

Référence de la publication : « Les Feuilles mortes ou les avatars d'une chanson culte : aborder les phénomènes vocaux interprétatifs dans la chanson française à travers la pratique de la reprise », dans : dossier « chanson », *L'Éducation musicale*, n° 557-558, novembre-décembre 2008.

Céline Chabot-Canet

**LES FEUILLES MORTES OU LES AVATARS D'UNE CHANSON CULTE :
ABORDER LES PHENOMENES VOCAUX INTERPRETATIFS DANS LA
CHANSON FRANÇAISE A TRAVERS LA PRATIQUE DE LA REPRISE**

La reprise est une pratique omniprésente dans la chanson française contemporaine à succès. Elle est souvent dépréciée, car associée à une musique de variétés peu innovante et très médiatisée, dont la visée est plus commerciale qu'artistique. Pourtant elle traverse toute l'histoire de la chanson française, sous des formes diverses, plus ou moins réfléchies, plus ou moins fidèles au modèle initial, de l'hommage à la parodie ou au détournement sémantique, induisant les questions complexes de l'authenticité ou du statut de l'interprétation.

Le rapprochement avec la traduction anglaise « cover » met en évidence l'ambiguïté d'une notion qui englobe des réalités multiples, aussi divergentes par leur forme que par leurs intentions : s'agit-il de s'effacer derrière l'hommage à un artiste, ou au contraire de faire sien la chanson, de « couvrir » les interprétations antérieures, comme le suggère le mot anglais – « recouvrir son modèle d'une nouvelle couche comme on le ferait d'un tableau », métaphorise Emmanuel Chirache¹ ? Entre les deux positions extrêmes que sont, d'une part, la recherche de l'imitation parfaite, le « reduplication cover » dont parle Kurt Mosser² et que pratiquent certains groupes américains, allant jusqu'à restituer l'aléatoire et l'extra-musical – parole, réaction, fausse note... – du groupe adulé, figeant ainsi l'instantanéité et le spontané de la performance, et d'autre part, les chansons parodies ou celles utilisant l'intertextualité, pour lesquelles le modèle n'est plus qu'un prétexte à la création d'une nouvelle chanson, les intermédiaires sont multiples.

Si certaines chansons se prêtent mieux que d'autres à la reprise, *Les Feuilles mortes* – avec la centaine d'interprétations enregistrées en français – en fait de toute évidence partie. Outre les qualités musicales et poétiques, plusieurs spécificités expliquent ce succès. Sa genèse singulière la rend particulièrement flexible : écrite par Prévert en 1946, pour le film *Les Portes de la nuit*, sur une musique de ballet de Kosma, prévue initialement pour être chantée par Marlène Dietrich, elle est finalement peu utilisée dans le film (quelques notes fredonnées par Montand) et passe quasiment inaperçue, avant d'être interprétée par Cora Vaucaire, Jacques Douai et Yves Montand qui en fera un succès. Originellement, elle n'est donc pas marquée par une voix et un chanteur particuliers et peut ainsi s'adapter à des personnalités et des styles différents, en se dissociant d'une source initiale assez diffuse. Ce n'est pas le cas de chansons plus typées, comme par exemple celles de Brassens, pour lesquelles l'auditeur garde dans l'oreille l'interprétation originale, les autres lui étant

¹ CHIRACHE (Emmanuel), *Covers, une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille : Le mot et le reste, coll. « Formes », 2008, p. 8.

² MOSSER (Kurt), « Cover Songs : Ambiguity, Multivalence, Polysemy », dans : *Popular Musicology Online*. En ligne sur : <http://www.popular-musicology-online.com> (visité le 27 septembre 2008).

toujours implicitement comparées. De plus, le texte des *Feuilles mortes* est consensuel et sans ambiguïté – *topos* de la nostalgie du temps qui passe. Il a une portée universelle, qui ne se prête ni à la dénaturation du sens, ni au détournement, contrairement par exemple à *Douce France*, reprise par le groupe Carte de Séjour dans les années 80. La chanson étant ainsi relativement neutre, chaque interprète peut se l'approprier facilement sans modifications profondes.

Excluant les versions jazz qui obéissent à des lois spécifiques, nous nous concentrerons sur celles appartenant aux courants de la chanson française. Nous aborderons donc le type de reprises que Kurt Mosser classe dans la catégorie des « reprises interprétatives mineures³ », c'est-à-dire sans altération ni véritable recreation de la chanson, avec des variantes d'amplitude limitée, mais pourtant fondamentales dans la perception de l'auditeur.

Il y a dans une reprise réussie juxtaposition de trois modèles, renvoyant simultanément l'auditeur à trois types de références : d'une part, la chanson elle-même (ensemble de propriétés qui permettent à l'auditeur de l'identifier), d'autre part, le genre dans lequel l'interprète évolue et ses canons esthétiques (chanson Rive gauche, chanson réaliste...), enfin, la personnalité propre du chanteur (critères qui le caractérisent : phrasé vocal, timbre...). S'attachant aux deux dernières strates de références, cet article se propose de cerner l'impact de la voix et de l'interprétation dans la reprise, de définir les critères interprétatifs qui vont faire l'originalité de chacun tout en le conformant à un style musical particulier.

1. Macrostructures et choix interprétatifs

Les critères communs liés au premier type de modèle, permettant d'identifier la chanson, sont ici évidents et correspondent aux éléments abstraits figurant sur la partition (principalement mélodie et paroles). La structure initiale des *Feuilles mortes* est celle de la chanson romantico-sentimentale, avec une alternance de parties narratives, de style récitatif (couplets), et de parties plus lyriques (refrains). Selon Rossana Dalmonte, dans cette catégorie de chansons, les couplets « permettent à l'interprète d'exploiter ses qualités de timbre et son talent oratoire ; [la] partie lyrique tient lieu de commentaire émotionnel de la situation décrite dans l'introduction et permet un déploiement vocal plus éclatant, soutenu par une mélodie facile⁴ ». Cette structure, récurrente dans les musiques populaires modernes, pourrait expliquer en partie le succès mondial de la chanson.

Les métamorphoses de cette macrostructure nous semblent particulièrement significatives des choix interprétatifs. Les versions Rive gauche mettent au premier plan l'aspect narratif et linéaire. Chez Cora Vaucaire et Juliette Gréco, le second couplet (plus adapté à un interprète masculin) est retiré et le refrain n'est pas réitéré : il perd en cela sa répétitivité et donc sa qualité de refrain, tirant la chanson vers un genre plus littéraire. La répétition est en effet le caractère le plus inhérent à la chanson populaire. Seul Mouloudji, parmi les chanteurs que nous étudions, interprète intégralement le texte avec son second couplet, ce qui renforce l'inscription dans une durée. Il déplace le paroxysme expressif,

³ MOSSER (Kurt), « Cover Songs : Ambiguity, Multivalence, Polysemy », *op cit.* : « To say that a give song is a “respectful, authentic” version of its base song is to categorize it as a minor interpretation [...], those interpretations that expend, develop, and augment the base song in relatively minor ways ».

⁴ DALMONTE (Rossana), « Voix », dans : NATTIEZ (Jean-Jacques) éd., *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome I : Musiques du XX^e siècle*, Paris : Actes Sud / Cité de la musique, 2003, p. 452.

généralement lié au refrain, sur le second couplet, mettant en avant d'une autre manière le caractère narratif.

Montand se démarque du style Rive gauche par une structure « couplet, refrain, refrain ». Avec la répétition du refrain, il choisit la musicalité au détriment de la linéarité narrative ; les huit premières mesures du second refrain sont même fredonnées sur *lala*. La structure de la chanson s'appuie alors sur la jouissance de la réitération d'une espèce de *hook* mélodique, c'est-à-dire « une courte mélodie, prégnante, aisément mémorisable⁵ » :

C'est une chan - son qui nous res - sem - ble Toi tu m'ai -
mais et je t'ai - mais Nous vi - vions tous les deux en -
sem - ble toi qui m'ai - mais moi qui t'ai - mais

Figure 1 : Première partie du refrain des *Feuilles mortes*. « Hook » mélodique.

Il est constitué du petit motif de quatre notes répétées à des hauteurs différentes sur lequel repose le refrain, qui arrive comme une résolution de l'attente :

« Le schéma [couplet refrain] est discursif, captivant, additif et dirigé vers une fin : le plaisir [...] est l'aboutissement d'un parcours, il arrive au terme d'une phase préliminaire, c'est une récompense [...]. Toujours à la fin, l'on peut passer à un nouveau refrain en sautant le couplet, et l'intensifier en le modulant un ton au-dessus ou en augmentant le volume ou la richesse sonore⁶ ».

Édith Piaf enregistre *Les Feuilles mortes* en 1956⁷, utilisant en partie la version anglaise, *Autumn Leaves*, écrite en 1949 par Johnny Mercer, alors que Montand, pourtant célèbre aussi aux États-Unis, ne voudra jamais l'interpréter en anglais. Cette adaptation ne reprend que le refrain de la chanson, comme dans les versions jazz (32 mesures, divisées en deux parties distinctes : A et B). La structure de son interprétation est la suivante : AB(anglais) AB(français) B(anglais). Elle pousse à l'extrême le choix de la répétition mélodique. L'accompagnement et la voix n'empruntent rien toutefois au jazz, mais s'apparentent à la chanson réaliste.

Cette première approche de l'interprétation par le choix structurel (narrativité linéaire ou répétition mélodique) se trouve confortée comme nous allons le voir par les options vocales et les visées de chaque interprète.

2. Les premières interprétations : de la Rive gauche au music-hall

L'étude de trois versions Rive gauche emblématiques – celles de Cora Vaucaire, de Juliette Gréco et de Mouloudji – va nous permettre de cerner les éléments stylistiques communs et les spécificités interprétatives individuelles, chacun des trois chanteurs ayant

⁵ MOORE (Allan), « La musique pop », dans : NATTIEZ (Jean-Jacques) éd., *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome I : Musiques du XX^e siècle, op. cit.*, p. 845.

⁶ FABBRI (Franco), « La chanson », dans : NATTIEZ (Jean-Jacques) éd., *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome I : Musiques du XX^e siècle, op. cit.*, p. 683.

⁷ Source : *Édith Piaf sings in English*, Philips, n°429147BE, 1956. Disque 45 tours.

une identité musicale très affirmée qui transparait à travers la reprise.

2.1. La rhétorique vocale du style Rive gauche

Les trois interprétations ont en commun la volonté de mise en avant du texte, à travers l'exploitation d'une grande richesse de phrasé et de procédés prosodiques empruntés à la voix parlée (le rapprochement du chant avec la parole induit l'auditeur à se concentrer davantage sur le sens du texte). Elles visent ainsi à émouvoir par la dramatisation textuelle plutôt que par la mélodicité et utilisent une véritable rhétorique vocale. Mais cette unité de visée ne doit pas voiler des spécificités individuelles très affirmées.

Cora Vaucaire⁸ : la subtilité des effets et le jeu des contrastes.

Sur un accompagnement au piano, la voix installe une certaine proximité, une intimité avec l'auditeur. L'interprétation se distingue par la précision des effets vocaux et la finesse de leur utilisation : chaque son semble avoir été minutieusement travaillé et révèle une technique vocale parfaitement maîtrisée. Cora Vaucaire exploite avec subtilité le phrasé et les éléments prosodiques issus de la langue parlée : mise en valeur de syllabes, isolement de mots, retenues, variabilité du débit... les expressions faciales colorent le timbre (sourire d'attendrissement au début du refrain par exemple), c'est ce que Fónagy appelle « les mimiques vocales audibles⁹ ».

L'interprète joue sur les contrastes de timbre et de dynamique : alternance de passages durs, au timbre serré, et de passages doux où la voix est lâchée et le son pur et ouvert. Le couplet est traité dans un style récitatif, avec une diction très théâtrale. Il se présente comme une démonstration rhétorique, sur un rythme libre, *rubato*, avec de fréquents ralentissements, le piano se contentant de ponctuer le chant sans lui imposer un *tempo*. La proximité avec la parole, renforcée par l'insistance sur les adresses (deuxième personne : « tu te souviennes », « tu vois », « tu me chantais ») et soutenue par le choix d'une tonalité assez grave (*La mineur*), focalise l'attention de l'auditeur sur le sens du texte plutôt que sur l'émotion musicale. Le refrain évolue vers plus de lyrisme, la rhétorique laissant place à l'attendrissement mélancolique. Le rythme est plus stable et la mélodie plus présente, l'attention plus portée à la beauté du son.

Juliette Gréco¹⁰ : un art de l'implicite.

Gréco enregistre *Les Feuilles mortes* pour la première fois en 1951. Dès l'abord, elle impose sa spécificité : une voix grave (tonalité de *Sol mineur*), une emphase sur l'articulation syllabique et un martèlement sonore qui crée une tension entre musical et non musical et maintient toujours une proximité avec le parlé. Cette accentuation syllabique récurrente, pas toujours justifiée sémantiquement, donne un aspect dynamique et impulsif à l'interprétation et traduit une volonté constante de refuser la platitude et la monotonie vocales. Le timbre se caractérise par une certaine tonicité : pas d'attendrissement, mais quelque chose d'un peu impérieux, une sensation de prise de recul face à l'émotion, de décalage ironique. La voix de Gréco est une voix de l'implicite, du second degré ; son phrasé induit une richesse de sous-entendu et de polysémie.

⁸ Source : compilation *Paris Saint-Germain-des-Prés*, EPM, 2007 (version de 1948 ?).

⁹ FÓNAGY (Ivan), *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*, Paris : Payot, 1983, p. 54.

¹⁰ Source : GRÉCO (Juliette), *Je suis comme je suis, 1951-1955*, Philips, 1990 (réédition). Enregistrement de 1951 avec André Grassi et son orchestre.

Les notes sont souvent attaquées par dessous, sur une glissade, et cet effet se généralise tout au long de la chanson. Les attaques très marquées des syllabes qui se poursuivent en *decrecendo*, provoquent une accentuation des initiales consonantiques ; accentuation renforcée par la réitération du procédé au sein même des mots, créant une fragmentation de la diction.

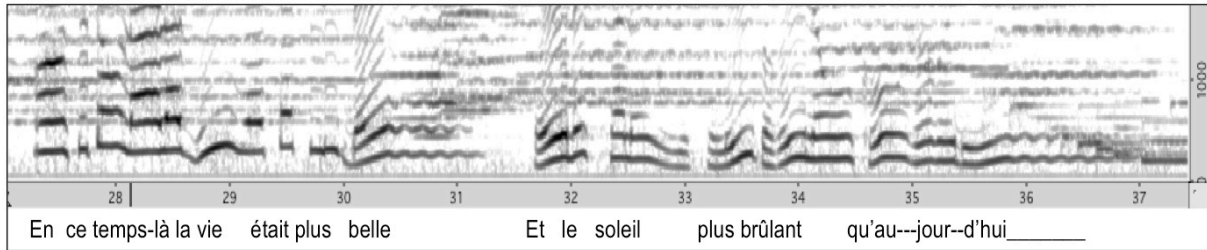


Figure 2 : extrait de l'interprétation de Gréco. Insistance sur « vie » et « belle », qui sont allongés temporellement, chantés plus fort et attaqués par dessous. Attaques glissées : la note est prise par dessous sur les syllabes « plus », « bru- », « qu'au- », « -d'hui ».

La déformation de certains phonèmes (les [e] sont souvent remplacés par des [ɛ]), dénote une préférence pour les sons ouverts, une recherche de l'ampleur et de la profondeur du son, un aspect paradoxalement guttural et bruité mais pourtant plein et rond. Le caractère théâtral, dramatique, avec une surenchère des effets, est soutenu par un accompagnement orchestral grandiloquent, illustratif et un peu redondant par rapport à l'expressivité vocale.

Marcel Mouloudji¹¹ : l'émotion du vibrato

La force de cette interprétation repose sur l'émotion installée par le *vibrato* très particulier, qui semble peu maîtrisé, à la limite du tremblement, et confère à la voix une certaine fragilité. Ce vibrato apparaît, contrairement à la norme, non pas sur les tenues de notes, mais dès leur attaque : on le trouve ainsi même sur les notes courtes, ce qui donne une impression de justesse approximative, car la note est laissée avant la fin du mouvement oscillatoire et l'oreille a du mal à déceler la hauteur moyenne. L'accompagnement au piano est bien dosé, sobre tout en installant l'atmosphère de la chanson. La voix est libre et naturelle, sans surenchère, mais avec de longues tenues très expressives, un débit ralenti, et un *legato* qui repousse les pauses respiratoires. Mouloudji accepte de se laisser porter par la musicalité de la mélodie, alors que les deux interprétations féminines jouent plus sur la tension et la maîtrise des effets.

¹¹ Source : compilation *Les indispensables de Mouloudji*, Sony International, n° B000063RNI, 2002.

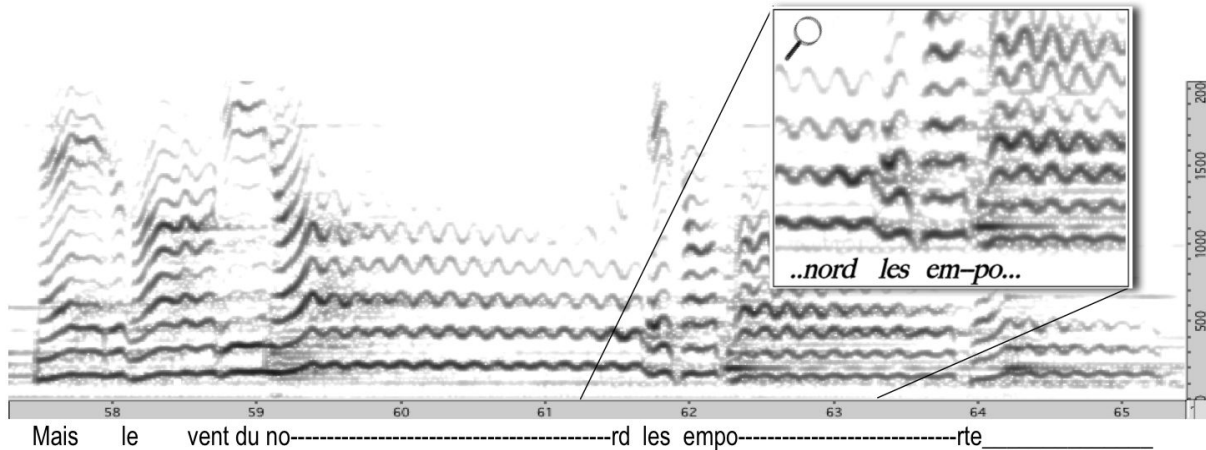


Figure 3 : sonagramme d'un extrait de l'interprétation de Mouloudji. Mise en évidence du *vibrato*, même sur les notes courtes. Il instaure une instabilité mélodique, car la note est abandonnée avant que le processus vibratoire n'ait eu le temps d'aboutir (on le voit sur le zoom : « les » et « em- »). Remarquons également les tenues et le *legato*.

2.2. Yves Montand¹² et le triomphe de la mélodicité

Malgré l'intérêt des trois interprétations précédentes, la voix la plus généralement associée à la chanson reste celle d'Yves Montand, qui en fut aussi l'un des premiers interprètes et en fit un succès en 1949, en l'ouvrant à un public plus populaire : celui du music-hall.

Abandon à la mélodie, recherche d'élégance, vocalité soignée du chanteur de charme : l'objectif est ici de séduire avec une voix suave. Le texte passe au second plan, sans effets oratoires sur l'articulation et la diction. Montand recherche un beau son, une rondeur, avec une voix plus à l'arrière, plus placée, que dans les versions Rive gauche. Le rythme et le *swing* donnent une tonalité *jazzy* au refrain.

Le débit est beaucoup plus rapide : du simple au double par rapport à Gréco ou Mouloudji sur le premier vers. Montand ne tient pas les notes : elles montent, finissent en l'air, et se succèdent comme par rebondissement, ce qui donne une impression de légèreté, d'élan et de voix modulée et dansante. Les consonnes sont atténuées et les « r » légèrement roulés. Montand alterne des graves riches en harmoniques et des aigus clairs, vocaliques (voix de la protection et voix de la séduction, de la tendresse et du charme).

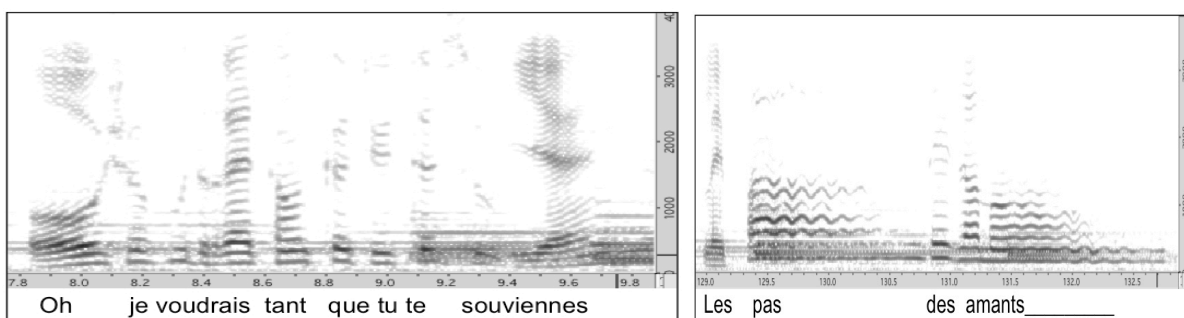


Figure 4 : deux extraits de l'interprétation de Montand. Alternance de deux registres : un grave, un peu guttural, sombre, riche en harmoniques, sur « oh », « -viennes » et « les », et un aigu, plus clair et rond.

¹² Source : MONTAND (Yves), *Essential Five, high definition remastering*, Believe/The Restoration Project, 2007.

2.3. L'évolution diachronique et les différentes versions d'un même interprète

Outre les différences entre chaque interprète, on observe également une évolution chronologique de la chanson chez un même chanteur. Elle fait pour les quatre interprètes l'objet de plusieurs enregistrements, à différentes périodes de leur production, parfois très éloignées temporellement.

C'est chez Gréco que l'écart temporel entre la première version enregistrée, en 1951, et la dernière, en 2004, est le plus important. La version de 2004¹³, enregistrée en public, se caractérise par une surabondance d'effets expressifs, avec une voix très bruitée exploitant le souffle et le parlé. Gréco choisit une dramatisation un peu hyperbolique, mais le cadre du concert suscite souvent cette exacerbation du *pathos*. Montand, quant à lui, dans les versions plus récentes¹⁴, parle les quatre premiers vers du couplet, créant une sorte de prologue à la chanson, qui introduit l'atmosphère amoureuse et renforce par une voix langoureuse, posée dans les graves, sécurisante, l'image du séducteur.

Sans entrer dans les détails, nous remarquons que les interprétations récentes sont plus extrêmes stylistiquement, ce qui reflète une progression dans la carrière de l'artiste et dans l'utilisation qu'il fait de sa voix : les singularités vocales sont mieux assumées et plus affirmées. Cette évolution s'explique aussi par les progrès techniques dans la captation et l'amplification du son et par un assouplissement progressif des contraintes génériques, qui permettent davantage de liberté. Il faut distinguer également les versions de studio, figées par le disque, des versions de concert, fugaces et aux amplitudes de variantes plus importantes.

Que conclure de ces deux types d'interprétations : la Rive gauche et le music-hall ? Dans le courant Rive gauche, l'interprète se revendique passeur, il est médiateur entre le texte et le public, à travers un art de mise en lumière de son sens par un travail sur le phrasé et la rhétorique vocale. Pourtant, ce texte – « simple comme bonjour », dira Prévert, et écrit d'un premier jet avec l'émotion et les limites qui lui sont inhérentes – semble en décalage par rapport aux moyens mis en œuvre pour en élucider le sens : il est immédiatement déchiffrable par le public et ne nécessite pas cette médiation, propre à la chanson littéraire.

La lisibilité évidente du texte implique un glissement subtil de l'idéologie Rive gauche, qui passe de l'« émouvoir pour convaincre » (logique) au « convaincre pour émouvoir » (plus problématique). Au lieu d'utiliser l'émotion de la voix pour faire passer un texte complexe auprès du public, on présente une lecture rhétorique et théâtrale d'une chanson qui ne s'adresse qu'à l'émotif ; le passage par le stade de l'explicitation par le phrasé vocal peut paraître alors superfétatoire.

Cette chanson, prisée des chanteurs Rive gauche, sans doute à cause du statut de poète du parolier, nous paraît paradoxalement plus adaptée à un traitement très mélodique, qui n'incite pas à l'écoute attentive du texte dans ses moindres détails, mais plus à se laisser porter par sa musicalité poétique, d'où émergent certains mots, créant des correspondances sémantiques qui éveillent une rêverie nostalgique chez l'auditeur.

¹³ GRÉCO (Juliette), *Olympia 2004*, Polydor, n° B0002VYEDG, 2007.

¹⁴ Source : MONTAND (Yves), *Trois petites notes de Montand : les années Philips 1958-1984*, Mercury, 1999. Enregistré à l'Olympia en 1981.

3. Une chanson protéiforme

Le fort degré d'adaptabilité de la chanson, décelable dès les premières interprétations, va lui permettre de s'intégrer aux styles les plus divers : chaque interprète y trouve matière à couler dans le moule de son propre courant musical. Mais l'échange se fait dans les deux sens, car la chanson transfère aussi ses qualités intrinsèques. Pour le chanteur, la réussite de la reprise est subordonnée à l'existence d'un double mouvement d'identité et de spécificité, d'intégration et d'individualisation : il se sert de son interprétation pour affirmer son appartenance à un courant particulier, mais aussi pour marquer son originalité au sein de ce groupe.

3.1. Les échanges trans-stylistiques de la chanson française

Ce jeu entre identification et différenciation s'illustre à travers les adaptations aux différents courants de la chanson française des années 50 à nos jours.

3.1.1. *La chanson réaliste (Édith Piaf)*

Dans la version d'Édith Piaf, l'accompagnement orchestral est très fourni : avec des chœurs qui vocalisent en « ou » et « o » et une prédominance des violons, associés à la chanson romantico-sentimentale. Il existe un véritable transfert réciproque entre les caractéristiques nostalgiques de la chanson et la chanteuse réaliste à la voix grave et puissante confrontée à une chanson un peu édulcorée pour son répertoire.

La voix est projetée et assez uniforme sur le plan dynamique. Elle possède un fort *vibrato*, qui arrive sur la tenue, de plus en plus ample et doublé d'une augmentation de l'intensité. L'ampleur, le jaillissement de la voix, s'opposent à l'intimisme : il ne s'agit plus d'une adresse amoureuse à un interlocuteur, mais d'un témoignage universel sur la fatalité de l'oubli lancé à l'ensemble du public.

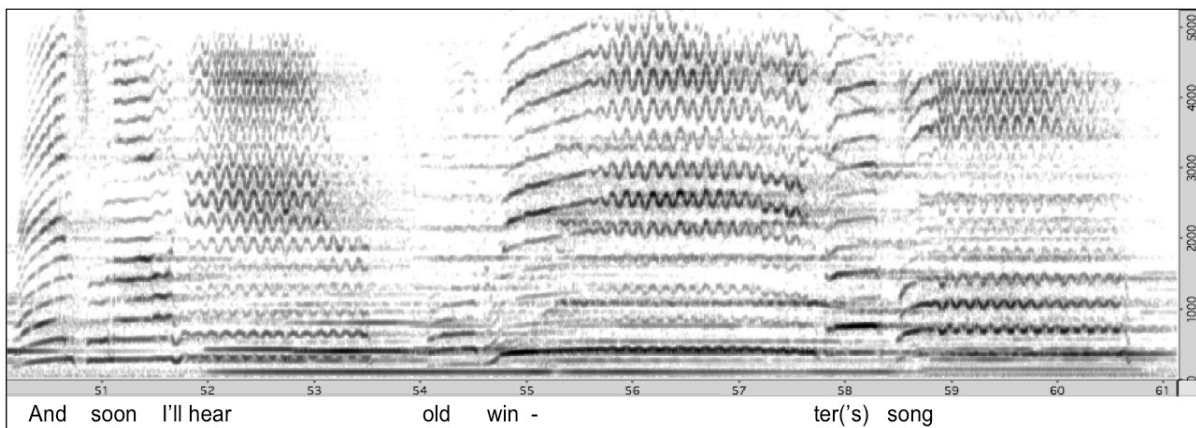


Figure 5 : Sonagramme du début de la version de Piaf : On observe un puissant *vibrato*, pas toujours régulier. Il n'apparaît pas sur le début de la note mais sur la tenue.

Ce qui fascine, c'est l'étonnante présence physique, la richesse du son qui semble bénéficier d'une amplification physiologique naturelle. « La voix qui chante n'est pas le souffle, mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe¹⁵ » déclare Barthes, dont nous reprendrons les formules « chanter à plein gosier » et « chanter à voix nue », utilisées dans un autre contexte mais qui nous

¹⁵ BARTHES (Roland), « Écoute », dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Seuil, coll. « Tel quel », 1982, p. 226. Première édition : 1976.

semblent bien caractériser le timbre de Piaf :

« Si la chanson populaire se chantait traditionnellement à *voix nue*, c'est parce qu'il importait qu'on *entendît bien l'histoire* : quelque chose est raconté, qu'il faut que je reçoive à nu : rien que la voix et le dire : voilà ce que veut la chanson populaire¹⁶. »

Du corps du chanteur à celui de l'auditeur sans intellectualisation, sans recherche de séduction, l'immédiateté de l'émotion physique.

3.1.2. *Le chanteur de charme : Tino Rossi¹⁷, Jean Sablon¹⁸, Sacha Distel¹⁹*

La mélodie et le thème sentimental attirent inévitablement les chanteurs de charme. Les trois interprétations choisies marquent l'évolution du chanteur de charme au *crooner*, évolution cette fois liée non seulement aux choix interprétatifs mais à la technologie : le micro permet le passage d'une voix travaillée à la voix plus naturelle, quotidienne, douce et basse du *crooner*.

Tino Rossi interprète la chanson enchâssée entre deux refrains sifflés, qui donnent un caractère mélancolique et intemporel. Sur un accompagnement instrumental un peu hétéroclite, l'emphase de l'articulation, la recherche d'un son peu bruité et très vocalique, la voix assez forte du chanteur de variétés, s'inspirent encore des techniques vocales lyriques. Jean Sablon le premier utilise l'amplification, qui autorise un timbre plus confidentiel et intime, sans tonicité, insistant sur les caractéristiques répétitives d'une mélodie à laquelle il donne une langueur de berceuse.

Sacha Distel, quant à lui, s'inscrit dans la lignée de Frank Sinatra, avec une coloration *jazzzy*. L'accompagnement très typé à l'orgue Hammond fait ressortir la sensualité de la mélodie. L'utilisation de filtres ou la position particulière du micro amplifie les graves, donne un timbre un peu voilé, suggestif, travaillé par la technologie et d'une grande proximité physique.

3.1.3. *La chanson adolescente (Françoise Hardy²⁰, Lio²¹)*

Il s'agit d'interprétations un peu hors normes et décalées ; nous avons regroupé les deux chanteuses sur les caractéristiques de leur timbre vocal qui met en avant une voix adolescente, même si Lio n'a enregistré cette chanson qu'en 2003 sur un album dédié à Prévert, *Cœur de rubis*, alors que Françoise Hardy l'avait enregistrée dès 1967, sur le disque allemand *Portrait in Musik*.

Dans la version de Françoise Hardy, la prononciation est très peu marquée, certaines syllabes sont avalées, on est proche du susurrement. La voix est très bruitée, dans le souffle : il est difficile de distinguer les harmoniques sur le sonagramme. Lio adopte une voix aux intonations enfantines : peu voisée, très labialisée, avec bruits de souffle et de bouche, syllabes coupées brusquement et isolées par des silences vocaux.

¹⁶ BARTHES (Roland), « La Musique, La Voix, La Langue », dans *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 251.

¹⁷ ROSSI (Tino), *Les 50 succès essentiels* (compilation), Marianne Melodie, n° B000MQCA32, 2007.

¹⁸ SABLON (Jean), *100 chansons* (compilation), EMI, n° B0011ZQHP0, 2008.

¹⁹ DISTEL (Sacha), *Profession chanteur*, Mercury, n° B0009YSG4O, 2006.

²⁰ HARDY (Françoise), *Portrait in Musik*, Discoton, 1967.

²¹ LIO, *Cœur de rubis, Lio chante Prévert*, Beluga, n° B00008X59J, 2003.

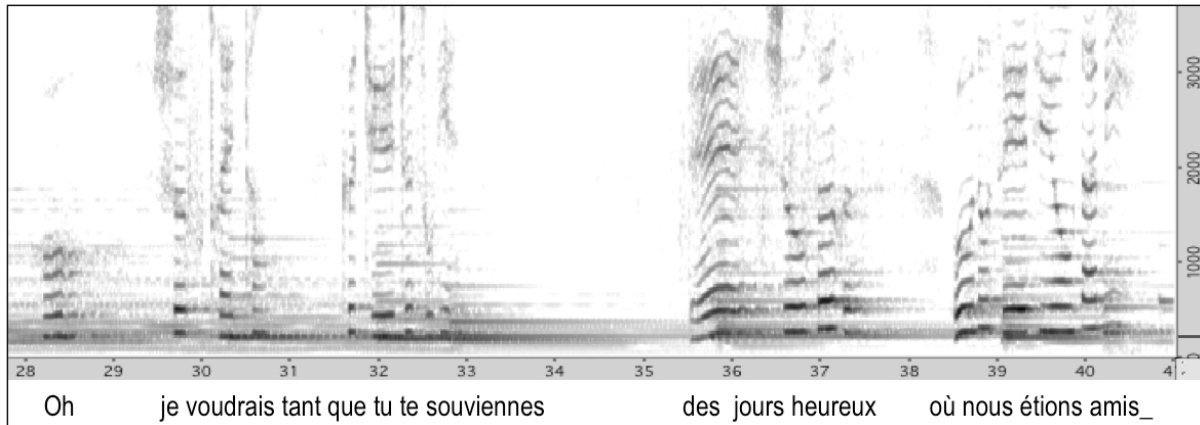


Figure 6 : Extrait de l'interprétation de Lio. La voix est bruitée, dans les souffles, il est difficile de distinguer les harmoniques.

Ces deux versions nous semblent intéressantes par leur refus de dramatisation et de *pathos* et leur recherche de l'intime et de l'extrême proximité de la voix. Elles préfigurent les courants actuels de la nouvelle chanson française, incarnés par exemple par Émilie Simon, Keren Ann ou Benjamin Biolay.

3.5. Les métamorphoses trans-génériques

Rappelons, avant de conclure, même si ce n'est pas le sujet de notre étude, que cette chanson a non seulement franchi les frontières des différents courants du genre « chanson française », mais également les frontières génériques et géographiques. Même en limitant aux interprétations en langue française, des comparaisons entre versions appartenant à des genres différents ne manqueraient pas d'intérêt : citons, par exemple, l'étonnante version lyrique, dans le style de la mélodie française, enregistrée par le baryton François Le Roux²² en 2000 sur un disque dédié à Kosma, ou les versions proches du jazz (avec le couplet et en français, mais en utilisant toute la séduction de l'accent étranger) de Dee Dee Bridgewater²³ ou de Nat King Cole²⁴.

CONCLUSION

La reprise offre une illustration particulière de la dialectique création/imitation qui est au cœur de toute œuvre artistique : « elle donne à l'audience quelque chose de familier tout en introduisant un acte nouveau²⁵ ». Les visées de l'artiste, quand il choisit la reprise de cette chanson, nous semblent doubles : il renforce son *ethos*, sa crédibilité auprès du public en affichant un attachement à l'identité patrimoniale, mais aussi, il relève la gageure du renouvellement par ses capacités créatrices. Et c'est paradoxalement en choisissant la facilité apparente et l'absence de risque, puisque la chanson est universellement reconnue, qu'il court le danger de s'effacer dans une multiplicité indifférenciée. L'effort pour se démarquer induit parfois une emphase des typicités génériques ou interprétatives. Mais si la réussite est possible, c'est grâce à l'infini des variantes vocales : « la voix nous fait entendre un corps²⁶ » et, à ce titre, elle est toujours unique.

²² KOSMA (Joseph), LE ROUX (François), *Les Feuilles mortes*, Decca, 2000.

²³ Disque : BRIDGEWATER (Dee Dee), *J'ai deux amours*, Emarcy, n° B0006ZQ9C2, 2005.

²⁴ Disque : Nat King Cole, *At the movies*, Capitol, n° B000008EFH, 1993.

²⁵ CUSIC (Don), « In Defense of Cover Songs », dans : *Popular Music and Society*, n° 28/2, 2005, p. 174.

²⁶ BARTHES (Roland), « Le grain de la voix », dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III, op. cit.*, p. 238.

Mais au terme de cette étude et après avoir écouté de nombreuses autres versions, nous avons conscience de ce que notre choix de corpus peut avoir de subjectif, et il nous paraît, au-delà de tout jugement artistique, que chaque interprétation a sa légitimité. Ne pourrions-nous aller plus loin en constatant que cette chanson se prête à un véritable phénomène d'appropriation personnelle par chaque auditeur–chanteur ? L'absence de virtuosité et de difficultés techniques ainsi que la facilité de mémorisation de la mélodie, font que chacun d'entre nous crée inconsciemment sa propre reprise à la seule évocation du titre de la chanson.

Il s'agit de l'appropriation extrême de la chanson populaire, non plus seulement par des chanteurs mais par le public lui-même. Gainsbourg l'a exprimé dans *La Chanson de Prévert*, commentaire intertextuel et mise en abîme des *Feuilles mortes* :

« Oh je voudrais tant que tu te souviennes
Cette chanson était la tienne
C'était ta préférée. Je crois
Qu'elle est de Prévert et Kosma ».

Et cette chanson est la nôtre, celle de chacun d'entre nous, avant d'être celle d'un interprète professionnel.