

Conclusion

À l'origine, poésie et mélodie, paroles et musique, furent indissociablement liées : à la charnière entre les deux, la voix humaine associait dans une jouissance partagée l'interprète et l'auditeur. Mais, paradoxalement, cette troisième entité, dont on s'accorde à reconnaître dès l'Antiquité le pouvoir de fascination quasi-sacré, et peut-être justement pour cela, fut longtemps associée à l'indicible, à l'ineffable. Roland Barthes, dénonçant ce dilemme, développe, pour pallier cette lacune, la notion de « grain de voix », mettant au cœur de la sémiologie musicale l'interprétation et la rencontre entre les spécificités corporelles du chanteur et celles de sa langue. Si cette perspective atteste déjà sa pertinence dans les exemples du chant savant qui l'illustrent, combien peut-elle davantage élargir son champ d'investigation et son degré de congruence dans le genre de la chanson populaire, où la performance, la pratique vive et la singularité interprétative et vocale s'épanouissent dans une plus grande liberté.

Notre hypothèse initiale fut donc que l'interprétation et les caractéristiques vocales, bien loin d'être un phénomène superfétatoire – comme aurait pu le laisser supposer les multiples analyses dédiées exclusivement à la musique et aux paroles – représentaient bien au contraire un élément fondamental dans un genre où, comme le souligne Gérard Le Vot, « la souplesse et la vie de la “performance” [constituent] une de ses particularités, peut-être la plus novatrice⁹⁸⁸ ». Nous conjecturons que, par la richesse de sa diversité et la multiplicité des paramètres qu'elle mettait en jeu, l'interprétation offrait un ferment d'ouverture et présidait de manière significative au processus de création et de mutation indispensable, sans lequel le pôle formel et mélodique générique, souvent caractérisé par la simplicité et les jeux répétitifs, pouvait devenir sclérosant. Enfin, nous envisagions les singularités vocales et phraséiques comme jouant un rôle primordial dans la médiation avec le public et l'éveil de la séduction. Notre deuxième hypothèse, corrélée à la première, fut que ces éléments, réputés fugaces et échappant à la théorisation, pouvaient bénéficier, au même titre que la composition, de traitements analytiques et, à partir de protocoles méthodologiques que nous nous devons d'élaborer au préalable, faire l'objet d'une étude raisonnée spécifique.

Notre première démarche fut de cibler un corpus adapté à notre problématique, c'est-à-dire suffisamment vaste pour être représentatif de la diversité interprétative que nous voulions étudier et, cependant, assez limité pour offrir une opportunité de saisie globale. La chanson « à texte » nous a permis une ouverture sur des marges génériques assez larges, incluant aussi bien la chanson Rive gauche que la chanson dite « de variété », la chanson *Jažzy*, *Rock* ou pop, ainsi que la nouvelle chanson française. Ce vaste domaine d'étude, conformément à notre problématique fondée sur l'analyse de la diversité interprétative et vocale, échappait à l'enfermement dans la dialectique de la « chanson de qualité » et de la « chanson dite de consommation », dialectique refusée par Edgar Morin : « le critère industriel-commercial n'est pas la ligne de démarcation radicale, claire, nette, entre l'art et le non art⁹⁸⁹ ». Nous avons donc abordé notre étude sans *a priori*, la chanson populaire ayant toujours des liens avec la « culture de masse », ce qui ne doit en aucun cas initier une discrimination, ni une attitude de rejet. C'est sans parti pris que nous avons analysé les

⁹⁸⁸ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2^e partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*, n° 557/558, novembre-décembre 2008, p. 19.

⁹⁸⁹ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*, n° 6 : Chansons et disques, 1965, p. 2.

spécificités interprétatives de chanteurs parmi les plus « commerciaux » de la période étudiée, au même titre que les chanteurs plus « culturels ». Toute optique sélective aurait été équivoque par rapport à notre problématique, car elle aurait implicitement subordonné la qualité des interprètes à la valeur littéraire de leur répertoire plus qu'à leur talent interprétatif.

La période ciblée se justifiait, dans sa délimitation initiale du début des années cinquante, par l'émergence des ACI, par les progrès techniques d'enregistrement et par l'avènement et la diffusion du microsillon ; dans sa durée, par la saisie qu'elle autorisait de courants diversifiés, d'évolutions, de mouvements de fond et de résurgences ; enfin, dans son ouverture finale, par la volonté d'intégrer les derniers opus des chanteurs de notre corpus et de ne pas borner de manière factice et arbitraire notre champ d'investigation, puisque notre souhait était d'élaborer des instruments et des méthodes d'analyse dont la pertinence ne serait réduite ni à un corpus clos, ni par une frontière chronologique.

Le socle de recherches à partir duquel nous avons élaboré notre propre méthodologie était à la fois pléthorique en ce qui concerne les ouvrages sur la voix, et lacunaire pour ce qui est de l'analyse de l'interprétation, en particulier dans le genre qui nous intéresse. Le premier élément fondamental dont nous avons dû tenir compte pour notre méthodologie est la pluridisciplinarité du sujet de l'utilisation de la voix, traité aussi bien par les sciences humaines – musicologie, linguistique... – que par les sciences exactes – acoustique, physiologie... Le courant des *Popular Music Studies*, précurseur de l'intégration de la chanson populaire dans le domaine universitaire, prouvait, s'il en était besoin, l'opportunité d'une saisie musicologique dont il a défriché les principales thématiques, ouvrant des pistes fondamentales, même si nous devons prendre en compte les spécificités linguistiques et génériques de la chanson française. Paradoxalement, c'est aussi dans l'étude de l'oralité, des variantes et de la mouvance interprétative, initiée et développée par les médiévistes, que nous avons puisé nombre de problématiques fructueuses pour notre analyse. L'étude du chant savant dans son ensemble nous a offert des perspectives dans les descriptions des techniques vocales, les évolutions du rapport entre le parlé et le chanté (du récitatif au *sprechgesang*) ; l'insertion, dans la musique contemporaine, de tous les types de productions vocales et nous a permis, par différenciation, de mieux appréhender les spécificités de notre genre dans ses techniques interprétatives singulières, dans la nature des liens qu'il instaure entre le parlé et le chanté, dans l'intégration des sons « non musicaux ». Les ethnomusicologues nous ont sensibilisé à l'importance de l'oralité et de la prise en compte d'éléments non transcritibles sur la partition (timbre, variations rythmiques...). Bénéficiant d'une antériorité chronologique par rapport aux musicologues de la chanson populaire, ils ont initié de grandes problématiques communes : celle du travail sur document enregistré, celle de l'appropriation par la culture savante de la musique populaire, celle du dilemme entre l'authentique et le « fabriqué ».

La linguistique a été la seconde science humaine qui nous a offert une complexité et une précision d'approche irremplaçables : la phonétique, la prosodie, la psycholinguistique et la phonostylistique, nous ont permis d'appréhender de multiples strates analytiques possibles dans l'étude de la vocalité, ainsi que l'importance de l'écart par rapport à la norme, induit par tous les phénomènes para-verbaux qui peuvent se greffer sur un message vocal. Avec les courants interactionnistes, nous avons intégré l'importance de l'approche communicationnelle dans tout phénomène énonciatif. Enfin, les perspectives de la rhétorique et de la sémiologie nous ont offert les optiques fructueuses des stratégies de l'interprète, de l'expression du *pathos* et de l'*ethos*, et celles, irremplaçables, de Roland Barthes sur les strates signifiantes de l'œuvre artistique, sur les rapports au corps (de l'artiste et de l'auditeur), sur l'importance fondamentale des caractéristiques de la langue, éléments dont nous avons retrouvé les échos dans certaines approches du théâtre contemporain.

L'acoustique et la psycho-acoustique, développées dans le cadre de l'analyse de la voix ou de la synthèse vocale, nous ont ouvert un angle d'approche différent, mais qui nous a vite paru complémentaire. Il s'agissait de détourner des outils d'analyse de leur objectif initial pour les exploiter à notre usage, mais les logiciels informatiques développés par l'IRCAM se sont révélés être, certes au prix d'une pratique assez laborieuse, des instruments d'analyse performants aussi dans le cadre de l'interprétation, et nous ont donné l'opportunité de concrétiser l'un des éléments importants de notre projet : pousser au plus loin l'objectivation de l'analyse de la voix, faire basculer l'objet de notre étude de son piédestal, à la fois sacralisant et si réducteur, d'art de l'indicible.

De ce bilan de l'état de la recherche émergeaient deux évidences : la pluridisciplinarité indispensable de notre approche et, intimement liée, la complexité de notre objet d'étude. Face à la perplexité devant le foisonnement des paramètres à étudier, l'intrication des disciplines et l'ampleur du corpus, les théories sur la méthode d'Edgar Morin nous ont été un recours d'une pertinence particulière pour une saisie raisonnée de l'interprétation vocale. Tout d'abord, elles nous permettaient de l'appréhender dans toutes ses composantes, en la concevant comme objet complexe au sens étymologique du terme, c'est-à-dire composé d'éléments « tissés ensemble ». Ensuite, elle intégrait la notion fondamentale d'acceptation de l'aléatoire, du désordre au sein du système, plaçant l'objet d'étude au carrefour entre ordre et hasard, « mélange intime d'ordre et de désordre », et rejoignant la notion de tension entre déterminisme d'un système organisé et mouvance de la performance, entre « nécessité formelle et hasard de la forme interprétée⁹⁹⁰ », définie par Gérard Le Vot comme caractérisant le genre.

Notre méthodologie pouvait donc prendre forme en s'appuyant sur celle prônée par Edgar Morin pour l'étude de l'objet complexe :

- Elle se devait d'être pluridisciplinaire, de « rendre compte des articulations entre des domaines disciplinaires qui sont brisés par la pensée disjonctive⁹⁹¹ », de substituer à la notion de simplification, de rejet de la complexité subjective, celle de l'intégration de la perturbation, de l'aléa, de la conjonction de l'objet et du sujet.
- Elle s'autorisait ensuite l'acceptation de l'impossibilité d'une élucidation totale et de ne pas viser à la « complétude », laissant, comme le souligne Roland Barthes, une marge d'incertitude inscrite dans le phénomène même de l'interprétation. Notre objectif était certes de développer le plus possible l'étude objective et son interprétation musicologique, mais il devait intégrer d'ores et déjà le fait qu'il était impossible de tout dire, de tout inclure, d'un phénomène aussi complexe.
- Enfin, elle concevait l'étude à partir d'une dialogique, c'est-à-dire de la rencontre, de « l'unité complexe entre deux logiques, entités ou instances complémentaires, concurrentes et antagonistes qui se nourrissent l'une l'autre, se complètent, mais aussi s'opposent et se combattent [...]. Dans la dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités et des phénomènes complexes⁹⁹² », dialogique qui nous permettait de rendre compte des tensions que nous avons évidemment perçues au sein de notre objet d'étude (tension entre ordre et désordre et ses divers avatars au sein du phrasé : entre la répétition et la variation, la mélodicité et l'insertion du bruit, le parlé et le chanté). Cette vision dialogique assurait l'intégration des analyses ponctuelles dans des problématiques musicologiques.

⁹⁹⁰ LE VOT, Gérard, « *Lo so* (la mélodie) et *los motz* (le texte) dans la *canso* des troubadours, un état des lieux », dans : *Littérature et Musique*, n° 25 : Actes du colloque international du 13 au 14 mai 2004, Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3, 2004, p. 147.

⁹⁹¹ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points, coll. « Essais », 2005. 158 p., p. 11.

⁹⁹² MORIN, Edgar, *La Méthode. 6 : Éthique*. Paris : Points, coll. « Essais », 2004, p. 262-263.

À partir du recensement de notre socle de recherche et de cette orientation générale, il nous était permis d'établir notre propre protocole méthodologique, dans la synthèse de l'analyse objective et de l'interprétation musicologique. Nous avons tout d'abord établi l'infléchissement des approches de la musicologie traditionnelle qu'implique l'optique spécifique de notre objet, en schématisant par des cartes heuristiques les nouvelles strates analytiques à prendre en compte, de la genèse de l'œuvre au rapport avec la partition – conçue comme préfiguration virtuelle de l'interprétation, mais aussi comme socle de convergence et de divergence – et aux paramètres interprétatifs à intégrer.

Notre démarche méthodologique, dans son désir d'objectivation, nous a amené à utiliser les méthodes et les outils de l'analyse acoustique dont nous avons souligné l'intérêt – visualisation, pour ainsi dire en gros plan, des diverses composantes de la réalité sonore, fixation qui échappe à la temporalité de l'écoute –, mais aussi les limites : ne pouvant constituer une fin en soi, elles se devaient d'être enchâssées dans le réseau d'une interprétation musicologique qui opérait à la fois sélection et hiérarchisation des phénomènes signifiants. Nous devons donc procéder par aller-retour entre l'analyse acoustique des paramètres interprétatifs et leur inclusion dans une méta-analyse musicologique.

Puis nous avons défini les perspectives d'étude autour des visées interprétatives et de leur sémiologie. La pertinence des démarches de la linguistique, adaptée à notre objet d'étude, nous a paru évidente : l'interprétation était un acte de communication et, à ce titre, pouvait être abordée par le biais de la linguistique interactionnelle et de la pragmatique, tout autant d'ailleurs que par celui de la rhétorique : les objectifs discursifs de séduction de l'auditeur, par exposition de l'*ethos* et éveil du *pathos*, ne nous semblaient pas étrangers à l'acte interprétatif du chanteur, et les tropes stylistiques aux effets interprétatifs que nous avons envisagés comme véritable rhétorique vocale.

Notre méthode définie, nous nous trouvions confrontés à la problématique du lexique, qui nous avait paru fondamentale dès le début de notre étude, au point d'initier des projets de recherche lexicale sur le thème de la voix et de l'interprétation dans la chanson populaire. Vocabulaire certes pléthorique, si l'on considère, dans les ouvrages critiques et journalistiques, la multiplicité des termes métaphoriques ou prédicatifs dénoncés par Roland Barthes, mais très polysémique selon les disciplines, et lacunaire en ce qui concerne notre domaine générique. Nous avons donc établi le lexique qui serait le nôtre en procédant à la fois par sélection du vocabulaire, par élaboration de définitions, et aussi par hiérarchisation, considérant, comme le souligne Gaston Bachelard, que le progrès ne consiste pas à multiplier des termes juxtaposés, mais bien à les ordonner, et donc à introduire des notions indispensables de classification. C'est ainsi que nous avons structuré notre lexique, des trois dimensions du sonore aux paramètres perceptifs, aux attributs et aux caractères, pour aboutir à trois méta-paramètres enchâssant, relevant de phénomènes combinatoires : le timbre, le rythme et le phrasé, ce dernier jouant le rôle de niveau hyperonymique par rapport aux autres. Là encore, nous avons privilégié la pluridisciplinarité légitimée par les rapprochements de la voix parlée et de la voix chantée, dont nous avons établi un lexique croisé, et nous n'avons pas hésité à inclure dans notre terminologie un vocabulaire établi par la linguistique ou les sciences annexes, phonologie ou stylistique, pour pallier le manque de vocabulaire dédié aux spécificités énonciatives.

Ayant précisé méthodologie et lexique, notre deuxième partie, en suivant les protocoles élaborés, a étudié une première strate interprétative, qui peut d'ailleurs se concevoir comme un pont entre l'approche musicologique traditionnelle et notre perspective spécifique puisqu'elle se fonde sur l'œuvre abstraite, mais non pas en tant qu'un en-soi clos, mais comme champ virtuel et préfiguration interprétative. Par un rapport comparatif entre la prescription abstraite et l'enregistrement sonore, sur onze chanteurs et trente-trois chansons,

nous avons mis en évidence les inductions des schémas macrostructurels, compositionnels, sur les spécificités interprétatives, puis nous avons étudié l'énonciation à partir des grilles d'analyse de Gérard Genette, montrant les liens étroits qui existent entre les éléments énonciatifs (récit/discours, narrateur extra ou intra-diégétique, diversité des occurrences du « je », complexité du système référentiel pronominal du « moi » de l'individu chanteur à celui du personnage incarné, système de temporalité ou d'isochronie) et les paramètres interprétatifs, sur lesquels ils ont un fort impact incitatif. Nous avons ensuite montré que tout phénomène répétitif (réitération de vers, répétition dans la progression thématique et la dynamique interprétative, anaphores et, à un niveau microstructurel, répétitions de mots, assonances et allitérations) représentaient pour le chanteur un point de cristallisation de l'expressivité interprétative. Puis nous avons étudié le rôle fondamental de la métrique et de la versification, de la structure globale (plus orientée vers la régularité poétique ou les variances de l'oralité) au niveau agogique, et souligné l'importance dans l'expressivité et la couleur interprétative d'éléments aussi ponctuels en apparence que le jeu des rejets, les élisions et les adjonctions de syllabes et de *e* muets, l'alternance des rimes consonantiques et vocaliques, la répartition des consonnes et des voyelles dans le texte et dans les structures syllabiques, les diérèses, synèrèses et diphtongaisons. Il nous est apparu que le traitement de ces éléments, qui auraient pu passer pour secondaires, jouait un rôle paradoxalement fondamental dans l'élaboration d'un style interprétatif.

Nous avons ensuite étudié l'impact sur l'interprétation des différents modèles prosodiques et rythmiques, du respect de la prosodie traditionnelle à sa subversion, de la position des pauses pleines et silencieuses, de la régularité et de l'irrégularité rythmiques – avec ses jeux sur le *tempo*, le débit et le *rubato* –, enfin, les prédéterminations mélodiques et intonatives – influence de la tessiture, des mélodies inspirées de la langue parlée, du *recto tono*.

Au sein de notre pratique générique, nous avons donc mis en évidence, par la comparaison entre la partition et la réalisation sonore, la marge de liberté conférée à l'interprète, l'écrit n'étant qu'une ébauche embryonnaire de l'interprétation, une amorce incitative à l'expression de la singularité interprétative par la combinatoire d'éléments aussi agogiques que fondamentaux. Dans ce passage « du signe au sens », selon la formule de Gérard Genette, la notion de détail n'existe pas, chaque paramètre, aussi infime fût-il, concourt à la spécificité et à la complexité interprétatives.

Mais, si le modèle stylistique interprétatif individuel est outil de décryptage de l'œuvre abstraite dont il s'empare pour exalter ses spécificités, il est aussi beaucoup plus, grâce à la complexité des échanges qu'il entretient avec le modèle de la partition. Certes, ces échanges se font de manière traditionnelle par déduction de la partition à l'interprétation, mais nous avons montré qu'ils procèdent aussi par induction : le style interprétatif influe, en amont, sur les caractéristiques compositionnelles, le chanteur sélectionnant (s'il est interprète) ou composant (en tant qu'ACI), les « pistes d'envol » qui sont les plus favorables et les plus adaptées à ses singularités interprétatives et vocales. Dans un genre où la plupart des œuvres – à l'exception des reprises – sont dédiées à un interprète particulier, les caractéristiques stylistiques sont donc virtuellement présentes lors du processus compositionnel qu'elles infléchissent selon les besoins de l'interprète, auquel elles offrent un réseau de potentialités déjà sous-jacent. Au-delà de la prise en compte de la tessiture et de l'intégration traditionnelle dans un courant musical particulier par le choix d'un modèle générique, la composition s'adapte donc de manière beaucoup plus fine à une expressivité individuelle singulière. Elle est, certes, pré-modélisation de l'interprétation, mais nous avons pu conclure que, paradoxalement, le style interprétatif est aussi, dans une certaine mesure, pré-modélisation de la partition. Cette caractéristique générique spécifique étaye considérablement notre hypothèse initiale de l'importance fondamentale de l'interprétation : en effet, l'œuvre abstraite se trouve elle-même subordonnée en partie au style interprétatif du chanteur, qui s'émancipe

du support contextuel de la chanson, voire le subsume par l'importance de ses nombreux paramètres vocaux caractérisants.

C'est ensuite dans l'optique du « grain de la voix » de Roland Barthes que nous avons abordé l'étude éclatée de ces paramètres : à la fois traduction d'une singularité corporelle et de ses rapports avec la langue. Nous avons donc étudié successivement les particularités timbrales et registrales de la voix en tant qu'émanations d'un corps unique, mais aussi en tant qu'éléments intégrés au sein d'un modèle esthétique. Par des analyses acoustiques détaillées, nous avons exemplifié et objectivé les singularités du timbre – impureté, raucité, souffle, jeu sur la sexualisation des registres – et les rapports de l'interprétation avec les aspects phonologiques de la langue, de l'analyse microstructurelle du traitement des trois phases morphologiques du son (attaque, tenue, extinction), au plan macrostructurel des techniques d'articulation entre les sons (*legato*, *staccato*, *portamento*) et des particularismes de prononciation, d'accents régionaux ou sociaux, et d'insertion des bruits articulatoires ou respiratoires. Puis nous avons illustré l'importance des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale et conjuguant les particularismes issus de critères physiologiques et du jeu de la stylisation (analyse spécifique des différents *vibratos*, jeux de retard ou d'anticipation, trilles, appoggiatures, ou même défauts de justesse).

Nous avons montré, par cette étude éclatée, que, si le style interprétatif se construisait certes sur des parentés au sein de l'utilisation partagée de procédés interprétatifs – le nombre des paramètres n'est pas infini –, il se caractérisait aussi et surtout par une singularité inaliénable – le traitement des paramètres étant, quant à lui, infini, soit par les caractères induits par la spécificité corporelle de l'interprète, soit par les combinatoires multiples et illimitées qu'ils autorisent. Nous avons aussi mis en évidence le rapport de fusion/confusion qui préside à la création du style interprétatif identitaire, entre les éléments innés naturels, assumés jusque dans leurs failles, et leur intégration dans une stylisation construite, consciente et intentionnelle.

C'est donc la complexité des systèmes combinatoires pour l'élaboration du style interprétatif que nous avons ensuite analysée : en effet, les paramètres ne sont pas isolés, mais ils se cumulent en réseaux qui varient de conserve et constituent des constellations sémiologiques signifiantes. Nous avons étudié ces constellations à travers le prisme de la dialogique au sein des trois méta-paramètres : le timbre, le rythme et, comme élément hyperonymique, le phrasé.

- La tension entre constance et variante et leur degré respectif se sont révélés être une optique particulièrement fructueuse dans la perspective de la recherche d'éléments typologiques interprétatifs. Le taux de variabilité s'exprime aussi bien au niveau synchronique de la chanson, qui peut cumuler variantes rythmiques et *rubato*, variantes dynamiques, variantes timbrales, et un jeu complexe de combinatoires variétales au sein du phrasé, comme nous l'avons montré par une étude détaillée (Cora Vaucaire), ou au contraire s'exercer par la seule variation rythmique au sein d'un système répétitif d'une grande constance (exemple : Georges Brassens). La présence ou non d'importantes variations diachroniques (diverses interprétations d'une même chanson par le même interprète) caractérise de manière signifiante une esthétique : celle fondée sur la jouissance réitérative, la fascination de la répétition (exemple : Édith Piaf ou la chanson très médiatisée), celle qui évolue vers l'affirmation d'un style de plus en plus caractérisé (exemple : Serge Gainsbourg et Juliette Gréco dans leurs interprétations successives de *La Javanaise*), enfin, celle qui met l'amplitude de la variation au cœur d'une esthétique du changement systématique (exemple : Léo Ferré). Les études comparatives et analytiques nous ont permis de montrer combien cette problématique de la tension entre répétition et variante est un phénomène fondamental dans l'étude

interprétative, et combien les métamorphoses et les mutations au sein des méta-paramètres – sur le plan synchronique ou diachronique – sont de forts marqueurs typologiques des interprètes. La gestion de l'aléa – tentative d'exclusion, simple intégration ponctuelle ou recherche systématique –, la volonté de mouvement ou de stabilité, le choix de la contextualisation et de l'actualisation ou celui de l'intemporalité de la fixation, caractérisent donc de manière significative une singularité interprétative dont elle représente un marqueur pertinent.

- La deuxième dialectique au cœur du phrasé interprétatif de la chanson « à texte » est celle de la tension entre mélodicité et bruit. La voix, par son spectre mixte, favorise ce jeu du pur et de l'impur, du voisé et du bruité, ceci avec d'autant plus de force que l'euphémisation des sons bruités n'est pas cultivée dans la chanson comme dans le chant savant, bien au contraire. Nous avons illustré cette cohabitation par de nombreux exemples, montrant que, paradoxalement, le bruit, en dehors de la spécificité timbrale que nous avons déjà étudiée, peut être généré par deux extrêmes : le forçage vocal et la surtension ou, au contraire, l'hypotension ou le relâchement vocal. Nous avons exposé qu'elle pouvait aussi être le fondement de courants esthétiques opposés : l'un privilégiant la recherche de mélodicité, l'autre une volonté d'insertion du bruit, et cela au-delà de la préfiguration abstraite de la chanson, puisque nous l'avons exemplifié par la comparaison de l'interprétation de la même chanson, *Je chante*, par Charles Trenet et Jacques Higelin. Mais nous avons aussi mis en avant l'existence d'une troisième tendance esthétique : celle qui joue sur le contraste entre les deux éléments, faisant cohabiter les extrêmes de la mélodicité et ceux de l'insertion du bruit, que ce soit par l'hyperbole expressive (Diane Dufresne) ou dans le souffle et le susurrement de l'intime (Camille).
- La troisième lecture des phénomènes combinatoires, que nous avons menée au sein du rythme, du timbre et du phrasé, est celle de la tension entre chanté et parlé. Les caractéristiques génériques de la chanson « à texte » – usage de la voix naturelle, prédominance textuelle, relative simplicité mélodico-rythmique – favorisent l'émergence de cette dialectique. Dans cette perspective, nous avons d'abord montré les liens étroits qu'entretiennent le phrasé parlé des interprètes et leur phrasé chanté. Puis nous avons analysé, en une suite d'exemples détaillés, les modalités très diversifiées de l'insertion du parlé dans le chant, de l'intégration ponctuelle à la subversion générique (qui demeure toutefois marginale). Nous avons montré que ces processus d'insertion, de porosité, d'hybridation, procédaient par un double mouvement, à la fois convergent et paradoxal : la musicalisation de la parole, qui conduit le « dit » à la frontière du chant par les jeux d'accentuation, de rythmisation et de stylisation du parlé, et l'érosion de la mélodicité du chant par la contamination de la parole, de ses intonations, de ses mimiques vocales et de ses encodages paralinguistiques. Nous avons ensuite analysé les perspectives diverses d'insertion des éléments empruntés à la parole : soit ils visent à mettre à distance l'énoncé proféré et à opérer une prise de recul de l'interprète par rapport à sa chanson en introduisant une forme de polyphonie par la parodie, l'implicite, la dérision ou l'ironie, soit, au contraire, ils opèrent une totale fusion avec le texte par l'exacerbation de la fonction émotive et la suscitation du *pathos*, soit, enfin, ils procèdent par l'intrusion de l'oralité familière qui parasite le chanté. Nous avons aussi porté notre attention sur les techniques de passage d'une énonciation à l'autre – continuum et fluidité, jeu de superposition et de l'entre-deux, parataxe de la confrontation contrastive – et sur l'exploitation sémiologique de cette insertion du parlé, qui oscille du rapprochement de la quotidienneté conversationnelle à la stylisation distancielle, du jeu de l'intime et de la confidentialité à la profération missionnariste. La multiplicité des exemples étudiés atteste l'intérêt, sur le plan du renouvellement et de la créativité, de cette

confrontation parlé-chanté dans un genre qui accueille avec une tolérance maximale toutes les formes hybrides et bénéficie à ce titre des ferments créatifs portés aussi bien par les différentes modalités de la parole que par celles du chant.

Par l'étude approfondie des paramètres et méta-paramètres interprétatifs, illustrée de multiples analyses d'exemples puisés dans notre corpus, nous pensons avoir atteint notre objectif essentiel : prouver la richesse et la complexité du phénomène interprétatif, trop souvent occultées par la perception globale de l'écoute distraite, qui ressent les effets sans en distinguer les causes, et confirmer son intérêt fondamental dans la séduction exercée par le chanteur. La diversité des angles d'approche utilisés et la multiplicité des éléments signifiants étudiés concourent à conférer à notre objet d'étude, l'interprétation vocale – dont nous n'avons toutefois pas la prétention d'avoir épuisé toutes les facettes –, un statut d'élément incontournable, en particulier dans notre classe générique, contribuant à libérer la chanson du cadre fermé d'œuvre simpliste où elle fut parfois cantonnée, pour la faire accéder à celui de carrefour ouvert de complexité créative. Nous avons aussi illustré – et nous l'espérons validé – l'hypothèse selon laquelle les éléments interprétatifs, aussi volages et agogiques fussent-ils, pouvaient bénéficier d'une analyse détaillée et d'une lecture musicologique pertinente qui respectent à la fois leur fugacité, leur variabilité et leur complexité combinatoire. Enfin, nous pensons avoir confirmé l'efficacité de notre protocole méthodologique, fondé sur l'approche pluridisciplinaire et dialogique, même si nous avons conscience de l'inévitable potentiel de perfectibilité qu'il recèle.

Il nous restait à remplir notre dernier objectif : organiser les paramètres interprétatifs sous la bannière des visées de l'interprète et de leur valeur sémiologique, pour aboutir à une approche typologique. Cette partie ne s'inscrivait pas toutefois dans une perspective conclusive par rapport aux études analytiques précédentes qui possèdent leur propre finalité ; mais il s'agissait, certes en prenant appui sur les parties antérieures, d'aborder notre objet d'étude d'une manière plus synthétique, et donc de compléter notre analyse par un nouvel angle d'approche. Il nous est paru alors que nous pouvions étudier les paramètres interprétatifs en tant qu'éléments d'une véritable rhétorique vocale, c'est-à-dire, qu'au même titre que les tropes de la rhétorique discursive, ils participaient de l'élaboration de stratégies interprétatives distinctes. Plutôt que comme des catégories closes, nous avons choisi de définir ces stratégies comme des réseaux tendanciels gravitant autour des trois grands pôles de la rhétorique : en dire plus, c'est-à-dire privilégier l'emphase expressive, souvent de manière hyperbolique, en dire moins, c'est-à-dire s'orienter vers une euphémisation interprétative expressive, enfin, dire autre chose, c'est-à-dire mettre au premier plan l'antiphrase, la polyphonie (au sens linguistique du terme) et l'ambiguïté. Nous avons exemplifié ces trois visées par l'étude de la reprise d'une même chanson par des interprètes appartenant aux trois tendances, ceci pour bien démontrer que ces focalisations spécifiques illustrent un modèle typologique identitaire qui s'exprime avec évidence, même sur une chanson identique.

En lien avec ces réseaux, nous avons différencié les *ethos* (consensuel *versus* conflictuel, égalitaire *versus* hiérarchisant, normatif *versus* ritualisé) que présentent les interprètes, et les procédés de suscitation du *pathos* qu'ils entraînent. Prenant appui sur l'étude de concerts, nous avons abordé l'interprétation comme acte communicationnel, et la performance en spectacle comme situation interactionnelle, illustrant à la fois chacun des trois réseaux tendanciels et leurs liens avec une conception de l'*ethos* et du *pathos*.

Logiquement, le croisement de ces différentes données (réseaux tendanciels, stratégies interprétatives, conception de l'*ethos*, mode de suscitation du *pathos*) évoluait vers une typologie. Nous nous sommes posé la question de la pertinence d'une catégorisation en musicologie – d'autant plus que toute notre étude mettait en évidence la singularité

interprétative. En fait, nous avons conclu que la problématique ne portait pas sur l'existence d'une typologie, mais bien sur la modalité de cette dernière : la taxinomie était légitime si elle n'était pas une systématisation réductrice et schématisante, et si elle restait, selon l'expression de Roland Barthes, « un acte créateur, actif, et non passif, créé⁹⁹³ » ; en un mot, si cette mise en ordre échappait à la réification et à la fixité, en incluant la fluidité, l'ouverture et, surtout, les marges de singularité. Nous avons donc cherché à établir un système processuel plutôt qu'une classification figée.

Nous avons développé d'une part notre typologie par réseaux tendanciels, associant les pôles attractifs généraux de chaque tendance, les caractéristiques dominantes et les éléments dialogiques analysés (taux de variation, degré d'insertion du bruit, intégration du parlé), aboutissant à des esthétiques distinctes : celle de la tension, du contraste, dominée par la théâtralisation interprétative, celle de la cohésion, de la synthèse et de la répétition, avec une dominante mélodico-rythmique, et, enfin, celle de la surimpression, de l'ambiguïté, de la connotation, avec une dominante polyphonie. Nous avons ensuite relié ces réseaux avec les caractéristiques de l'*ethos*, les rapports au *pathos* et les visées et stratégies de captation.

Enfin, nous avons construit des schémas permettant d'élaborer les profils interprétatifs des chanteurs en regroupant les données du phrasé et de la rhétorique vocale, les caractéristiques de l'*ethos* et du *pathos*, les visées et les esthétiques. Cette présentation nous a permis d'intégrer la notion de traits dominants et secondaires, et de ne pas enfermer chaque interprète dans un réseau exclusif, intégrant dans notre typologie la notion de porosité et la complexité du phénomène interprétatif autour de laquelle a gravité toute notre étude. Cette taxinomie, qui ne se veut en aucun cas aboutissement conclusif des parties méthodologiques et analytiques antérieures, est conçue comme un jalon, un instrument d'analyse supplémentaire, ouvert à d'autres chanteurs et, par sa flexibilité et son potentiel d'adaptation, aux changements diachroniques qui traverseront le genre.

Et c'est bien la valeur incitative de notre contribution à l'étude de l'interprétation que nous voudrions mettre en exergue de cette conclusion : incitation à l'élargissement à d'autres chanteurs que ceux de notre corpus, incitation à l'approche d'autres genres musicaux, incitation à l'adaptation spécifique des outils d'analyse informatique à l'étude de la voix chantée.

- Il est bien évident, en effet, que notre protocole d'analyse et nos profils interprétatifs n'ont pas pour vocation de borner leur compétence à l'étude des chanteurs de notre corpus, mais, au contraire, visent à être un instrument pertinent d'étude des expressions les plus diverses de l'interprétation dans la chanson de langue française et dans les genres annexes, comme le *Slam* ou le *Rap*. L'analyse de l'interprétation non francophone, en particulier dans la chanson anglo-saxonne, nécessiterait quant à elle un processus d'adaptation, entre autres pour la validation de certains éléments caractéristiques de la langue.
- Incitation à l'adaptation à d'autres genres musicaux : il nous est en effet paru en cours d'analyse que certaines de nos approches et certains de nos outils pouvaient élargir leur champ de pertinence à l'interprétation de musiques vocales très différentes. L'intégration des analyses acoustiques – dont certaines déjà existantes pour le chant classique, contrairement à la chanson – dans l'étude musicologique, pourrait participer de l'élucidation des spécificités interprétatives de la musique savante, par exemple dans l'analyse des *vibratos*, des accentuations, des intonations, de l'articulation et de la prononciation, et de l'ensemble des éléments non inscrits sur la partition, de cet

⁹⁹³ BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », dans : *Communications*, n° 16, 1970, p. 196.

« infiniment petit qui forme la perfection du chant⁹⁹⁴ », comme le soulignait Stendhal à propos du *bel canto*.

- Incitation, enfin, à une collaboration étroite avec les laboratoires de recherche en acoustique de la voix, et à l'adaptation des outils informatiques d'analyse de corpus oraux au domaine de la voix chantée, ceci dans des cadres génériques diversifiés, de la musique populaire à la musique savante, et sur corpus non expérimentaux.

D'autre part, ayant bien précisé, en reprenant les théories d'Edgar Morin, que l'analyse de l'objet complexe ne peut ambitionner la complétude, et que donc nous ne pouvons revendiquer l'exhaustivité, nous reconnaissons implicitement la légitimité d'une complémentarité ultérieure qui visera à réduire au maximum la marge encore existante de non-dit, ne serait-ce que grâce à la spécification des outils d'analyse acoustique, en particulier sur des domaines aussi complexes que le timbre ou la phonologie.

Les prolongations de cette étude s'inscrivent donc, pour nous, dans plusieurs perspectives : élaboration collaborative et pluridisciplinaire d'un dictionnaire sur les phénomènes vocaux généraux et d'un lexique spécifique à l'usage de l'analyse de l'interprétation dans la chanson populaire permettant de mener à terme les projets déjà initiés, études monographiques sur des chanteurs, à partir de la méthodologie mise en œuvre dans cette étude plus globale, approfondissement de l'étude de certains paramètres et de certaines pistes analytiques dont nous n'avons pas pu exploiter toutes les potentialités dans le cadre de cette thèse, participation à l'élargissement du domaine de pertinence des méthodes analytiques utilisées à d'autres genres vocaux et contribution à la mise en place d'outils informatiques acoustiques de plus en plus performants pour l'analyse de la voix chantée, par l'association des compétences techniques très poussées des laboratoires de recherche en acoustique et informatique et de l'optique musicologique, dans la certitude où nous sommes que les échanges peuvent être fructueux pour les deux partis.

⁹⁹⁴ STENDHAL, *Vie de Rossini*, première partie, Paris : Auguste Boulland et Cie, 1824, p. 451.