui caricature le souci de rentabilité et les méthodes de management du taylorisme. Ce débit précipité est particulièrement caractéristique de la parodie de jactance des ouvriers faite par le chef et de l'énumération exaspérée des abus de pauses café :



**Figure 412 :** Sonagramme d'un extrait au débit rapide de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. [CD 272]

La singularité de ce débit précipité est renforcée par la durée importante des groupes de souffle, la rareté des prises d'air, les nombreuses élisions (« planté d'avant l'truck d'la cantine ») et le caractère aigu de l'intonation, autour de *do* # 3. Le débit articulatoire, qui était de 1,6 syllabe par seconde dans l'extrait précédent, atteint dans cet extrait environ six syllabes par seconde. La diminution de la durée d'énonciation, l'absence de pause, la hauteur de la fréquence fondamentale, tout en jouant sur l'ambiguïté du parlé-chanté, colorent l'interprétation d'une tonalité de récrimination, et par son impétuosité contrecarre la musicalité, la perception précise de la hauteur de note étant altérée.

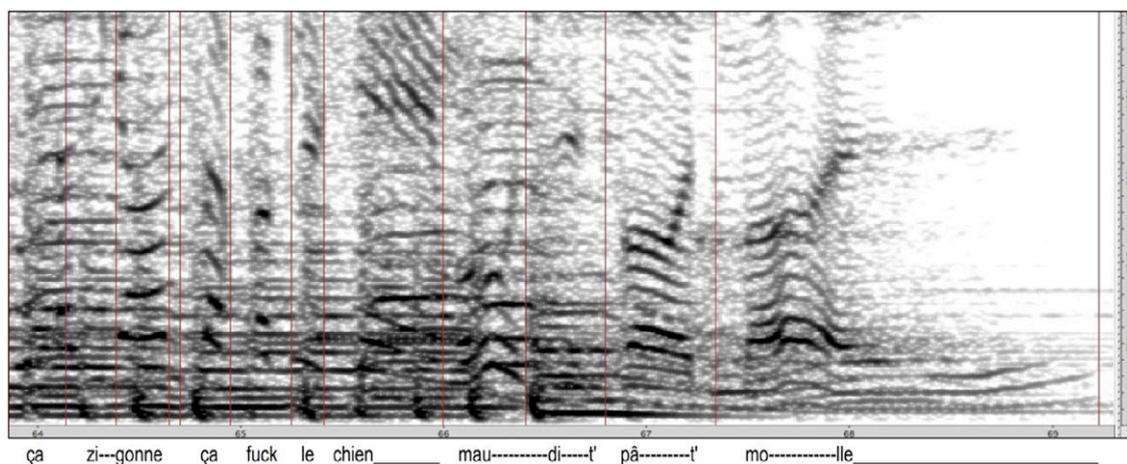
Dans d'autres passages, l'intonation injonctive et exclamative de la parole est particulièrement perceptible dans l'accumulation d'ordres séparés cette fois par des silences qui renforcent une tonalité autoritaire et coupante : « envoie / fly / patine / pédale / fa ça vite / plus vite que ça ». L'aspect agressif de l'injonction est accentué par le timbre aigu crié, très incisif, et l'intonation montante des fins de groupes qui s'achève sur un décrochement en voix de tête, à une hauteur moyenne de *si* 3.



**Figure 413 :** Sonogramme d'un extrait de *Mon pays*, interprété par Robert Charlebois. Exemple d'injonctifs, sur une intonation montante se terminant parfois par un passage en voix de tête (cadres rouges). [CD 272]

Il s'agit plus, dans l'ensemble des impératifs, d'une stylisation de voix criée que de parlé, comme dans la réitération finale de « ba-bye », la voix restant très sonore et voisée. Ces injonctions représentent par rapport au groupe précédent une brusque montée mélodique avec une accentuation emphatique sur la dernière syllabe, et ce que Pierre Léon appelle une emphase par joncture démarcative et expressive puisque chaque unité sémantique est précédée d'une pause importante qui la met en relief. Le passage en voix de tête se répète régulièrement en final de groupe et stylise une forme de perte de contrôle du crié, qui s'inspire des techniques de chant du *Rock*.

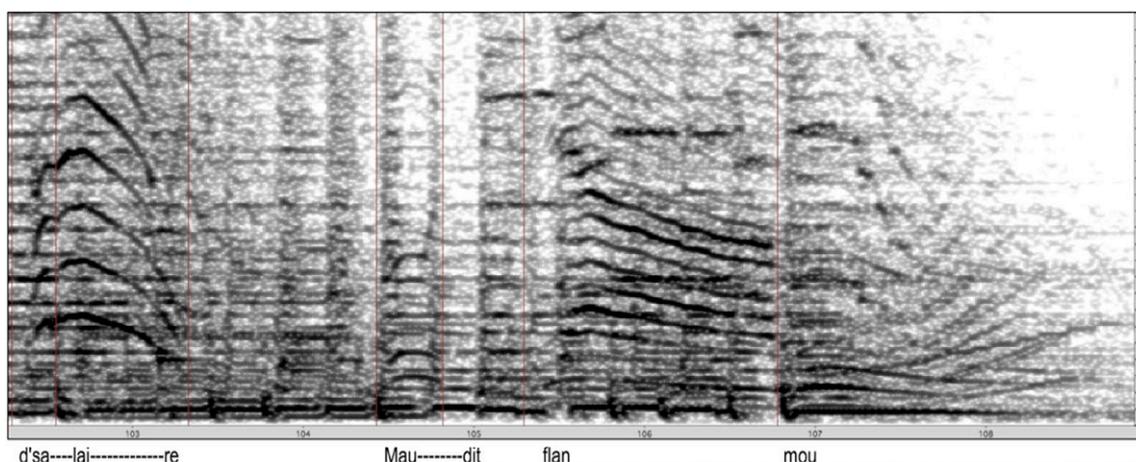
À ces procédés de surimpression des affects qui tournent en dérision le discours du chef, s'adjoignent par une mise en abîme ceux du mépris et la moquerie parodique du chef pour son employé, par les apostrophes péjoratives qui prennent appui sur des passages en parlé rythmé, et qui introduisent une rupture, cette fois par un saut dans le grave : « maudite pâte molle », « maudit flan mou ».



**Figure 414 :** Sonogramme d'un extrait de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. Exemple d'insertion du parlé. [CD 272]

Après un passage parlé sur « ça fuck le chien », la descente de l'aigu au grave s'opère sur un allongement de la syllabe, par un *glissando* qui détonne dans le grave sur « chien », bien visible sur le sonogramme. Cette descente s'accompagne d'un ralentissement du débit, avec une distorsion du timbre, qui devient nasal. L'apostrophe insultante en antithèse avec la dynamique et l'impétuosité du chef, caricature sous forme d'intonation parodique le flegme et

la torpeur de l'employé : débit traînant, hypotension articuloire avec égalisation des ouvertures, inflexions tombantes sur « maudit », « molle » (courbe en cloche) et « pâte », avec comme un petit sursaut ironique sur la remontée de l'intonation à l'extrême fin de « molle ». Les syllabes se terminent par une intonation descendante, en opposition à tout le reste de la chanson, donnant une impression de mollesse et d'apathie.



**Figure 415** : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Mon pays* par Robert Charlebois. Exemple d'insertion du parlé. [CD 272]

Ce deuxième exemple reprend les mêmes procédés tout en les accentuant par le contraste marqué entre la fin criée, très sonore et très tonique, du groupe précédent, et le groupe « maudit flan mou » : baisse de tessiture, sous-articulation, débit traînant... L'intonation tombante est généralisée, et évoque une sorte de dégonflement. Ces deux incursions dans le grave contrastent avec la tonicité jubilatoire des « ba-bye » criés en fin de chanson.

Cette chanson parodique présente donc une grande diversité interprétative, une maîtrise des taux d'insertion de la parole, qui se greffe sur la musicalité sans pour autant l'abolir, conférant une complexité sémantique qui va au-delà de la simple œuvre humoristique : confrontation entre deux modes de vie et dénonciation de la rentabilité effrénée de la société de consommation ?

### 8.2.2.3.3 Conclusion partielle

Si l'utilisation d'une langue familière très oralisée est un vecteur privilégié de l'insertion des caractéristiques du parlé dans le chanté – primordiale pour une adéquation entre le phrasé et le sémantisme textuel – les modalités de cette intégration sont d'une extrême diversité, intégrant aussi bien une érosion importante de la musicalité, dont elle peut représenter une forme de contrepoint social, comme chez Renaud, qu'une cohabitation percutante de la mélodicité et du parlé, comme la pratique Robert Charlebois. Le taux d'utilisation de cette conjonction (texte oralisé, imprégnation du parlé) est tout aussi varié que ses modalités chez les interprètes de notre corpus, allant de la quasi-constance (Renaud, Pierre Perret...) à la simple récurrence (Charlebois, Souchon, Brel ou Ferré), ou à l'hapax.

Enfin, elle prend appui sur des textes d'une grande diversité, dont elle met en avant les particularités (l'insertion du parlé représente toujours une forme de prééminence des paroles), souligne les spécificités : des jeux de mots et d'allitérations de Bobby Lapointe aux mélanges de registres savant/populaire, poétique/vulgaire de Léo Ferré, opérant en quelque sorte une

rédemption de la langue populaire, qu'il traite avec la même légitimité que la langue poétique la plus recherchée, à laquelle il la confronte (*Les Retraités, Le Marché du poète, Épique époque, T'as payé* – sous-titré « chanson vulgaire »...).

Visées humoristiques ou parodiques, recherche d'effet de choc ou de surprise, réhabilitation d'une parole hétérodoxe stylisée ou quotidienne, tendance subversive, l'association oralité/parlé illustre une fois de plus la complexité et l'intrinsèque ambivalence des phénomènes interprétatifs.

## 8.3 Perspectives sémiologiques des différentes modalités d'insertion du parlé

La richesse et la diversité des modes d'interférence du parlé – de la présence discrète à la subversion – induisent une complexité sémiologique qui leur est proportionnelle. Elle se nourrit tout d'abord du jeu de la complémentarité et de l'antagonisme, de la fluidité ou de la rupture entre les différentes modalités.

### 8.3.1 *Sémiologie des passages : continuum versus parataxe*

Nous avons vu, selon les exemples étudiés, que l'insertion du parlé pouvait revêtir des formes très diversifiées, de la porosité et de la contamination sous-jacente à la confrontation et au contraste. Le passage peut s'opérer par glissement de l'un à l'autre dans une forme de continuum, ou par brusque surgissement, sans degré intermédiaire, sans lien, par simple juxtaposition, pour ainsi dire en parataxe.

La sémiologie de la fluidité du passage, de l'insertion progressive du parlé, est celle de la montée expressive ou émotive dictant une surimpression intonative ou paralinguistique, surimpression tellement tenue parfois que la syllabe ou le mot ainsi traité se partage, presque à égalité, l'appartenance aux deux modes de profération et qu'il existe une véritable simultanéité énonciative du parlé et du chanté. Dans l'écoute distraite, elle est à peine perceptible, tout en véhiculant toutefois un renforcement émotionnel ou une nuance sémantique particulière. Ce basculement énonciatif s'inscrit donc de manière très discrète dans l'élucidation du sens et l'efficacité de la fonction émotive et de l'expression du *pathos*.

Mais le passage peut se faire aussi dans la brusque confrontation des deux types énonciatifs. Comme dans la parataxe littéraire, sa sémiologie est alors davantage la recherche de l'effet de choc et du ton polémique. Très évident, il crée une rupture nette dans la mélodicité, intervenant comme un signal fort de l'*ethos* de l'interprète : révolte, provocation, agressivité...

Les interprètes usant le plus volontiers de l'insertion du parlé intègrent généralement tous le premier procédé, mais certains plus que d'autres privilégient de manière récurrente le second, comme Juliette Gréco avec ses insertions en diction cassante et grave, dans des visées de relative provocation et d'affirmation d'une forte personnalité, ou Léo Ferré, avec des brusques sursauts de violence, par des exclamations ou des cris porteurs d'un sémantisme de révolte ou de défi.

D'une manière plus générale, la complexité sémiologique et le caractère plurivoque de l'insertion du parlé sont tels qu'ils peuvent intégrer des visées totalement opposées et paradoxales, par exemple une recherche de stylisation manifeste ou au contraire une mise en avant de la banalité conversationnelle du parlé.

### 8.3.2 *Quotidienneté proximale versus ritualisation distancielle*

L'écart à la norme de l'oralité familière est donc un autre élément fondamental dans la sémiologie de l'insertion de la parole et dans la caractérisation typologique de l'interprétation. En effet, dans l'ensemble des exemples que nous avons analysés, se manifestent deux tendances divergentes : soit l'introduction du parlé banalise l'expression chantée, la rapproche de la quotidienneté conversationnelle dans une visée proximale qui tend à réduire la distance entre le chanteur et l'auditeur, à ancrer son expression dans le consensuel – ce qui peut être d'ailleurs un procédé pour faire accepter un propos qui ne l'est pas – soit elle adopte un phrasé à forte valeur ritualisante, imposant une marge distanciatrice à la fois avec le parlé quotidien et avec l'auditeur. Psalmodie, cantillation, parlé rythmé, au lieu d'infléchir l'expression vers la modélisation du quotidien et du profane, érigent la parole en rituel dramatique, esthétique, voire sacré ou magique, et confèrent à celle-ci solennité et transcendance.

Si les deux procédés peuvent être utilisés de manière contextuelle par un même interprète, il est évident toutefois que chacun exprime une attraction préférentielle vers l'un ou l'autre des pôles : Serge Gainsbourg, Renaud, Alain Souchon par exemple, et la « nouvelle chanson française », comme Vincent Delerm et Benjamin Biolay, visent plutôt la relation horizontale avec l'auditeur dans leur objectif d'insertion du parlé, alors que Juliette Gréco, Jacques Brel, Claude Nougaro, Charlélie Couture ou Léo Ferré, privilégient la stylisation hiérarchisante, que ce soit par la dramatisation théâtralisée ou la ritualisation de la scansion rythmique.

Mais l'attraction vers la formalisation conversationnelle du premier groupe d'interprètes n'implique pas évidemment qu'il y ait une adéquation totale avec l'usage courant. Comme nous l'avons vu, l'interprétation aussi naturelle et « brute » soit-elle, passe toujours par le filtre d'une forme de stylisation sans laquelle l'aspect créatif n'existerait pas. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une modélisation de la langue familière, mais d'une recreation de cette dernière par un choix sélectif d'insertion ou d'exclusion de ses différents éléments.

### 8.3.3 *La sémiologie des dynamiques de profération : intime versus collectif*

Sur la dualité quotidienneté/stylisation, se greffe évidemment le sémantisme des dynamiques de profération : voix murmurée, voix de l'intériorité, ou voix projetée, de la divulgation, de l'extériorisation, ou même voix criée de la proclamation, l'insertion du parlé revêt là encore par sa diversité un plurisémantisme extrême. Elle s'inscrit aussi bien dans la relation d'intimité, de confidentialité – certes factice dans l'absolu puisqu'elle vise à la diffusion – mais privilégiant le lien du « moi » de l'interprète au « moi » individuel de l'auditeur, que dans une relation à la collectivité visant au partage dans la sphère sociale, s'adressant plus au groupe qu'à l'auditeur singulier.

La facilité serait de subordonner la confidentialité à la quotidienneté et la collectivité à la ritualisation, mais cette dichotomie serait simplificatrice : certes par exemple le fort degré de ritualisation du semi-parlé ou du parlé que nous avons analysé chez Léo Ferré s'accompagne d'une visée performative et missionnariste, mais la relation de confidentialité et d'intimité

affleure souvent au sein même de la stylisation. Juliette Gréco par exemple opère une forme de synthèse entre un écart important à la norme conversationnelle, une ritualisation très présente et une maîtrise singulière du jeu de la confidentialité.

Les constellations sémiologiques présentent donc une diversité extrême selon les interprètes en ce qui concerne l'insertion du parlé. Nous n'hésiterons pas à dire que son intégration porte un degré de signifiante particulièrement élevé et représente l'élément le plus susceptible de mouvance et de subversion au sein d'un genre qu'il renouvelle en permanence tant ses modalités sont diversifiées. Mais cette sémiologie s'inscrit dans un méta-niveau plus général de la typologie interprétative, qui intègre les éléments déjà étudiés – singularité timbrale, procédés interprétatifs privilégiés, taux de variation et d'insertion du bruit, *etc.* –, méta-niveau sémiologique que nous nous proposons d'étudier dans le dernier chapitre.

## 8.4 Conclusion du chapitre

Par ses caractéristiques génériques, la chanson offre donc un champ de confrontation et de rencontre privilégié entre les proférations chantées et parlées. Elle intègre sans censure les caractéristiques timbrales, intonatives et phraséiques de la parole de ses interprètes, métamorphosant les spécificités singulières en atouts. Elle accueille avec une tolérance maximale les formes hybrides de la déclamation, de la parole rythmée, de l'entre-deux, offrant un lieu de convergence et de tension aux différentes modalités énonciatives, jusqu'à atteindre, voire transgresser, ses limites génériques. Elle est au carrefour d'un double mouvement esthétique d'amplification de la musicalité de la parole et d'érosion de la mélodicité du chant par la contamination du parlé, et à ce titre bénéficie des ferments créatifs portés par cette double perspective et irrigués par ce double flux.