

Deuxième partie

Les paramètres de la vocalité :

Analyse et segmentation

Cette deuxième partie est consacrée à l'analyse du corpus en suivant le protocole d'étude présenté dans le deuxième chapitre et en employant le lexique défini et hiérarchisé dans le troisième chapitre. Il s'agit, dans la phase inaugurale, d'opérer une étude fragmentée des différents paramètres, attributs et caractères interprétatifs, à partir de deux angles d'approche : la problématique du rapport entre l'œuvre abstraite et sa réalisation sonore et celle de l'intrication des traits distinctifs innés ou stylisés dans l'élaboration d'une identité interprétative singulière.

La partition est abordée dans la perspective spécifique de notre sujet, c'est-à-dire par son impact sur l'interprétation dont elle représente une forme de prémodélisation. Gérard Genette souligne en littérature que :

« Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : il n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir : c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas et que chacun doit produire pour lui-même⁴³¹ ».

La partition, plus encore que le texte, se présente comme un ensemble de signes en attente de sens, signes que l'interprète va décrypter pour l'auditeur et auxquels il va donner sens par sa réalisation vocale – ce qui n'exclut pas évidemment le décryptage ultérieur du public dont nous parlerons dans la sémiologie. Nous nous attacherons donc, à partir d'une sélection réduite, mais représentative de notre corpus, à discerner et identifier « les signes » qui, dans les données abstraites, préfigurent les caractéristiques interprétatives et interfèrent à titres divers sur l'interprétation, à analyser les « formes » en genèse et les tremplins spécifiques qu'elles offrent au chanteur. La comparaison du niveau conceptuel et de l'enregistrement sonore permet à la fois de mettre en évidence les prédéterminations induites par la composition et la manière dont elles sont exploitées, mais aussi les tensions entre la partition et l'interprétation et la marge de liberté octroyée à l'interprète, en particulier au niveau des microstructures où de nombreux éléments échappent à la notation.

Mais si l'œuvre virtuelle présente une prémodélisation plus ou moins corsetée de l'interprétation, cette dernière subsume aussi le support contextuel de la chanson pour l'ancrer dans un modèle stylistique identitaire. Ce dernier opère une synthèse entre une singularité émanant de la spécificité corporelle et la stylisation particularisante d'éléments pourtant partagés par d'autres. L'ensemble des paramètres interprétatifs identitaires doit être saisi dans sa double polarité : à la fois en tant qu'élément commun à un groupe d'interprètes et en tant que phénomène d'individuation par les spécificités uniques qu'il recèle.

⁴³¹ GENETTE, Gérard, « L'Utopie littéraire », dans : *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, p. 132.

Chapitre 4.

Préfiguration interprétative à travers l'œuvre abstraite

Sommaire

4.1	L'archétype structurel	202
4.1.1	Macrostructure	202
4.1.2	Jeux anaphoriques et progressions thématiques	220
4.1.3	Poétique, versification et variantes	236
4.1.4	Microstructure phonétique	280
4.2	Les prédéterminations prosodiques et rythmiques	292
4.2.1	Les rapports à la prosodie traditionnelle	292
4.2.2	<i>Tempo</i> , débit et pauses : confrontation entre partition et interprétation	302
4.3	Les prédéterminations mélodiques et intonatives	315
4.3.1	Étude de la tessiture de la partition et de son impact sur l'interprétation	315
4.3.2	Les mélodies inspirées de l'intonation de la langue parlée.	322
4.3.3	Le <i>recto tono</i>	325
4.3.4	Les compositions mélodiques plus développées	336
4.4	Conclusion du chapitre	340

Résumé du chapitre

Ce chapitre abordera l'interprétation par le biais – qui n'est paradoxal qu'en apparence – de l'échange confrontationnel entre les sources écrites et enregistrées. À ce titre, il procédera par un continuel va-et-vient entre l'état conceptuel de la partition et la réalisation concrète de l'interprétation – ceci à partir de l'analyse détaillée d'un sous-corpus de onze chanteurs représentant la diversité de la chanson « à texte » et de trois chansons emblématiques de leur répertoire pour chacun d'entre eux.

Le but est de sélectionner et d'étudier les éléments virtuels préfiguratifs et antécédents des caractéristiques interprétatives et d'envisager la partition non comme état clos, mais comme processus initiatif, comme genèse contenant en elle les esquisses interprétatives, au même titre que Gérard Genette conçoit l'écrit « comme réserve de formes qui attendent leur sens⁴³² ». Nous analyserons donc la manière dont les interprètes s'emparent de l'œuvre abstraite et les échanges sous-tendus par les potentialités de l'écrit et les extrapolations de l'interprétation.

Nous étudierons tout d'abord dans cette perspective l'enjeu de l'archétype macrostructurel (structure couplet/refrain, structure strophique...) et les implications interprétatives qu'il induit. Puis nous aborderons l'aspect textuel énonciatif à partir des grilles théorisées par Gérard Genette : type d'énonciation (discours/récit, narrateur intra ou extradiégétique...), représentation du « je » de la chanson, système verbal temporel, autant d'éléments pertinents, vecteurs de spécificités interprétatives. Nous passerons ensuite aux niveaux structurel et microstructurel – répétition et variance métrique, progression thématique, répétitions anaphoriques, allitératives et assonantiques, répartition vocalique et consonantique – étudiant, comme l'a souligné Gérard Genette, l'indissociabilité foncière de la répétition et de la variation et les tremplins réciproques qu'elles s'offrent l'une à l'autre dans l'interprétation. Nous analyserons ensuite les modèles rythmique et prosodique et les pratiques interprétatives qu'ils suscitent, avant d'étudier les prédéterminations mélodiques et intonatives.

Au sein d'une pratique générique qui tolère une grande marge de liberté, l'écrit se présente donc comme une ébauche embryonnaire de l'interprétation, mais aussi comme une amorce incitative sur laquelle le chanteur prend appui pour greffer sa complexité interprétative et faire basculer l'œuvre, selon la formule de Gérard Genette, « du signe au sens ». Mais n'est-il pas aussi, par un phénomène inductif spécifique au genre, subordonné en partie, dans sa création-même, à la spécificité interprétative du chanteur auquel il est dédié ? Ce qui atteste l'importance fondamentale de l'interprétation, même au niveau de la composition abstraite.

⁴³² GENETTE, Gérard, « L'Utopie littéraire », dans : *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, p. 132.

L'œuvre abstraite telle qu'elle est livrée au musicologue à travers la partition, ce « pôle formel », cet état conceptuel et idéal préalable à toute interprétation, constitue, par son rôle prescriptif et référentiel, un modèle qui détermine certains éléments structurels communs à toutes les interprétations futures. Étant ainsi partie intégrante de notre sujet, l'exclure de nos investigations engendrerait une simplification factice d'un objet présenté dès le départ comme « objet complexe », et dont nous devons rendre compte de la manière la plus complète, même si nous ne visons pas une exhaustivité utopique. L'étude des relations entre texte et musique dans la composition, champ traditionnel de la musicologie, si elle ne constitue pas le cœur de notre travail, n'en est donc pas moins une étape indispensable. Nous l'inscrivons cependant dans une perspective singulière, qui consiste à la replacer systématiquement dans son rôle de préfiguration de l'interprétation – qui, selon la définition du mot, « figure, de manière plus ou moins nette, le type, les caractères de quelque chose à venir⁴³³ » –, dans sa fonction anticipatoire, en distinguant les indices qui influencent, conditionnent l'interprétation ou orientent certains des choix interprétatifs du chanteur.

Il s'agit donc, dans cette première partie, et avec toutes les réserves que nous avons émises concernant ce support, de nous concentrer sur les éléments de « l'œuvre abstraite » visibles sur la partition musicale telle que nous la trouvons éditée – dans la grande majorité des cas, sous la forme d'une réduction piano-voix-accords –, d'analyser la partition comme antécédent de l'interprétation, en comparant sources écrites et enregistrées, enfin, de caractériser le modèle qu'elle représente en la confrontant au modèle stylistique de l'interprète.

Au carrefour entre forces centripète et centrifuge mises en évidence par Gérard Le Vot, ce modèle générique se définit certes par le jeu des répétitions sur le plan des structures, de la mélodie et de la versification, mais aussi par son potentiel de variation. Comme le souligne Gérard Genette, elle est d'ailleurs consubstantielle à la répétition :

« On peut sans trop risquer l'absurde poser en principe que toute répétition est déjà variation – variation, si l'on veut, au degré zéro – un degré qui, on le sait, n'est jamais nul, puisque, dans

⁴³³ « Préfiguration », dans : Portail lexical du laboratoire ATILF (en ligne : <http://www.cnrtl.fr/>).

un système quelconque, une absence s'oppose à telle présence aussi efficacement que telle autre⁴³⁴ ».

Et il ajoute : « De la variation à la répétition, de la répétition à la variation – c'est tout un, on ne peut varier sans répéter ni répéter sans varier⁴³⁵ ».

Étudier la chanson comme illustration du principe exclusif de la répétition, c'est l'amputer d'une partie de sa richesse. En fait, elle repose sur l'alternative avec la variation et sur la dialectique entre les deux.

C'est donc par cette double entrée que nous aborderons aussi bien les macrostructures des chansons que les caractéristiques de la versification, du rythme, de la mélodie et de l'interprétation. Classiquement, l'étude de la chanson a souvent été limitée à la mise en avant des phénomènes de répétitions. Nous voulons accorder toute leur importance à ceux de la variation qui leur sont intimement corrélés. La variation ne doit pas être considérée comme un accident, un phénomène superfétatoire, mais bien comme une composante essentielle déjà incluse dans la partition. Nous tenons à mettre en avant le haut degré de complexité qu'apporte à la chanson la dialogique répétition/variation sans doute à l'origine du succès du genre, comme le souligne Gérard Genette :

« J'aimerais pouvoir élucider la nature, ou les raisons, de la fascination, elle-même variable et récurrente, qu'exerce sur moi, comme sans doute sur tout un chacun, le fait – et l'idée même, indissociablement – de répétition et de variation⁴³⁶ ».

Nous étudierons donc à la fois les jeux de répétitions/variations dans l'œuvre abstraite et dans l'interprétation et les corrélations qu'ils entretiennent.

Se plaçant donc au cœur de la tension entre permanence et changement, entre pôles de convergence et éléments de divergence, qui irrigue toute notre problématique, ce chapitre propose de s'attacher à trois questions essentielles : Comment et par quoi la partition est-elle prémodélisation de l'interprétation ? Que peut-on anticiper de la performance interprétative par l'observation de l'œuvre abstraite ? Par quels éléments inducteurs la chanson écrite prédétermine-t-elle un type d'interprétation, mais aussi par quelles caractéristiques autorise-t-elle une forme de liberté interprétative ?

Comme nous l'avons annoncé, le corpus de chanteurs n'est pas destiné à être analysé de manière exhaustive et complète. Étant donnée son importance, nous sommes amené à établir des corpus secondaires, soit en fonction de leur pertinence par rapport aux éléments abordés, soit en fonction de leur aptitude à représenter, par une sélection équilibrée, le corpus général dans les analyses nécessitant une base de données limitée pour une approche plus poussée, comme pour l'étude des rapports entre l'œuvre abstraite et l'interprétation. La sélection des chanteurs respecte l'équilibre de notre corpus général entre auteurs-compositeurs-interprètes, auteurs-interprètes, compositeurs-interprètes et interprètes seuls, et la répartition sur l'ensemble de notre période, des années cinquante à la première décennie du XXI^e siècle. Il rassemble, de plus, artistes français et artistes de la francophonie. Nous sélectionnons, pour chaque chanteur, trois chansons emblématiques de son répertoire par leurs caractéristiques interprétatives et par leur succès auprès du public. Le tableau suivant présente les trente-trois chansons constituant le corpus traité dans cette partie :

⁴³⁴ GENETTE, Gérard, « L'Autre du même », dans : *Figures IV*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 101.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 101.

Interprète	Chanson	Auteur	Compositeur	Date d'édition
Barbara	Nantes	Barbara	Barbara	1964
	L'Aigle noir	Barbara	Barbara	1968
	Drouot	Barbara	Barbara	1970
Gilbert Bécaud	Et maintenant	Pierre Delanoë	Gilbert Bécaud	1961
	Nathalie	Pierre Delanoë	Gilbert Bécaud	1964
	L'Important c'est la rose	Louis Amade	Gilbert Bécaud	1967
Georges Brassens	Chanson pour l'auvergnat	Georges Brassens	Georges Brassens	1954
	Le Gorille	Georges Brassens	Georges Brassens	1962
	La non demande en mariage	Georges Brassens	Georges Brassens	1966
Jacques Brel	Les Flamandes	Jacques Brel	Jacques Brel	1959
	Ne me quitte pas	Jacques Brel	Jacques Brel	1959
	Amsterdam	Jacques Brel	Jacques Brel	1965
Vincent Delerm	Tes parents	Vincent Delerm	Vincent Delerm	2002
	Fanny Ardant et moi	Vincent Delerm	Vincent Delerm	2002
	Le monologue Shakespearien	Vincent Delerm	Vincent Delerm	2002
Diane Dufresne	Le parc Belmont	Luc Plamondon	Christian Saint-Roch	1980
	Oxygène	Luc Plamondon	Germain Gauthier	1982
	J'ai rencontré l'homme de ma vie	Luc Plamondon	François Cousineau	1982
Léo Ferré	L'Affiche rouge	Louis Aragon	Léo Ferré	1959
	C'est extra	Léo Ferré	Léo Ferré	1969
	La Mémoire et la mer	Léo Ferré	Léo Ferré	1970
Serge Gainsbourg	Le Poinçonneur des Lilas	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1958
	69 année érotique	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1968
	Je suis venu te dire que je m'en vais	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	1974
Juliette Gréco	Si tu t'imagines	Raymond Queneau	Joseph Kosma	1949
	Je hais les dimanches	Charles Aznavour	Florence Vèran	1951
	Déshabillez-moi	Robert Nyel	Gaby Verlor	1962
Serge Lama	D'aventure en aventure	Serge Lama	Yves Gilbert	1967
	Je suis malade	Serge Lama	Alice Dona	1971
	Mon ami, mon maître	Serge Lama	Yves Gilbert	1974
Alain Souchon	J'ai dix ans	Alain Souchon	Laurent Voulzy	1975
	Poulailler's song	Alain Souchon	Laurent Voulzy	1977
	Foule sentimentale	Alain Souchon	Alain Souchon	1993

Tableau 10 : Sous-corpus de chanteurs et sélection de chansons étudiées dans ce chapitre. [CD 008 à 040]

Si l'approche de l'interprétation à travers la partition nous impose de nous concentrer sur le modèle abstrait de la chanson, nous gardons à l'esprit que notre objet d'étude est sa mise en voix. L'œuvre prescriptive est considérée dans son lien avec l'interprète qui « lui donne corps », la rend tangible par sa réalisation sonore ; elle n'est pas abordée comme finalité, mais comme tremplin à l'expressivité, comme jalon vers sa destination performancielle, enfin comme lieu d'échange entre le modèle qu'elle représente, le modèle générique auquel elle appartient, et le modèle stylistique de l'interprète qui l'incarnera.

C'est donc en tant que préfiguration interprétative qu'est analysée la partition, en tant qu'empreinte virtuelle qui à la fois anticipe et sert le style interprétatif, et à la fois autorise, par les non-dits de l'écriture, un jeu de variations complexe. Cette « modélisation », conformément au sens lexical précisé par Émile Littré, comme « mise en place du modèle d'un système complexe qui permet d'en étudier plus facilement les variations et

composantes⁴³⁷ », agit à différents niveaux, impliquant structure générale, archétype textuel, prédéterminations rythmiques et intonatives. La simplification même de la notation de la partition dans le genre de la chanson, au lieu de servir la répétition à l'identique, prédispose aux variantes, non seulement par les failles traditionnelles de toute partition et les éléments non notés, mais encore, par le jeu des structures répétitives qui suscitent la volonté de personnalisation pour éviter toute monotonie. Nous souhaitons donc montrer les rapports qu'entretiennent œuvre abstraite et œuvre concrète, échanges sous-tendus par les potentialités de l'écrit et les extrapolations de l'interprétation.

Les références des partitions et des enregistrements utilisés figurent dans le tableau suivant :

⁴³⁷ LITTRÉ, Émile, « Modélisation », dans : *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*. Vol. 12. Édition établie et mise à jour sous la direction de Claude Blum. Paris : Le Figaro, 2007, p. 488.

Interprète	Chanson	Référence de la partition utilisée	Références discographiques utilisées pour les interprétations
Barbara	Nantes	<i>Barbara, Nouvel album</i> (Paris : Métropolitaines, 1989)	<i>Barbara chante Barbara</i> (Philips, 1964) ; <i>Une soirée avec Barbara</i> (Philips, 1969).
	L'Aigle noir	<i>Barbara, Les plus grands succès</i> (Paris : Carisch, 1998)	<i>L'Aigle noir</i> (Philips, 1970).
	Drouot	<i>Barbara, Les plus grands succès</i> (Paris : Carisch, 1998)	<i>L'Aigle noir</i> (Philips, 1970).
Gilbert Bécaud	Et maintenant	<i>Top Bécaud</i> (Paris : Paul Beuscher, 2005)	<i>100 chansons d'or</i> (compilation, EMI, 2004)
	Nathalie	<i>Top Bécaud</i> (Paris : Paul Beuscher, 2005)	<i>100 chansons d'or</i> (compilation, EMI, 2004)
	L'Important c'est la rose	<i>Top Bécaud</i> (Paris : Paul Beuscher, 2005)	<i>100 chansons d'or</i> (compilation, EMI, 2004)
Georges Brassens	Chanson pour l'auvergnat	<i>Anthologie Georges Brassens. 40 chansons de 1952 à 1957</i> (Paris : Carisch, 2002)	<i>Les sabots d'Hélène</i> (Polydor, 1954).
	Le Gorille	<i>Anthologie Georges Brassens. 40 chansons de 1952 à 1957</i> (Paris : Carisch, 2002)	<i>La Mauvaise réputation</i> (Polydor, 1952) ; <i>La Mauvaise réputation. Disque 3 : Chanson pour l'auvergnat</i> (Mercury, 2001 [enr. 1955]).
	La non demande en mariage	<i>Top Brassens</i> (Paris : Paul Beuscher, 1998)	<i>Supplique pour être enterré à la Plage de Sète</i> (Philips, 1966).
Jacques Brel	Les Flamandes	<i>Les plus grandes chansons de Jaques Brel</i> (Paris : Intersong, 2001)	Les Flamandes (studio, 1959) ; <i>Olympia 61</i> (Philips, 1962 [enr. 1961]).
	Ne me quitte pas	<i>Les plus grandes chansons de Jaques Brel</i> (Paris : Intersong, 2001)	La Valse à mille temps (studio, 1959) ; <i>Olympia 61</i> (Philips, 1962 [enr. 1961]) ; Ne me quitte pas (studio, 1972).
	Amsterdam	<i>Les plus grandes chansons de Jaques Brel</i> (Paris : Intersong, 2001)	<i>Brel en Public Olympia 1964</i> (Barclay, 1964).
Vincent Delerm	Tes parents	<i>Vincent Delerm</i> (Paris : Lili Louise, 2003)	<i>Vincent Delerm</i> (Tôt ou Tard, 2002).
	Fanny Ardant et moi	<i>Vincent Delerm</i> (Paris : Lili Louise, 2003)	<i>Vincent Delerm</i> (Tôt ou Tard, 2002).
	Le monologue Shakespearien	<i>Vincent Delerm</i> (Paris : Lili Louise, 2003)	<i>Vincent Delerm</i> (Tôt ou Tard, 2002).
Diane Dufresne	Le parc Belmont	<i>Diane Dufresne</i> (Paris : Sidonie, 1982)	<i>Strip-tease</i> (Barclay, 1979).
	Oxygène	<i>Diane Dufresne</i> (Paris : Sidonie, 1982)	<i>Turbulences</i> (RCA, 1982).
	J'ai rencontré l'homme de ma vie	<i>Diane Dufresne</i> (Paris : Sidonie, 1982)	<i>Tiens-toé ben j'arrive</i> (Barclay, 1972).
Léo Ferré	L'Affiche rouge	<i>Léo Ferré, Paroles et musique de toute une vie</i> (Monaco : La Mémoire et la Mer, 1998)	<i>Les chansons d'Aragon</i> (Barclay, 1961) ; <i>En public au TLP Déjazet</i> (EPM, 1988).
	C'est extra	<i>Léo Ferré, Paroles et musique de toute une vie</i> (Monaco : La Mémoire et la Mer, 1998)	<i>L'été 68</i> (Barclay, 1969) ; <i>Bobino 69</i> (Barclay, 1969).
	La Mémoire et la mer	<i>Léo Ferré, Paroles et musique de toute une vie</i> (Monaco : La Mémoire et la Mer, 1998)	<i>Amour Anarchie</i> (Barclay, 1970 [enr. 1969]) ; <i>Sur la scène</i> (La Mémoire et la Mer, 2001 [enr. 1973]) ; <i>En public au TLP Déjazet</i> (EPM, 1988).
Serge Gainsbourg	Le Poinçonneur des Lilas	<i>Serge Gainsbourg</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1994)	<i>Du chant à la une !</i> (Mercury, 1958)
	69 année érotique	<i>Serge Gainsbourg</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1994)	<i>Jane Birkin - Serge Gainsbourg</i> (Mercury, 1969)
	Je suis venu te dire que je m'en vais	<i>Serge Gainsbourg</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1994)	<i>Vu de l'extérieur</i> (Philips, 1973)
Juliette Gréco	Si tu t'imagines	<i>Livre d'or Juliette Gréco</i> (Paris : Musicom, 1991)	1955-1959, <i>Bonjour tristesse</i> (Coffret Ucj Music, 2009)
	Je hais les dimanches	<i>Livre d'or Juliette Gréco</i> (Paris : Musicom, 1991)	1951-1955, <i>Je suis comme je suis</i> (Coffret Ucj Music, 2009)
	Déshabillez-moi	<i>Livre d'or Juliette Gréco</i> (Paris : Musicom, 1991)	1965-1969, <i>Déshabillez-moi</i> (Coffret Ucj Music, 2009)
Serge Lama	D'aventure en aventure	<i>Serge Lama</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1998)	<i>D'aventures en aventures</i> (Philips, 1968)
	Je suis malade	<i>Serge Lama</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1998)	<i>Je suis malade</i> (Philips, 1973)
	Mon ami, mon maître	<i>Serge Lama</i> (Paris : Musicom, coll. « Grands Interprètes », 1998)	<i>Le meilleur de Serge Lama</i> (compilation, Universal, 1997), enr. 1973.
Alain Souchon	J'ai dix ans	<i>Les plus grands succès de Alain Souchon</i> (Paris : Musicom, 1994)	<i>J'ai dix ans</i> (RCA, 1974)
	Poulailler's song	<i>Les plus grands succès de Alain Souchon</i> (Paris : Musicom, 1994)	Jamais content (RCA, 1977)
	Foule sentimentale	<i>Les plus grands succès de Alain Souchon</i> (Paris : Musicom, 1994)	<i>C'est déjà ça</i> (RCA, 1993)

Tableau 11 : Références des partitions et des éditions discographiques des chansons du corpus. [CD 008 à 040]

4.1 L'archétype structurel

Nous prenons ici le terme « structure » au sens large de « construction », en nous concentrant sur les différentes strates de la construction abstraite de la chanson. Nous les explorons successivement, des plus globales aux plus fines, à la fois sur le plan musical – dynamique générale, construction rythmique, phrase, cellule, mesure, note – et sur le plan textuel – strophe, vers, mot, syllabe, phonème. L'absence de parallélisme entre les unités structurelles minimales de la musique abstraite et du texte, aucune unité musicale de la partition ne correspondant au phonème, est une source de liberté interprétative, pour tout ce qui relève d'une échelle plus fine que la note.

La partition peut être considérée comme un véritable modèle archétypal, une approche primitive et schématique de l'œuvre interprétée ; mais, au même titre que l'archétype anatomique représente un squelette d'où dériverait la variété des formes particulières de toutes les espèces et de tous les individus, l'archétype de la partition demeure à la fois dans chaque interprétation, tout en autorisant une diversité infinie.

4.1.1 *Macrostructure*

4.1.1.1 Les impacts interprétatifs des schémas macrostructurels et dynamiques

L'étude des partitions est abordée par l'analyse des schémas macrostructurels des œuvres étudiées : chansons à alternance couplet/refrain, chansons à refrain intégré, chansons purement strophiques. Distinguer de manière univoque des grandes catégories structurelles parmi les chansons de notre corpus de chanteurs n'est pas toujours aisé, contrairement aux apparences. En effet, il existe une grande hétérogénéité dans la structure des chansons. Celles qui présentent de manière évidente une structure couplet/refrain avec refrain détaché, ou une structure exclusivement strophique sans refrain, sont minoritaires. Pour la plupart, la structure est plus complexe, hybride, et de nombreux éléments créent l'ambiguïté : présence de refrains intégrés, structures anaphoriques, refrains avec variantes, répétition d'un vers ou d'un hémistiche... Souvent enfin, l'écriture des textes de chanson n'obéit pas à une typographie précise et figée, comme c'est le cas dans la poésie écrite, où la disposition du texte sur la page, sa ponctuation et son découpage en vers et en strophes sont immuables.

La mise en page d'un texte chansonnier doit être appréhendée avec précautions : sa structure visuelle, sa typologie, sont souvent aléatoires, variant d'une édition à l'autre, et relevant plus de contingences pratiques que de raisons structurelles. Seul le cas spécifique de la mise en musique de poème échappe à cet écueil, lorsque le poème est respecté. Les mises en page fantaisistes peuvent créer de profondes confusions structurelles, scindant par exemple les vers en deux pour des commodités d'édition et installant l'ambiguïté entre rimes et assonances internes. Le texte doit donc impérativement être étudié en lien avec la musique

qui, le plus souvent, en éclaire la structure, par exemple, par la présence des majuscules sur la partition – ce qui n'exclut pas de rares cas où elle la complexifie.

CHANSON	SCHÉMA STRUCTUREL
<i>Nantes</i>	<p><u>Forme strophique</u> enchâssée par un couplet avec variante en incipit et en clausule. Mélodie identique sur chaque strophe, sauf pour les strophes enchâssantes, avec une mélodie différente, elle-même transposée au demi-ton supérieur à la fin.</p> <p>Structure : A1-B1-B2-B3-B4-A2</p>
<i>L'Aigle noir</i>	<p><u>Forme strophique</u> de neuf quintils, avec répétition des paroles de la première strophe pour les deux dernières, et un acmé d'une strophe de deux vers. Même mélodie pour les six premières strophes, transposée au ton supérieur pour les strophes 7 et 8, puis à la tierce majeure supérieure pour la strophe 9 (strophe déficiente sur le plan textuel).</p> <p>Structure : A1-A2-A3-A4-B-A'5-A'6-A''7*(strophe déficiente)</p>
<i>Drouot</i>	<p><u>Forme strophique</u> de dix quatrains. Même mélodie avec variantes mélodiques et rythmiques, à l'exception de la strophe charnière (huitième strophe). Les strophes 3 et 4 sont la transposition mélodique au demi-ton supérieur des strophes 1 et 2. Coda à la fin de la dernière strophe.</p> <p>Structure : A1-A2-A'3-A'4-A5-A6-A''7-B-A8-A9 (avec variante finale en coda)</p> <p>A'=transposition de A ; A''=A avec variante finale.</p>
<i>Et maintenant</i>	<p><u>Forme strophique</u> de six strophes, suivies d'une coda de quatre vers. Sur le plan musical, alternance de deux types de strophes : mélodie différente pour les strophes impaires (de neuf vers organisés en deux périodes de cinq et quatre vers) et paires (de huit vers organisés en deux périodes de quatre vers). Répétition des deux premiers vers sur les strophes impaires.</p> <p>Structure : A1-B1-A2-B2-A3-B3-A4*</p> <p>(*coda : strophe incomplète de quatre vers)</p>
<i>Nathalie</i>	<p><u>Forme rebelle</u>, alternance de quatrains (A, A', D) et de sizains (B, C). Répétitions textuelles épisodiques en début et en fin de strophes.</p> <p>Structure : A1-A2-B1-A'3-C(bridge)-D1-D2-A4-B2-A'5.</p>
<i>L'important c'est la rose</i>	<p><u>Forme couplet/refrain</u>, avec alternance de deux couplets (une première fois avec une formule cadentielle conclusive, une seconde fois avec une formule cadentielle suspensive) suivis d'un refrain, avec doublement du refrain à la fin. Série de treize strophes de quatrains (dont huit de couplets). Les deux derniers couplets sont transposés au demi-ton supérieur.</p> <p>Structure : A1-A'2-R-A3-A'4-R-A4-A'5-R-A6-A'7-R-R</p>
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	<p><u>Forme strophique</u> (strophes de seize vers) avec <u>refrain intégré épistrophique</u> de quatre vers. Le refrain comporte des variantes textuelles contingentes au couplet qui précède. Même mélodie et même structure syntaxique pour chaque strophe, organisée par groupes de quatrains.</p> <p>Structure : A1R1-A2R2-A3R3</p>
<i>Le Gorille</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré monostiche épistrophique</u>. Neuf strophes de neuf vers. Même mélodie pour chaque strophe.</p> <p>Structure : A1R-A2R-A3R-A4R-A5R-A6R-A7R-A8R-A9R</p>

<i>La non demande en mariage</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Six couplets et six refrains. Strophes de sizains. Les couplets s'articulent en deux périodes de trois vers.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C3-R-C4-R-C5-R-C6-R</p>
<i>Les Flamandes</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré épistrophique</u> de trois vers (même contenu textuel répété trois fois). Reprise de la même structure syntaxique pour chaque strophe. Quatre strophes de quinze vers. Les strophes se découpent en quatre périodes : trois de quatre vers et une de trois vers.</p> <p>Structure : C1R-C2R-C3R-C4R</p>
<i>Ne me quitte pas</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré épistrophique</u> de quatre vers (textuellement, répétition du même vers). Alternance de strophes impaires et paires, traitées différemment sur le plan mélodique. Le vers refrain se retrouve en vers initial des strophes impaires (antépiphorique). Strophes de seize vers.</p> <p>Structure : RA1R'-B2R'-RA3R'-B4R'-RA5R'</p>
<i>Amsterdam</i>	<p><u>Forme strophique sans refrain</u>. Quatre strophes de seize vers, qui s'organisent en quatre périodes de quatre vers. Répétition anaphorique du vers initial sur chaque strophe, répété quatre fois dans la première strophe et deux fois à la fin en coda. Mélodie différente sur les strophes 3 et 4.</p> <p>Structure : A1-A2-A'3-A'4(coda)</p>
<i>Tes parents</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché (indication « refrain » sur la partition). Huitains (sauf la strophe parlée de sept vers et la <i>coda</i> de quatre vers).</p> <p>Structure rebelle : A1-B1-Refrain-A2-B2-Refrain-C(parlé)-Coda(reprenant la mélodie du refrain)</p>
<i>Fanny Ardant et moi</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u>. Strophes de huit vers qui peuvent être chaque fois découpées en deux fois quatre vers. Répétition à la fin des quatre premiers vers de la première strophe.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C1*(les quatre premiers vers uniquement)</p>
<i>Le Monologue shakespearien</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u>, avec refrain détaché avec variantes textuelles. Refrains de huit vers, quatre couplets de huit vers, le quatrième couplet est la reprise des quatre premiers vers du premier couplet, avec variante sur le dernier vers. Les quatre derniers vers des couplets reprennent la musique des quatre premiers.</p> <p>Structure : C1-R1-C2-R2-C3-R3-C4*(4v.)</p> <p>(Les refrains sont identiques à un mot près) *couplet incomplet.</p>
<i>Le Parc Belmont</i>	<p><u>Alternance couplet/pont</u>. Les couplets sont des strophes de six vers, organisées en deux périodes de trois vers. Les <i>bridges</i> sont des strophes de neuf vers, avec un texte différent chaque fois.</p> <p>Structure : C1-C2-Bridge1-C3-C4-Bridge2-C5-C6-Bridge3(coda)</p>
<i>Oxygène</i>	<p>Forme d'<u>alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Le refrain est formé de six vers (textuellement, répétition d'un même vers). Couplets de quatorze vers, organisés par périodes de trois, trois et huit vers.</p> <p>Structure : Prologue-C1-R-C2-R-C4-R(ad lib.)</p>
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	<p>Forme d'<u>alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché, avec un pont au milieu de la chanson. Indication « verse » pour les couplets et « bridge » pour le pont sur la partition. Strophes de quatrain pour les refrains et de tercets pour les couplets, <i>bridge</i> de quatre vers.</p> <p>Structure : R-C1-R-R-C2-Bridge-R-C3-R</p>

<i>L'Affiche rouge</i>	<p><u>Forme strophique</u> (mise en musique de poème). Sept quintils regroupés par deux sur la partition pour les six premiers, avec la même mélodie pour chaque quintil.</p> <p>Structure : A1(2x5v.)-A2(2x5v.)-A3(2x5v.)-A4(5v.)</p>
<i>C'est extra</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré épiphorique</u> (vers-refrain qui revient à la fin des strophes de manière doublée et au milieu des strophes, à la fin de chaque période, tous les quatre vers). Quatre strophes de onze vers.</p> <p>Structure : A1R-A2R-A3R-A4R</p>
<i>La Mémoire et la mer</i>	<p><u>Forme strophique sans refrain</u> de cinq strophes de seize vers. Traitement musical identique à chaque strophe.</p> <p>Structure : A1-A2-A3-A4-A5</p>
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u>. Couplets de douze vers organisés en deux périodes de six vers. Chaque strophe de couplet commence par un vers identique. Refrains de huit vers organisés en deux périodes de quatre vers. Une partie du texte des refrains diffère chaque fois.</p> <p>Structure : C1-R1-C2-R2-C3-R3(coda)</p>
<i>69 année érotique</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché de deux vers (répétition du même vers). Couplets de huit vers organisés en deux périodes de quatre vers au traitement musical différent. Dernier couplet défectif : les quatre premiers vers ne sont pas chantés (instrumental) et les quatre derniers vers reprennent les paroles du deuxième couplet.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C1'-R</p>
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	<p><u>Forme strophique avec refrain intégré antésthrophique</u> de quatre vers. Quatre strophes de dix vers. Petites variantes textuelles minimales entre les strophes 1 et 2 (deux mots différents). Les strophes 3 et 4 sont la reprise intégrale, respectivement des strophes 1 et 2.</p> <p>Structure : R1C1-R2C2-R1C1-R2C2</p>
<i>Si tu t'imagines</i>	<p><u>Forme rebelle</u>, liée à la structure irrégulière du poème savant (mise en musique de poème). Texte présenté sans strophes (sans blanc typographique) et sans ponctuation. Le texte présente de multiples répétitions de vers et anaphores. La partition est écrite sans reprise. La mise en musique permet toutefois de distinguer une structure strophique :</p> <p>Structure : A1(12v.)-A'2(12v+2v)-B(7v.)-C(5v.)-A''3(11v)</p> <p>Les « strophes » A1, A'2, et A''3 présentent une mélodie proche (ritournelle) et se terminent par les deux mêmes vers. Les parties B et C tranchent par une mélodie très différente.</p>
<i>Je bais les dimanches</i>	<p><u>Forme strophique rebelle avec refrain intégré épistrophique</u> de deux vers (répétition du même vers-titre). Le texte du vers-refrain diffère dans les couplets 3 et 4. Présence de quelques variantes mélodiques insignifiantes entre les couplets 1-3 et les couplets 2-4. Se termine par une longue <i>coda</i> de vingt-deux vers (qui peut elle-même se subdiviser en deux strophes de huit vers suivis d'une <i>coda</i> de six vers). Les couplets sont des strophes de dix vers et le bridge un quatrain.</p> <p>Structure : A1R1-A2R1-Bridge-A3R2-A4R3-CODA(C1-C'2-coda)</p>
<i>Désabillez-moi</i>	<p><u>Structure strophique avec refrain intégré</u> de deux vers (répétition du même vers-titre) en début et milieu de strophes impaires. Les strophes paires (ou bridges ?) se distinguent des strophes impaires par leurs structures textuelle et musicale. Les strophes impaires comportent douze vers regroupés en deux périodes de sept et cinq vers. Les strophes paires possèdent huit vers regroupés en deux</p>

	<p>périodes de quatre vers.</p> <p>Structure : A1-B1-A2-B2-A3-Coda (reprise du vers-refrain avec variante finale)</p>
<i>D'aventure en aventure</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Couplets de sept vers, refrain de huit vers, regroupés en deux périodes de quatre vers.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C3-R</p>
<i>Je suis malade</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché de onze vers avec variantes textuelles. Les strophes de refrains s'articulent en deux périodes de cinq et six vers. Les strophes de couplets comportent quatorze vers regroupés en deux périodes de sept vers. Le couplet 3 est tronqué (il ne comporte que la deuxième période du couplet).</p> <p>Structure : C1-R1-C2-R2-C3-R3(coda)</p>
<i>Mon ami, mon maître</i>	<p>Forme strophique sans refrain, composée de trois strophes de quatorze vers, regroupées en trois périodes de quatre, quatre et six vers. Les six derniers vers peuvent être considérés comme un refrain intégré avec variantes.</p> <p>Structure : C1R1-C2R2-C3R3</p>
<i>J'ai dix ans</i>	<p>Forme d'alternance couplet/<i>bridge</i> avec refrain intégré de deux vers à la fin de chaque strophe de couplet. Répétition du vers 1 de chaque couplet aux vers 3, 5 et 7, sauf dans les couplets 2 et 3. Strophes de couplets de dix vers, articulés par période de deux vers, les deux derniers vers (refrain intégré) se démarquant des autres par le traitement mélodique. <i>Bridge</i> de quatre vers, avec texte différent chaque fois.</p> <p>Structure : C1R-C2R-Bridge1-C3R-C4R-Bridge2-C5R (R <i>ad lib.</i>)</p>
<i>Poulailler's song</i>	<p>Forme strophique avec refrain intégré de quatre vers avec variantes textuelles à la fin de chaque strophe. Chanson organisée en trois strophes de douze vers, avec les quatre premiers vers anaphoriques pour chaque strophe. Strophes organisées en trois périodes de quatre vers.</p> <p>Structure : C1R1-C2R2-C3R3 (R musical <i>ad lib.</i>, avec épilogue parlé)</p>
<i>Foule sentimentale</i>	<p><u>Alternance couplet/refrain</u> avec refrain détaché. Strophes de couplets de huit vers organisés en deux groupes de quatre vers (avec deux fois la même mélodie). Refrain de sept vers sans variante.</p> <p>Structure : C1-R-C2-R-C3-R</p>

Tableau 12 : Tableau des schémas structurels des chansons. Dans les chansons strophiques, les lettres indiquent la mélodie et les chiffres, les paroles associées. Dans les chansons à forme couplet/refrain, nous utilisons les lettres « C » pour « couplet » et « R » pour « refrain ». Les apostrophes indiquent de petites variations dans la musique ou le texte. Nous employons, pour nommer les structures, la terminologie de Maria Spyropoulou-Leclanche⁴³⁸.

À la suite de cette première approche des partitions, nous voudrions mettre en évidence la relative complexité structurelle de la chanson « à texte » française et sa spécificité par rapport à la chanson dans son acception générale, que Franco Fabbri caractérise par sa simplicité :

⁴³⁸ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges : PULIM, 1998. « Le refrain intégré est majoritairement *épistrophique*, en ce sens qu'il intervient à la fin de chaque strophe, et uniquement à la fin. » (p. 101) ; « Le refrain *épiphorique* revient non seulement à la fin du couplet, mais aussi à l'intérieur du couplet, à la fin de chaque période. » (p. 119) ; « L'*antépiphore* est la répétition de la même formule ou du même vers (refrain) au début et à la fin d'une période ou d'une strophe. Le refrain *antépiphorique* est donc celui qui en quelque sorte encadre le couplet, délimitant ainsi ses deux extrémités. » (p. 121).

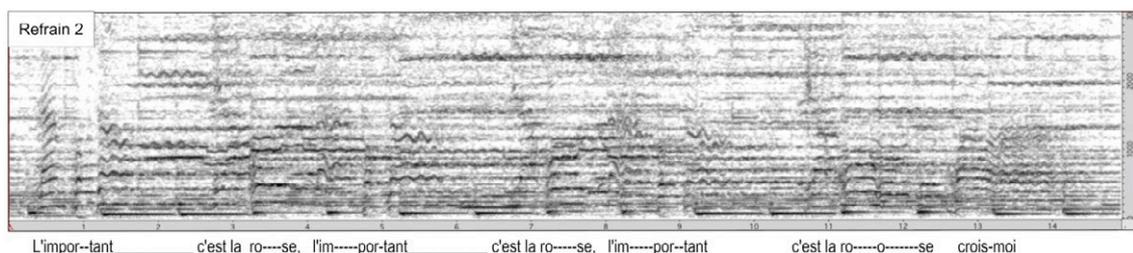
« Les parties qui segmentent la chanson sont presque toujours clairement différenciées et n'exigent ni enquête scrupuleuse ni savantes polémiques⁴³⁹ ».

Or, comme nous l'avons dit en préliminaire à ce tableau, nombre des structures que nous avons étudiées se caractérisent par une ambiguïté que ne lève ni la mise en page textuelle, ni même la structure mélodique. Il est parfois difficile de distinguer refrain traditionnel détaché et refrain intégré à la strophe. Pour opérer cette distinction nous devons utiliser deux critères. Le refrain détaché est généralement plus long et présente une structure mélodique et versifiée autonome. Il est repris à l'identique sans évolution marquante, sauf parfois pour la dernière réitération, répondant, selon Maria Spyropoulou-Leclanche, au « schéma ternaire d'affirmation – confirmation – déformation⁴⁴⁰ ». Le refrain intégré présente une forme plus courte, souvent avec réitération d'une même formule, et une structure incomplète « qui prolonge celle du couplet ou qui s'y greffe⁴⁴¹ ».

Et c'est bien à partir des jeux de répétition lisibles sur la partition que nous pouvons déjà découvrir une première forme de prémodélisation interprétative. Les formes avec refrain détaché – qui ne sont pas les plus nombreuses : douze sur trente-trois – sont totalement orientées chez l'auditeur par le plaisir de la réitération et fonctionnent, selon Franco Fabbri, sur le mécanisme alterné de la frustration/gratification⁴⁴², ce que Maria Spyropoulou-Leclanche appelle « l'alternance tension/repos de l'auditeur⁴⁴³ ». Selon Gérard Le Vot :

« La répétition mécanique de l'alternance couplet-refrain provoque une série d'événements dont l'accumulation accélère le temps. Il en résulte un parcours avec une direction clairement formulée : la fin⁴⁴⁴ ».

Cette forme, avec une « stratégie par addition » selon la formule de Gérard Le Vot, va donc induire chez l'interprète une soumission au jeu de la répétition peu propice aux variantes, et une reprise à l'identique attendue par l'auditeur. La réitération s'accompagne d'une relative dépersonnalisation, voire d'une banalisation de l'interprétation sur les refrains. Citons comme exemple *Foule sentimentale*, avec renforcement instrumental et chœur, et *L'Important c'est la rose*, où le doublement des deuxième et troisième refrains par un chœur, accentue cette impression de désindividualisation de l'interprétation.



⁴³⁹ FABBRI, Franco, « La Chanson », dans : NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 678.

⁴⁴⁰ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud, op. cit.*, p. 307.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁴² FABBRI, Franco, « La Chanson », *op. cit.*, p. 683.

⁴⁴³ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud, op. cit.*, p. 237.

⁴⁴⁴ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Seconde partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : *L'Éducation musicale*, n° 557/558, novembre-décembre 2008, p. 14.

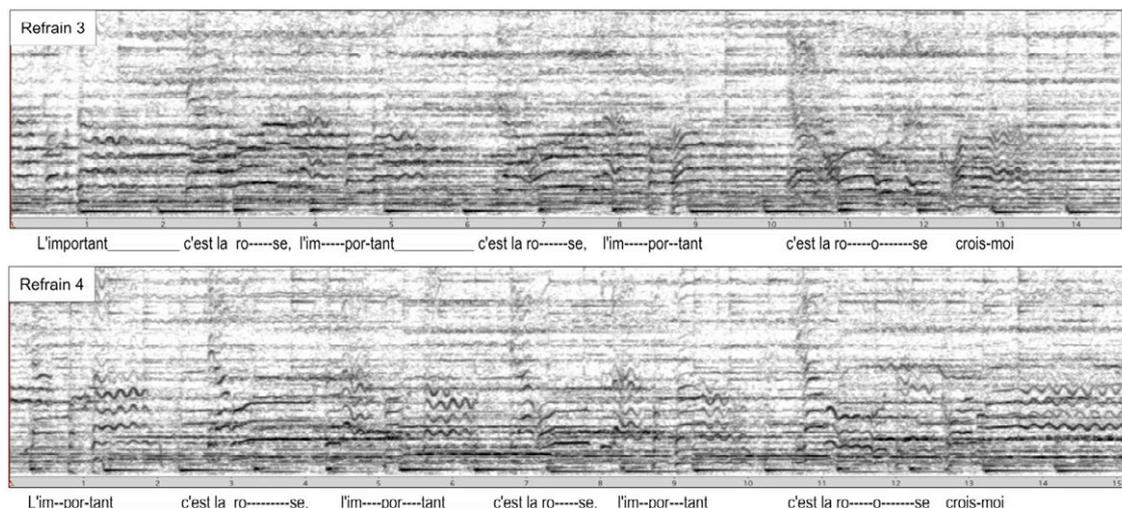


Figure 36 : Comparaison de trois réitérations du refrain (refrains 2, 3) de l'enregistrement de *L'important c'est la rose* de Gilbert Bécaud. Mise en évidence de la similarité des effets interprétatifs entre ces trois refrains. [CD 041]

Refrains 2, 3

Refrain 4

Figure 37 : Partition des refrains de *L'important c'est la rose*.

Sur la figure précédente, nous notons, au-delà de la modulation au demi-ton supérieur dans les deux réitérations finales du refrain, traditionnelle de cette structure, et des inévitables petites variantes agogiques, de nombreuses similitudes interprétatives entre les trois refrains centraux de *L'important c'est la rose*, avec le retour des mêmes effets : entre autres, une tenue avec *vibrato* sur la dernière syllabe d'« important » dans les trois refrains ; un rapide *portamento* descendant sur la première syllabe des deuxième et troisième réitérations d'« important » ; un long *portamento* ascendant sur la première syllabe de « rose », les première et deuxième fois, un peu moins marqué toutefois dans le deuxième refrain...

L'utilisation de cette structure couplet/refrain peut revêtir, dans la nouvelle chanson française, comme par exemple chez Vincent Delerm (ses trois chansons utilisent cette structure traditionnelle), une nuance parodique, en accord avec des paroles aux multiples références intertextuelles et avec une accumulation d'éléments implicites créant une complicité avec le public qui cherche à décrypter à travers une structure au premier degré le second degré de l'autodérision.

Certes, dans notre corpus, cette structure couplet/refrain est plus marginale que dans la chanson de variété dans son ensemble, et les refrains séparés peuvent aussi donner lieu à des variantes interprétatives, mais celles-ci restent subordonnées à une dominance mélodique très

forte, souvent soutenue par un renforcement de l'instrumentation, comme, par exemple, dans *Oxygène* ou *D'aventure en aventure*, et qui s'oppose, dans le cas du refrain intégré, à une vocalisation plus récitative et parfois à la limite du parlé (*Déshabiliez-moi* et *Ne me quitte pas*).

Contrairement à la répétition à l'identique du refrain séparé – ce qui ne veut pas dire, nous le verrons ensuite, qu'il n'y ait pas un degré de variation au sein même de cette répétition –, sur la figure suivante, d'un extrait de l'enregistrement de *Ne me quitte pas*, nous observons la grande diversité des interprétations pour un même refrain intégré :

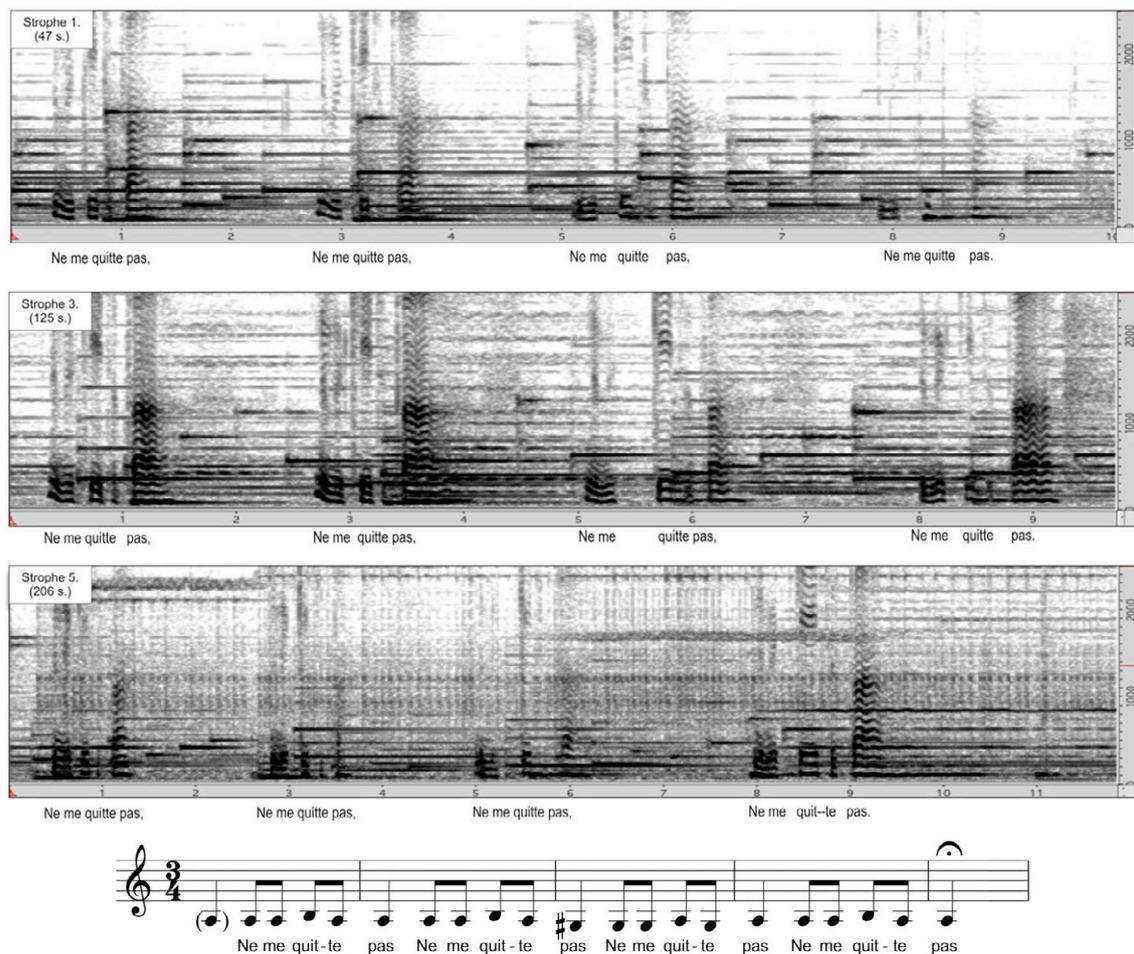


Figure 38 : Sonagrammes comparatifs des refrains intégrés épistrophiques des strophes impaires (formés de quatre réitérations du vers « Ne me quitte pas »). Partition musicale de ce refrain intégré. [CD 042]

Sur la première strophe, la voix est douce, presque murmurée, avec des intonations parlées ; la voix est beaucoup plus puissante, sonore et vocalique, sur la troisième strophe, avec des notes un peu plus tenues et un fort *vibrato* ; dans la cinquième strophe, la voix est de nouveau douce, mais plus lâchée, plus détendue que dans la première strophe, avec une présence de souffle, très proche du parlé à l'exception de la dernière note, qui s'éteint progressivement avec un *vibrato*. Notons aussi les focalisations sur différentes syllabes accentuées au plan de l'intensité et par la retenue de la consonne plosive initiale, alternativement sur « quitte » ou sur « pas ».

La figure suivante présente la comparaison des premiers vers : refrain antésthrophique « ne me quitte pas » de chacune des trois strophes impaires de la chanson. Nous remarquons là encore de nettes variantes interprétatives : absence de *vibrato* dans la première strophe ;

vocalité plus puissante dans la troisième strophe, avec plus de tenue et un *vibrato* ; la dernière note plus lâchée et tenue sur la voix douce avec présence de *vibrato* dans la cinquième strophe.

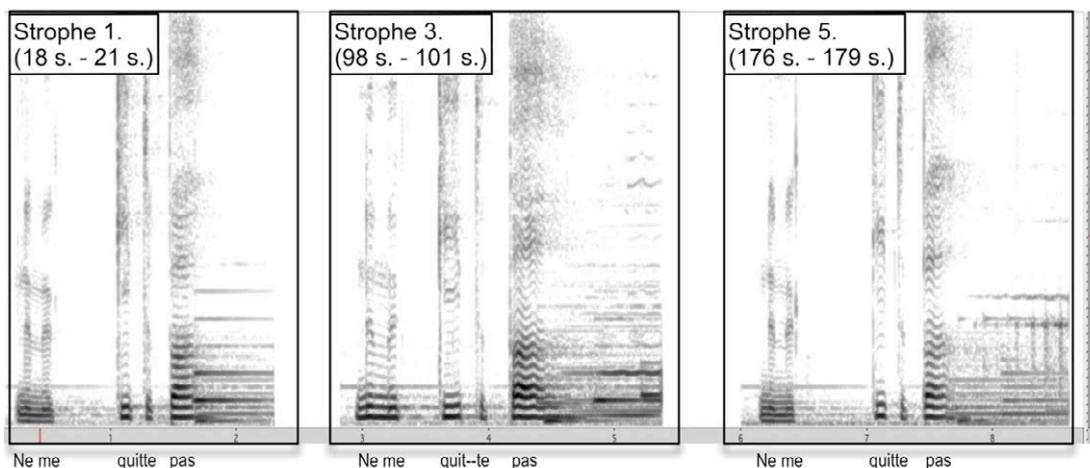


Figure 39 : Comparaison des trois répétitions antépiphoriques de « ne me quitte pas » en premier vers de strophes A (strophes impaires), dans l'interprétation enregistrée de *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. [CD 043]

Le refrain intégré favorise donc, contrairement au refrain traditionnel, un fort taux de variation interprétative. Comme l'indique Paul Fraisse, « le retour périodique a des conséquences importantes, qui transforment la simple perception du rythme en une expérience très complexe avec une forte tonalité affective⁴⁴⁵ ». Le refrain autonome est marqué par une affectivité collective, un « lyrisme collectif⁴⁴⁶ » selon la formule de Maria Spyropoulou-Leclanche, que ne doit pas venir troubler une individualisation marquée de l'interprétation. Il doit être avant tout éminemment intelligible : « le refrain est le lieu de l'évidence : l'originalité du contenu n'est nullement recherchée, l'énoncé ne doit pas être énigmatique⁴⁴⁷ ». L'interprète ne doit pas entraver cette évidence par une originalité perturbatrice et doit plutôt s'effacer pour ne pas nuire à l'adhésion induite par la redondance. Il en va tout autrement du refrain intégré, qui implique souvent « des structures élaborées, parfois très complexes, en tout cas *peu limpides*, et non saisissables d'emblée⁴⁴⁸ ». Le principe de la prévisibilité n'existe plus, pas plus que la recherche d'un consensus collectif facile : « supprimer le refrain de la chanson ou le réduire à son expression minimale c'est avoir les coudées franches pour faire œuvre personnelle⁴⁴⁹ ». Au détriment du message musical, la chanson à refrain intégré, plus proche du poème, d'un lyrisme plus individuel, induit souvent un type d'interprétation plus centré sur la « mise en scène » textuelle, les variantes et les effets interprétatifs de la rhétorique vocale. La chanson moins intelligible, moins facile à mémoriser, moins prévisible, perd son caractère statique et redondant – malgré la persistance fréquente de répétitions.

En effet, il y a toujours répétition dans la structure musicale strophique, mais, comme le souligne Franco Fabbri, il n'y a plus de principe « d'identité » : « le son de la voix (élément musical) est de toute façon différent lorsque ce sont des paroles différentes qui sont articulées, mais [aussi] parce que souvent l'on trouve des variantes motivées par les exigences du

⁴⁴⁵ FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Paris : PUF, coll. « Psychologie », 1974, p. 114.

⁴⁴⁶ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud, op. cit.*, p. 298.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 309.

texte⁴⁵⁰ ». Reste que la chanson doit être perçue dans son immédiateté. L'art de l'interprète est alors au cœur de cette problématique : c'est par ses prises de position vocales qu'il résout l'ambiguïté structurelle et souvent sémantique. Une structure complexe avec refrain intégré, qu'il soit épistrophique, épiphorique ou antépiphorique, selon la terminologie de Maria Spyropoulou-Leclanche, voire sans refrain, s'accompagne donc d'une mise en avant de l'interprétation, médiateur indispensable entre l'œuvre et l'auditeur.

Mais certains chanteurs échappent à cette tendance générale, de manière récurrente ou uniquement dans certaines de leurs chansons. Georges Brassens, par exemple, coule dans un moule structurel traditionnel couplet/refrain avec une interprétation peu marquée par des effets vocaux, comme dans la *Non demande en mariage*, un texte très personnel et non consensuel. Nous étudierons ultérieurement la spécificité de son phrasé. Jacques Brel, quant à lui, peut associer des structures de refrain intégré avec une structure réitérative figée au niveau même du couplet, qui intègre le caractère statique du refrain, et un degré de variante interprétative extrême (*Les Flamandes*). De même, Vincent Delerm privilégie la structure traditionnelle couplet/refrain pour des textes qui ne reflètent en rien le collectif mais une hyper-personnalisation, au risque de compromettre la compréhension immédiate.

La macrostructure de la chanson est donc d'une certaine manière prémodélisation de l'interprétation, mais elle n'est pas un carcan : libre à l'interprète de l'utiliser sous sa forme traditionnelle ou au contraire d'en prendre le contre-pied, pour renforcer le *pathos* ou opérer un décalage qui a quelque chose à voir avec l'ironie ou la dérision.

Ces schémas structuraux de la partition musicale initient souvent les structures morphologiques dynamiques des enregistrements, observables à partir de la forme d'onde générale des chansons (enveloppe dynamique). Ils se calquent sur la structure abstraite, dont ils présentent une espèce de pendant sonore.

La forme d'onde suivante, réalisée à partir d'un enregistrement de *L'Aigle noir*, interprété par Barbara, donne une visualisation encore plus évidente de la structure générale de la chanson précédemment décrite à partir de la partition :

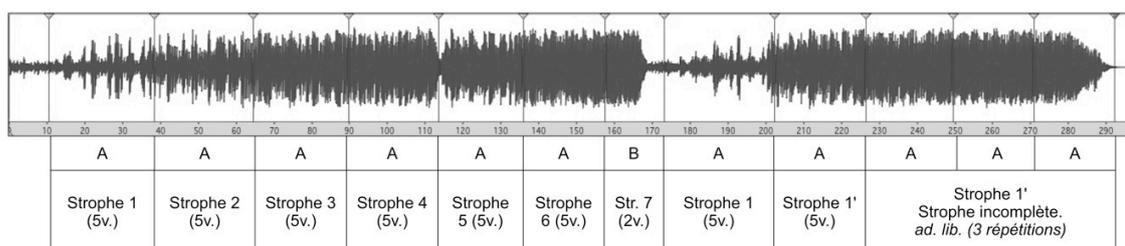


Figure 40 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *L'Aigle noir* de Barbara. [CD 009]

L'organisation structurelle en deux grandes parties de six et deux strophes, séparées par une strophe charnière (B), donne lieu à une forme en *crescendo* sur la première partie – *crescendo* vocal soutenu par un *crescendo* instrumental et une densification de l'accompagnement, d'une voix presque à nu sur la première strophe à un arrangement très fourni sur la sixième strophe – suivi d'une brusque rupture dynamique à l'issue de la septième strophe, puis d'un nouveau *crescendo* sur les huitième et neuvième strophes jusqu'aux répétitions finales de la neuvième strophe, s'achevant sur un *fade out*.

La même représentation graphique pour un enregistrement de la chanson *Nantes* met cette fois-ci en évidence le contraste entre le cœur de la chanson et la strophe enchâssante qui se

⁴⁵⁰ FABBRI, Franco, « La Chanson », *op. cit.*, p. 679.

distingue non seulement par le traitement mélodique différent, mais encore par une dynamique plus faible et une instrumentation moins fournie, associées à une voix plus douce :

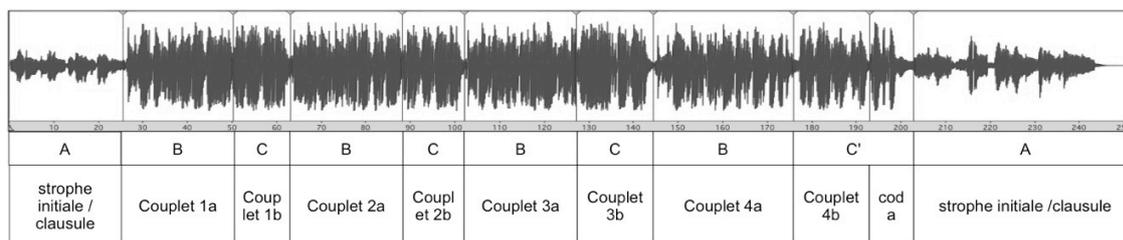


Figure 41 : Forme d'onde générale et schéma structurel d'un enregistrement de *Nantes* de Barbara. [CD 008]

Les structures de chansons strophiques peuvent faire aussi l'objet de formes en *crescendo* sur toute la chanson – *crescendo* instrumental et vocal –, comme nous le voyons sur la forme d'onde de cet enregistrement de *Et maintenant* :

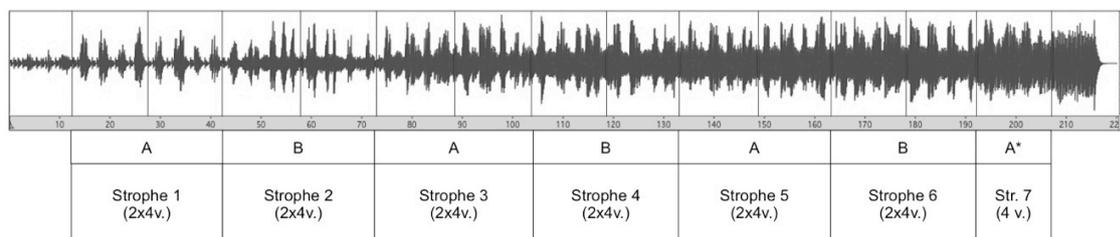


Figure 42 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud. [CD 011]

Dans l'enregistrement d'*Amsterdam* de Jacques Brel, chanson dont le texte présente une structure énumérative en accumulation (avec répétition anaphorique de « y'a »), le mouvement de *crescendo* qui parcourt toute la chanson n'est que peu visible sur la forme d'onde. Cependant, nous observons très clairement l'accélération, non notée sur la partition, qui double ce mouvement dynamique ascendant :

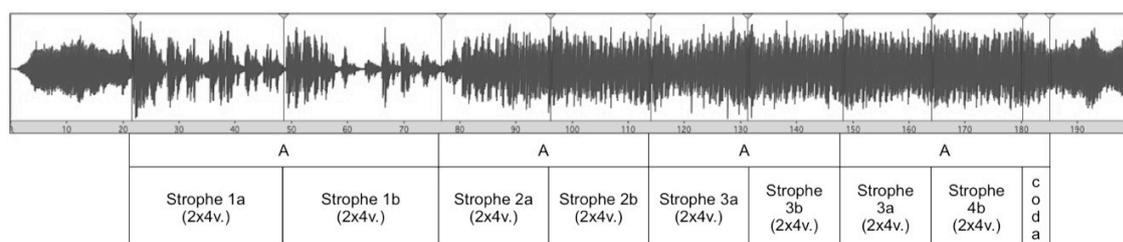


Figure 43 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement d'*Amsterdam* de Jacques Brel. [CD 019]

En effet, la première strophe, chantée sur un accompagnement instrumental très discret, avec un *tempo* lent et très *rubato*, est beaucoup plus longue que les suivantes, de plus en plus courtes, sur un *tempo* plus rapide et avec une instrumentation plus chargée.

La chanson *Ne me quitte pas* présente quant à elle, dans cet enregistrement, une structure contrastée où les strophes impaires, avec une dynamique plus faible, se démarquent des strophes paires, plus intenses :

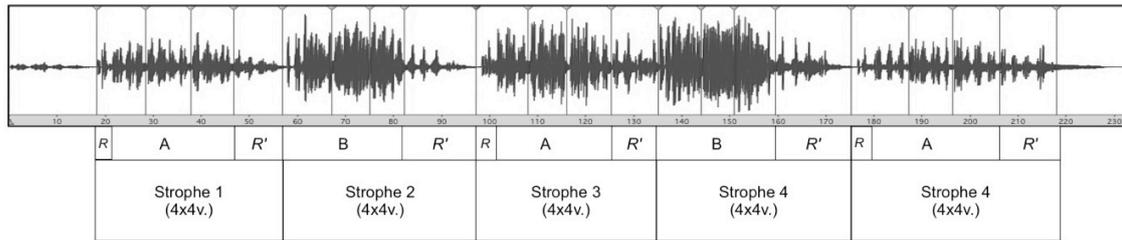


Figure 44 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. [CD 018]

Cette distinction rejoint celle déjà observée sur la partition musicale, où les strophes impaires et paires diffèrent par leur contenu textuel et leur traitement musical : les premières constituent une sorte d'argumentaire, une supplique, avec une mélodie stagnante évoluant par degrés conjoints, et les secondes une exaltation lyrique présentant une ligne mélodique plus tourmentée avec un *ambitus* plus large. Les structures dynamiques des enregistrements des chansons strophiques présentent donc un fort degré de diversité au service du sémantisme textuel et du renforcement du *pathos*.

La chanson couplet/refrain procède, quant à elle, par « l'alternance de deux modules distincts » et a généralement un déroulement narratif, qui se développe par addition jusqu'au climax final, marqué souvent par le double refrain ou par l'enrichissement de l'instrumentation. C'est, par exemple, le cas dans la chanson de Serge Lama, *Je suis malade* :

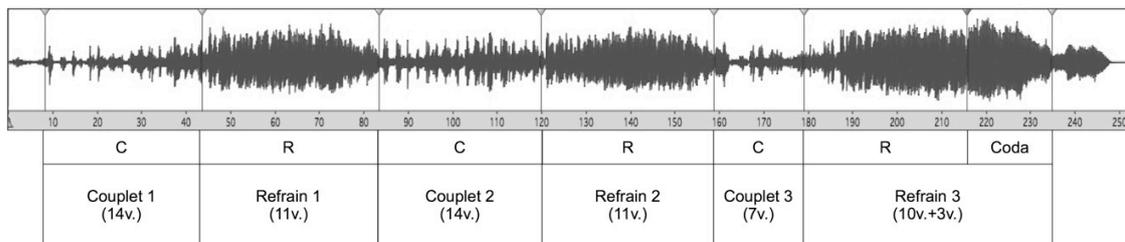


Figure 45 : Forme d'onde générale et schéma structurel de l'enregistrement de *Je suis malade* de Serge Lama. [CD 036]

L'alternance structurelle couplet/refrain est renforcée des contrastes dynamiques bien marqués.

Nous constatons donc, en conclusion, que les deux grands types de macrostructures induisent deux modèles interprétatifs. Dans le modèle couplet/refrain, la présence répétitive du refrain suscite aussi bien la mémorisation que l'adhésion immédiate de l'auditeur, car elle simplifie le contenu sémantique, et cette structure s'accompagne généralement d'un développement mélodique, ce qui explique qu'elle ne nécessite pas d'importantes variantes interprétatives, sauf évidemment lorsque la structure couplet/refrain est utilisée à contre-emploi, avec une visée parodique. La deuxième structure, strophique avec refrain intégré ou sans refrain, initie dès le début une situation qui a à voir avec la dramaturgie théâtrale ; moins marquée par la répétition et la simplification de mémorisation et de compréhension qu'elle entraîne, refusant l'alternance pour le choix d'un seul module réitéré, elle exclut l'anticipation du public. Après un *incipit* percutant, l'interprète, pour soutenir l'intérêt, a tendance à personnaliser son interprétation : « un énoncé complexe, peu limpide, sollicite sans trêve, sans pauses, sans détente, l'attention de l'auditeur, qui peine à tenter de suivre l'argument⁴⁵¹ ». L'interprète, alors, a recours à la rhétorique vocale pour élucider un texte qu'il ponctue

⁴⁵¹ SPYROPOULOU-LECLANCHE, Maria, *Le Refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud, op. cit.*, p. 306.

d'intonations, d'accents de focalisation, de divers effets paralinguistiques, et de mouvements dynamiques illustratifs. D'une manière générale, plus la forme est rebelle à la structure traditionnelle couplet/refrain, plus elle entraîne une hyperpersonnalisation de l'interprétation, mais nous allons voir que les macrostructures énonciatives jouent aussi un rôle essentiel, qui peut nuancer cette première tendance.

4.1.1.2 Les implications interprétatives des macrostructures énonciatives

Intégrées dans la structure textuelle et, à un degré moindre, dans la structure musicale, les caractéristiques énonciatives des chansons se combinent avec elles. En particulier, il existe un jeu très élaboré entre le locuteur et le destinataire, qui n'est pas sans influencer sur l'interprétation. Si nous reprenons les deux grandes structures énonciatives textuelles, le discours et le récit, nous devons tout d'abord mettre en évidence le caractère exceptionnel de l'absence totale de première ou de deuxième personne verbale, donc de récit pur : *Poulailler's Song* – nous ne tenons évidemment pas compte des citations des « poules » en style direct –, *Les Flamandes* et *Amsterdam*. Ce type d'énonciation, introduit une distanciation entre le chanteur et l'objet de la chanson, ce qui favorise souvent une théâtralité parodique des personnages décrits. Mais le narrateur n'est extradiégétique qu'en apparence, puisque son vocabulaire axiologique et volontiers péjoratif a une forte valeur modalisatrice ainsi que la coexistence de niveaux de langue ordinairement séparés (*Amsterdam*). L'interprétation vient alors corroborer le sémantisme du texte (par exemple, *Poulailler's Song*, où Alain Souchon joue sur la parodie vocale de l'expression bourgeoise et où le son se dilue dans l'inconsistance sémantique du caquetage des poules, pour mieux traduire le mépris), ou au contraire, par son dynamisme, métamorphose la quotidienneté triviale en énergie cosmique (*Amsterdam*). Cela implique, pour l'interprétation, une démarcation, un décalage qui passe par la multiplication des mimiques audibles, une actualisation par la modélisation de l'intonation, avec un geste écart par rapport à la norme, une distorsion, un travestissement du timbre et du phrasé ou une emphase expressive, autant d'éléments de variations se superposant aux éléments redondants du texte. Par exemple, l'interprétation des *Flamandes* se caractérise par une distorsion du timbre (sur-nasalisation des [ɛ̃] dans « Flamande », voix nasillarde sur la voyelle nasale [ɑ̃] de « son éminence », doublé d'un *portamento* créant une dissonance), parodie du parlé (« elles font la fierté de leurs parents » ; « elles héritent et c'est pour ça qu'elles dansent »), reprise ironique d'une articulation spécifique (« elles ont chent ans »), accentuation hyperbolique des attaques (sur « les Fla, les Fla, les Flamandes »).

Mais notre corpus se caractérise par une majorité écrasante d'énonciations avec un narrateur intradiégétique, c'est-à-dire, selon la terminologie de Gérard Genette, représentant un « personnage de l'histoire » intérieur au récit, donc garant de son authenticité, d'un « je », qui, soit suppose un allocutaire inclus dans l'histoire, soit place l'auditeur en position d'interlocuteur virtuel. La première personne (singulier ou pluriel) est présente dans vingt-sept chansons sur trente-trois (avec « je » sur vingt-six chansons et « nous » sur une chanson). Dix-sept chansons comportent des dédicaces ou des adresses à la deuxième personne. Mais les référents extrêmement diversifiés de la première ou de la deuxième personne attestent, là encore, l'extraordinaire ambiguïté du genre.

Nous devons distinguer les rares cas où le narrateur est hétérodiégétique, c'est-à-dire narre une histoire dont il est témoin (exemple : *Le Gorille*), et ceux où il est homodiégétique, soit quand il sert de porte-parole à un autre personnage (exemple : *Le Poinçonneur des Lilas*), soit quand il raconte sa propre histoire. Mais la complexité de la chanson ne rend pas toujours

possible la différenciation entre ces deux occurrences de manière très tranchée, et le genre permet souvent une superposition ambiguë du « je » du chanteur et du « je » du personnage incarné par la chanson.

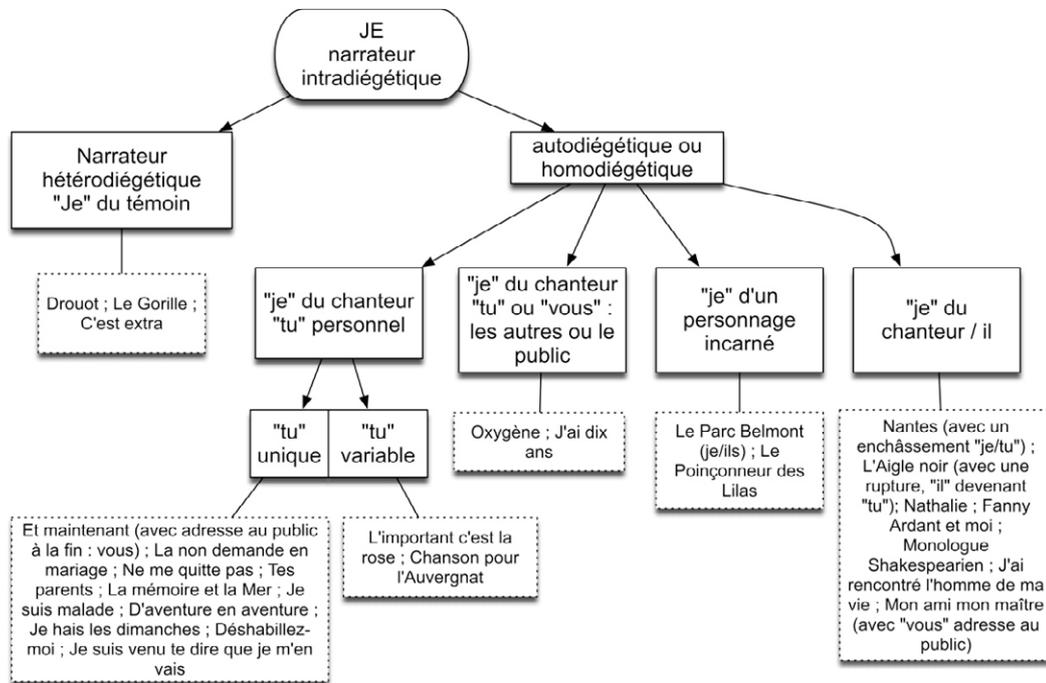


Figure 46 : Tableau des occurrences de « je » dans les chansons.

Ce tableau nous permet de voir la complexité du système référentiel des pronoms de la première et de la deuxième personne dans la structure des chansons. Pourtant, n'y figurent pas les formes rebelles : *69 année érotique*, où Serge Gainsbourg parle de lui à la troisième personne, ou *L'Affiche rouge* et *Si tu t'imagines*, deux mises en musique de poèmes de Louis Aragon et de Raymond Queneau, où figure dans les deux cas une adresse (« vous » = les résistants dans *L'Affiche rouge* et « tu » = « fillette » dans *Si tu t'imagines*), donc une première personne sous-entendue, le locuteur étant indispensable à l'existence du destinataire. Dans ces deux derniers cas, la présence de la première personne est implicite.

Le « je » peut donc être celui du narrateur, témoin d'une scène passée qu'il nous raconte et sur laquelle il donne son avis (*Le Gorille*, *Drouot*). Le texte s'apparente alors à un récit à la première personne, dans lequel le narrateur est en retrait, comme observateur critique, mais apparaît ponctuellement. Sa présence varie d'un exemple à l'autre : *Le Gorille* reste très marqué par la personnalité du chanteur, qui interpelle le public, multiplie les modalisateurs, et introduit un regard burlesque, parodie du style épique. Cette double perspective (ce qu'il raconte et le commentaire qu'il apporte) implique le décalage propre à l'ironie et un ton détaché, qui introduit la quotidienneté dans l'in vraisemblance absolue, tout en établissant une distance entre la diégèse et l'auditeur, qui ne prend plus le récit comme véridique, mais comme une fable satirique.

Drouot présente une situation bien différente : le narrateur omniscient s'efface derrière le point de vue de son personnage, dont il partage les émotions, pour ne s'en distancier – au sens propre et au sens figuré : « je la vis s'éloigner » – qu'à la dernière strophe. D'un événement ponctuel et individuel (la vente aux enchères des souvenirs d'une vieille femme), Barbara fait une exemplification de la condition humaine et de l'inexorabilité du temps. Il

existe une forme de mise en abîme : le narrateur-observateur décrivant son personnage lui-même observateur impuissant de son propre destin. La dramatisation de l'interprétation renvoie à la fusion entre les deux personnages.

Mais, nous l'avons vu, le plus souvent le « je » du discours est homodiégétique, avec toute l'ambiguïté référentielle qu'il peut véhiculer : confusion d'une assimilation entre le « je » du chanteur-individu et le « je » du personnage incarné, témoignage d'une expérience personnelle, ou expression d'un personnage locuteur au même titre que dans le théâtre. L'ambiguïté est d'autant plus difficile à lever que l'on pourrait dire que la chanson bénéficie rarement d'une exposition préliminaire et qu'elle commence pour ainsi dire « *in medias res* ». À ce propos, les paroles de chansons présentent une évolution similaire à celle de la littérature romanesque, faisant de plus en plus l'économie d'une première strophe qui contextualisait le texte de la chanson, pour plonger directement l'auditeur au cœur de l'action. Nous ne trouvons dans notre corpus que quelques exemples de contextualisation initiale (Barbara, Vincent Delerm, Jacques Brel, Georges Brassens...).

Il y a généralement une entrée « directe dans l'histoire, sans aucun élément informatif ou introductif expressif, ce qui produit un effet de dramatisation immédiate⁴⁵² ». Il s'agit d'un *incipit* « dynamique », tel que nous l'avons étudié dans les structures dramatiques de la chanson strophique. L'ambiguïté des déictiques ou embrayeurs, c'est-à-dire des éléments linguistiques qui font référence à l'instance de l'énonciation et à ses coordonnées spatio-temporelles, renforce la richesse sémantique et multiplie les strates interprétatives du texte, introduisant, au sein même de la répétition, la variation contextuelle.

Le « maintenant » de Gilbert Bécaud, se charge d'une signification nouvelle à chaque énonciation, comme le « aujourd'hui » de Diane Dufresne, réactualisant à chaque interprétation l'événement initial – et donne une impression d'isochronie, de coïncidence entre le moment d'interprétation de la chanson et celui de l'événement, propre à renforcer la dramatisation interprétative.

Il en est de même des déictiques spatiaux, comme « ici », au début de la chanson *Parc Belmont*, projetant l'existence du personnage sur la scène, de même que les adjectifs démonstratifs déictiques dans la chanson *C'est extra* : « cette nuit », « cet ampli », « ces bas », *etc.*, emploi cataphorique, puisque l'élément nominal, repris par le démonstratif, n'est pas placé avant, et que le démonstratif se trouve antéposé par rapport à lui. L'auditeur se trouve alors en mesure de partager l'expérience du chanteur d'autant plus que l'utilisation du présent permet une réactualisation à l'infini.

Le « je », déictique pronominal, présente l'aspect le plus simple lorsqu'il représente le personnage incarné, puisque l'objectif de l'interprète est de faire vivre sous nos yeux un personnage comme au théâtre, comme la folle du *Parc Belmont* ou le *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg (témoignage personnel qui trace le portrait psychologique d'un personnage imaginaire). Il y a interprétation, mais pas assimilation des identités, bien qu'il y ait une part d'identification dans le choix du personnage incarné. Diane Dufresne possède à un moindre degré la « folie » créatrice dont parle son héroïne et Serge Gainsbourg une forme d'introversión, les deux chansons se concluant curieusement par la même perspective de meurtre ou de suicide. Y a-t-il vraiment des rôles de composition dans la chanson ? Entre le personnage représenté et le personnage chanteur, il y a confusion des voix, effet de brouillage. L'interprétation vise alors à crédibiliser le personnage incarné au point qu'il n'y ait plus de dissociation entre le chanteur et son personnage, comme pendant le jeu théâtral. Mais, contrairement au théâtre, il n'y a pas d'énonciation double ; le locuteur ne s'adresse pas à la

⁴⁵² DEL LUNGO, Andrea, « Pour une poétique de l'Incipit », dans : *Poétique*, n° 94, 1993, p. 133.

fois à un autre personnage sur scène et au public, mais seulement au public sans intermédiaire – ce qui favorise le glissement entre personnage représenté et individu chanteur. Cette superposition des voix est plus forte qu'au théâtre, puisqu'il n'y a plus le maillon du personnage interlocuteur sur scène. De plus, brève et décontextualisée, la chanson se doit d'être plus percutante que le texte théâtral, d'où l'utilisation de ce que nous appellerons ultérieurement de véritables gestes vocaux, métaphores de la gestuelle des personnages, dans la rigidité et la régularité machinale pour le poinçonneur, dans l'exubérance et l'hyperbole pour la « folle » du parc Belmont.

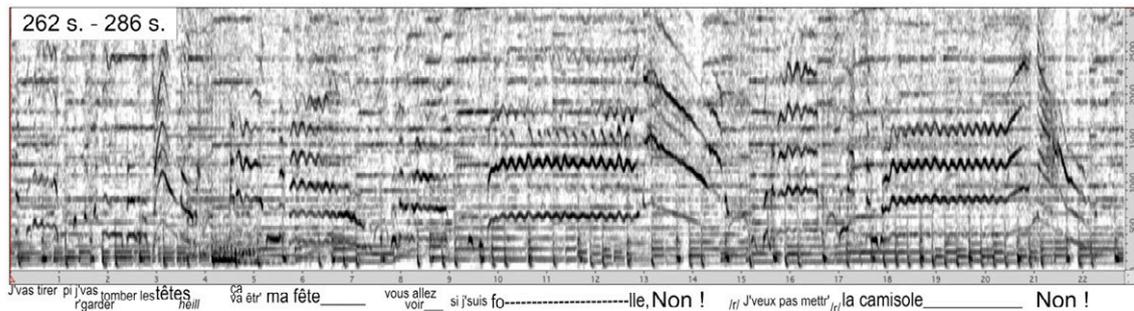


Figure 47 : Extrait de la dernière strophe du *Parc Belmont*, chanté par Diane Dufresne. [CD 044]

Nous observons ainsi, sur le sonagramme, les mots « têtes » et « non », évoquant une voix criée stylisée, qui contrastent avec les longues tenues dans l'aigu avec *vibrato*, les cris sans contenu textuel (« *heill* » après « tête »), et les prises d'air très sonores, marquées sur le sonagramme par /r/ (le second étant même une inspiration voisée). Nous pouvons véritablement parler de gestuelle vocale...

Une autre occurrence du « je » renvoie au chanteur interprétant sa chanson, avec une mise en abyme (la chanson dans la chanson) et une dédicace à un ou plusieurs interlocuteurs successifs : il s'agit par exemple de *L'important c'est la rose* (« Toi pour qui donnant-donnant/J'ai chanté ces quelques lignes ») et de *Chanson pour l'auvergnat* (« Elle est à toi cette chanson »). Ce type d'énonciation, en actualisant l'acte interprétatif (ici et maintenant), génère une crédibilité immédiate et une assimilation facile entre le « je » de l'énonciation et l'individu-chanteur. Il s'accompagne d'une relative sobriété interprétative n'ayant pas besoin d'une mise en scène vocale très élaborée pour susciter l'adhésion du public.

Mais le cas le plus fréquent, et d'ailleurs le plus complexe, est celui où le « je » est censé faire référence au chanteur de manière implicite, c'est-à-dire relater de manière ancrée dans la situation d'énonciation, et parfois totalement décontextualisée lorsqu'il s'adresse à un « tu » non déterminé, une expérience personnelle. De *Et maintenant à Ne me quitte pas*, *D'aventure en aventure à Je suis malade* et *Je suis venu te dire que je m'en vais*, l'écriture abstraite de la chanson induit obligatoirement une adéquation complète entre le « je » individuel du chanteur et le « je » de la chanson, entre la personne, la *persona* et le personnage, pacte avec l'auditeur au même titre que dans le récit autobiographique. L'interprétation va donc exalter les caractéristiques vocales personnelles de chaque chanteur, souvent de manière hyperbolique, pour que l'individualisation du vocal atteste qu'il s'agit bien du moi profond du chanteur qui dit « je ». L'authenticité de la voix et son caractère personnel, expression d'un corps unique, se présente comme le garant de l'authenticité des sentiments : diction exacerbée et pathétique de Jacques Brel, vocalisation émotive de Serge Lama, diction semi-parlée et saccadée de Serge Gainsbourg... Mais, pour que l'efficacité sur le public soit totale, il faut que ce « je » du chanteur déclenche un phénomène d'identification, d'assimilation, et devienne d'une certaine manière le « je » de chaque auditeur par un véritable transfert, une appropriation de l'histoire individuelle par la collectivité du public.

Le déictique « tu » peut, quant à lui, aussi bien s'adresser à un public virtuel et, donc, impliquer un sentiment de complicité, que représenter un autre, un absent, un narrataire intradiégétique ; le public aura alors la sensation de pénétrer en fraude dans la diégèse et dans l'intimité du chanteur, puisque ce discours ne lui est pas destiné. Ce « je » s'adressant à un « tu » (ou un « vous ») individuel a souvent pour conséquence interprétative un emploi massif des codes paralinguistiques empruntés à la parole, visant à convaincre l'interlocuteur. Nous observons ainsi une grande diversité d'effets de rhétorique vocale : emphase focalisatrice sur un mot, retenue de certaines consonnes... Le timbre est très variable et s'imprègne successivement des expressions de l'ironie, de la colère, de la supplication. *Et maintenant* et *Ne me quitte pas* illustrent parfaitement la richesse d'effets induite par cette structure énonciative.

Ces structures discursives, ayant souvent comme visée d'agir sur l'interlocuteur dans un contexte conflictuel, impliquent donc un renforcement de la subjectivité interprétative et une amplitude importante des écarts vocaux au sein de la même chanson. Par contre, l'énonciation d'un « je » qui raconte une expérience vécue avec un personnage à la troisième personne (même s'il y a enchâssement d'un bref passage au « tu », comme dans *Nantes*, *L'Aigle noir* et *J'ai rencontré l'homme de ma vie*), s'associe à une plus grande stabilité et une homogénéité de l'interprétation, impliquée sans doute par la distanciation du temps (texte au passé), qui relate un événement comme acquis et assimilé dans l'histoire personnelle du chanteur. Le récit ainsi intégré dans le discours assure à l'événement une fixité historique et, donc, une forme d'objectivité qui se ressent dans l'interprétation : le sentiment (bonheur ou malheur) est unifié par le souvenir, par le recul, ce qui mène à une interprétation plus uniforme, qui échappe aux ruptures des énonciations je/tu, où règne une certaine confusion des affects, passion/haine, colère/supplication, sincérité/ironie. À ce titre, le schéma temporel n'est pas sans influencer sur l'interprétation.

PASSÉ DOMINANT	PRÉSENT INTEMPOREL OU DURATIF	PRÉSENT DU MOMENT DE L'ÉNONCIATION
- <i>Nantes</i> (avec actualisation du présent par enchâssement de trois vers)	- <i>L'important c'est la rose</i>	- <i>Chanson pour l'auvergnat</i> (avec des souvenirs du passé)
- <i>L'Aigle noir</i> (avec actualisation par une strophe à l'impératif)	- <i>Les Flamandes</i>	- <i>La non demande en mariage</i>
- <i>Drouot</i>	- <i>Amsterdam</i>	- <i>Ne me quitte pas</i>
- <i>Nathalie</i> (insertion finale du présent en coda avec une ouverture sur le futur)	- <i>Poulailler's song</i>	- <i>Tes parents</i> (avec inclusion d'une partie au futur)
- <i>Le Gorille</i> (avec insertion d'un présent de narration, figure de l'énullage)	- <i>Foule sentimentale</i>	- <i>Fanny Ardant</i>
- <i>Le Monologue shakespearien</i> (avec insertion d'un présent de narration)	- <i>Si tu t'imagines</i>	- <i>Le Parc Belmont</i> (clausule au futur)
- <i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i> (passé récent)		- <i>Oxygène</i>
- <i>L'Affiche rouge</i> (avec insertion d'une lettre au présent)		- <i>C'est extra</i>
		- <i>La Mémoire et la Mer</i> (souvenirs actualisés par du présent)
		- <i>Le Poinçonneur des Lilas</i> (avec clausule sur le futur)
		- <i>69 année érotique</i>
		- <i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>
		- <i>Désbabillez-moi</i>
		- <i>D'Aventure en aventure</i>
		- <i>Moi ami mon maître</i>
		- <i>J'ai dix ans</i>
		- <i>Je bais les dimanches</i>
		- <i>Et maintenant</i> (clausule sur le futur)

Tableau 13 : Système temporel des chansons.

Le système de la temporalité ouvre des perspectives spécifiques sur l'interprétation, selon qu'il implique un propos narratif ou un propos discursif, même si, comme le fait remarquer Gérard Genette, il existe toujours une forme d'imbrication entre les deux modalités d'énonciation :

« Il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit [...]. Le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser⁴⁵³ ».

Ainsi, les souvenirs du passé inclus dans *Chanson pour l'auvergnat*, se fondent dans l'actualisation du discours, alors que la strophe à l'impératif de *L'Aigle noir* s'inscrit comme une rupture à l'intérieur du récit.

Le passé du récit induit une reconstruction de l'événement raconté et, donc, une forme de recul, de jugement porté sur l'événement, qui provoque une unification du sentiment : nostalgie (Barbara, dont les trois chansons sont au passé, ou *Nathalie*, qui se termine cependant sur un présent et une ouverture sur le futur), ironie (*Le Gorille*), exaltation (*L'Affiche rouge*). Mais l'intrusion du présent de narration, ou figure de l'éballage, dans certaines chansons, crée une rupture dans le rapport à l'histoire, si bien que la notion de récit s'efface en partie et que, selon la formule de Philippe Le Jeune, l'histoire semble « crever l'écran diégétique pour revenir sur le devant de la scène⁴⁵⁴ », avec une forte valeur d'actualisation.

Le présent à valeur générale, à valeur d'intemporalité, peut s'associer, quant à lui, à une tonalité un peu didactique (*L'important c'est la rose*, *Si tu t'imagines*, *Foule sentimentale*), avec des modalités d'énonciation majoritairement assertives, qui réduisent la diversité des intonations. La valeur souvent itérative de ce présent, qui transforme le propos en vérité générale, suscite chez l'auditeur une approbation consensuelle.

Le présent du moment de l'énonciation fait basculer le texte du narratif au dramatique, et fait passer au premier plan le jeu de l'isochronie – entre le moment de l'interprétation et le moment de l'événement. Il réalise « conventionnellement », selon Gérard Genette, « la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance du discours qui le décrit⁴⁵⁵ ». C'est ce type d'énonciation qui, en multipliant les modalités, interrogatives, injonctives ou exclamatives – *Ne me quitte pas* (vingt-quatre injonctives), *Oxygène* (vingt injonctives), *Déshabillez-moi* (vingt-six injonctives), *Et maintenant* (cinq interrogatives)... –, permet une diversification intonative maximale et une exacerbation des sentiments qui expriment la subjectivité de l'interprète et, donc, la variation interprétative au service du *pathos*.

Nous pouvons donc conclure que les macrostructures énonciatives – récit/discours, représentations diverses d'un « je » narrateur intradiégétique, existence ou non d'un allocutaire à la deuxième personne, utilisation des déictifs spatio-temporels et du système verbal – jouent un rôle fondamental de préfiguration interprétative initiant ou non un renforcement contextuel de l'expression du *pathos* et donc un traitement plus ou moins théâtralisé de l'interprétation.

⁴⁵³ GENETTE, Gérard, *Figures II*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1979, p. 65-66.

⁴⁵⁴ LE JEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris : Seuil, 1980. Cité dans : BUFFARD-MORET, Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris : Nathan Université, 2000, p. 51.

⁴⁵⁵ GENETTE, Gérard, *Figures II*, *op. cit.*, p. 63.

4.1.2 *Jeux anaphoriques et progressions thématiques*

Nous avons traité des jeux de répétition/variation dans les macrostructures génériques de la chanson (couplet/refrain et refrain intégré). Mais le jeu de la réitération imprègne tous les niveaux de la chanson, de la construction générale jusqu'aux structures les plus fines. En nous bornant, pour l'instant, à l'aspect textuel – mais le texte est aussi musicalité – nous observons dans notre corpus des procédés anaphoriques multiples : répétitions de vers (même hors refrain), répétitions de tournures (anaphores à proprement parler), répétitions de phonèmes (assonances et allitérations), autant d'éléments que l'interprète cherche à mettre en relief par des procédés vocaux multiples. Tout jeu répétitif sur la partition induit un effet de focalisation dans l'interprétation.

4.1.2.1 Répétitions de vers : de la variation au sein de la répétition

Les similarités se situent d'ores et déjà au niveau des vers : au-delà des refrains et à l'intérieur même du refrain, multiples sont les éléments anaphoriques dont la redondance se situe à un double niveau (une fois pour chaque refrain et plusieurs fois à l'intérieur du même refrain) et parfois même un seul vers de refrain, de multiples fois répété.

CHANSON	NOMBRE DE VERS	NOMBRE DE VERS RÉPÉTÉS SANS VARIANTES		NOMBRE DE VERS RÉPÉTÉS AVEC VARIANTES		TOTAL	%
		R-RI	C	R-RI	C		
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	40	1 (8 fois); 2 (2 fois); 1 (4 fois)	6 (2 fois); 3 (4 fois)			40	100%
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	48	3 (3 fois)	5 (3 fois)	1 (3 fois)	3 (3 fois); 3 (2 fois)	42	88%
<i>Les Flamandes</i>	60	3 (4 fois)	2 (2 fois)		5 (4 fois); 1 (3 fois); 4 (2 fois)	45	75%
<i>Fanny Ardant et moi</i>	36	8 (2 fois)	5 (2 fois)			26	72%
<i>69 année érotique</i>	26	1 (6 fois)	1 (2 fois); 3 (3 fois)			17	65%
<i>Le monologue Shakespearien</i>	52	8 (3 fois)	3 (2 fois)		1 (2 fois)	32	62%
<i>J'ai dix ans</i>	61	10 (2 fois)	3 (5 fois)			37	61%
<i>D'aventure en aventure</i>	59	2 (8 fois); 2 (4 fois); 1 (6 fois)	1 (3 fois); 1 (2 fois)			35	59%
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	61	2 (8 fois); 2 (4 fois); 1 (6 fois)	1 (3 fois)	3		36	59%
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	29	3 (4 fois); 1 (2 fois)		1 (2 fois)		16	55%
<i>Poulailler's song</i>	40	4 (3 fois)	1 (3 fois)	1 (7 fois)		22	55%
<i>C'est extra</i>	52	4 (4 fois)	1 (4 fois); 1 (2 fois)		1 (2 fois); 1 (4 fois)	28	54%
<i>La non demande en mariage</i>	72	6 (6 fois)				36	50%
<i>L'Aigle noir</i>	47		6 (2 fois)		4 (2 fois)	20	43%
<i>L'Important c'est la rose</i>	52	4 (5 fois)	1 (2 fois)			22	42%
<i>Déshabilitez-moi</i>	56	1 (3 fois); 1 (5 fois); 1 (4 fois)	1 (2 fois); 1 (3 fois)	1 (3 fois)		21	38%
<i>Si tu t'imagines</i>	49	1 (6 fois); 1 (4 fois)	1 (3 fois); 3 (2 fois)			18	37%
<i>Tes parents</i>	58	6 (2 fois); 1 (2 fois); 2 (3 fois)				20	34%
<i>Foule sentimentale</i>	45	6 (2 fois)		1 (3 fois)		15	33%
<i>Oxygène</i>	62	2 (4 fois); 4 (3 fois)				20	32%
<i>Ne me quitte pas</i>	80	1 (23 fois)			1 (2 fois)	25	31%
<i>Je suis malade</i>	71	4 (3 fois); 4 (2 fois); 2 (2 fois)				22	31%
<i>Amsterdam</i>	66		1 (9 fois)		2 (2 fois); 1 (7 fois)	20	30%
<i>Nathalie</i>	46		1 (3 fois); 2 (2 fois)		2 (2 fois)	11	24%
<i>Et maintenant</i>	53		2 (3 fois); 2 (2 fois)		1 (2 fois)	12	23%
<i>Nantes</i>	57		3 (2 fois); 1 (3 fois)		1 (2 fois)	11	19%
<i>Je bais les dimanches</i>	66	2 (3 fois)	1 (2 fois)			8	12%
<i>Le Gorille</i>	81		1 (9 fois)			9	11%
<i>Drouot</i>	40		1 (2 fois)		1 (2 fois)	4	10%
<i>Mon ami, mon maître</i>	42		1 (2 fois)		1 (2 fois)	4	10%
<i>Le Parc Belmont</i>	71		2 (2 fois)		1 (2 fois)	6	8%
<i>L'Affiche rouge</i>	35					0	0%
<i>La Mémoire et la mer</i>	80					0	0%

Figure 48 : Proportion de vers répétés dans les refrains (et refrains intégrés) et dans les couplets, avec ou sans variantes. Classement des chansons par proportion décroissante de vers répétés (dernière colonne).

La trame répétitive des vers se présente donc avec une forte hétérogénéité, de la répétition intégrale – *Je suis venu te dire que je m'en vais* de Serge Gainsbourg, chanson dans laquelle tout vers est répété en alternance une ou plusieurs fois – à l'absence totale de répétition de vers – *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré, ce qui n'exclut pas, nous le verrons, d'autres réseaux de répétitions –, en passant par la chanson à schéma répétitif – comme *Les Flamandes*, de Jacques Brel, et *Chanson pour l'auvergnat*, où Georges Brassens n'hésite pas à utiliser un barbarisme pour réitérer au plus proche son schéma : « quand dans ma vie il faisait faim ». Ce jeu structurel déborde celui de la simple structure couplet/refrain ou strophique.

Mais comment aborder ce processus répétitif ? Au-delà de l'apparence, et aussi contradictoire que cela puisse paraître, il est important de mettre en évidence ce paradoxe fondamental pour l'interprétation : il n'existe pas de « vraie » répétition. En effet, comme le souligne Gérard Genette, même la réitération à l'identique n'implique pas la similitude, par exemple, dans la répétition de trois fois la même expression :

« Ces trois “expressions” seraient stylistiquement différentes *du seul fait de leur répétition*, qui fait de l'une la première, de la suivante la deuxième, et de la troisième la dernière. Bref, différentes *du fait même de leur identité*⁴⁵⁶ ».

Paradoxe que Gérard Genette pousse à son extrême :

« Même si l'interprète se contentait, au disque, d'y faire reproduire, magnétiquement identique, sa prestation initiale, je jurerais encore que quelque chose a changé. Non sans raison : pour le moins, l'auditeur. De sorte qu'ici encore répéter c'est varier⁴⁵⁷ ».

Sans prendre en compte pour l'instant ces changements de l'auditeur dans le temps, il est cependant évident que tout vers répété (par exemple en début et fin de chanson pour Barbara, ou de manière obsessionnelle tout au long de la chanson pour Jacques Brel) n'est pas identique du début à la fin. La progression de la chanson lui confère une valeur nouvelle à chaque répétition et, par exemple, la formule anaphorique « Ne me quitte pas » de Jacques Brel ne peut s'interpréter comme une simple réitération : chaque formule se trouve modifiée dans sa valeur par le seul nombre de fois où elle a été proférée. C'est que, contrairement à l'apparence, la chanson « ne tourne pas en rond », et que la répétition s'inclut dans une progression qui nuance le sens de chaque réitération selon son ordre d'apparition et son contexte textuel – de la simple prière au début de la chanson, à la supplication, à la demande argumentée, à la déploration. Les jeux divers de l'interprète sur les intonations, les débits, la prononciation, *etc.*, et toutes les métamorphoses agogiques que Jacques Brel inclut dans cette répétition, ce dont nous avons parlé, ne sont en fait que redondance du *pathos*, sur un phénomène qui, par la dynamique même du texte, est déjà profondément ancré dans sa structure sémantique. La formule répétée, à la suite des deuxième et troisième strophes, où le « je », *moi* actif et victorieux, promet la création par ses efforts d'un monde idéal (« je t'offrirai », « je creuserai la terre », « je ferai un domaine », « je t'inventerai », « je te parlerai », « je te raconterai ») est profondément différente de celle de la dernière strophe, où le *moi*, au contraire, se dilue et s'efface dans l'humilité (« je ne vais plus pleurer », « je ne vais plus parler », « je me cacherai », « laisse moi devenir l'ombre [...], l'ombre... »).

Il en va de même de toutes les répétitions en apparence identiques de notre corpus, du « J'ai dix ans » d'Alain Souchon, installant peu à peu avec entêtement le rêve dans le réel, au « Donnez-moi de l'oxygène » de Diane Dufresne, qui résonne, en suivant le déroulement chronologique de la journée, comme un appel de plus en plus pathétique, dans un texte ponctué par le champ lexical de l'angoisse (« peur », « mon cœur s'arrête », « étouffé par l'air », « ambulance », « urgence », « une pile à la place du cœur », « me panique », « la noirceur »).

⁴⁵⁶ GENETTE, Gérard, « L'Autre du même », dans : Gérard GENETTE, *Figures IV*, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

Même la simple répétition du prénom « Nathalie » par Gilbert Bécaud est porteuse d'un sens différent dans le déroulement de la chanson : de la surprise agréable au début, à l'intérêt amoureux et au besoin passionnel à la fin.

Ces répétitions, tout en ayant évidemment valeur musicale et rythmique et fonction mémorielle, sont donc les points d'ancrage prévisibles sur la partition pour l'expression de la subjectivité de l'interprète et de son *ethos* et, plutôt que des contraintes répétitives, des plages de liberté interprétatives.

Ce jeu entre la progression et la répétition s'inscrit d'ailleurs dans une dynamique assez spécifique à la chanson, dont le texte présente des typicités particulières, généralement différentes du texte littéraire, où la norme est le plus souvent la substitution, c'est-à-dire l'anaphore nominale infidèle (par synonymie, hyperonymie ou paraphrase), plutôt que l'anaphore nominale fidèle (c'est-à-dire la répétition pure et simple du même mot). Le thème de la chanson se présente en effet bien souvent sous une forme identique à sa dénomination initiale, ou bien est remplacé par une simple substitution pronominale, ce qui accentue le réseau répétitif au sein de la chanson. À l'exclusion du refrain intégré, Jacques Brel, par exemple, réitère douze fois le sujet identique « les Flamandes » et ajoute quinze substitutions par le pronom « elles », une par le pronom « ça » qui implique l'ironie de la réification. Dans *Amsterdam*, se répète huit fois « dans le port d'Amsterdam » et sept fois l'anaphore « y'a des marins ». La chanson *Je bais les dimanches* réitère dix fois le mot « dimanche », sans compter les répétitions du refrain, et Vincent Delerm reprend onze fois le groupe « tes parents » avant la substitution finale « ton père, ta mère ». Que dire des répétitions obsessionnelles du pronom « je », comme dans *Je suis malade* (vingt-quatre fois). Les paroliers qui appliquent les règles littéraires de la substitution nominale sont peu nombreux :

Brassens, <i>Le Gorille</i>	« Femelles », « commères », « féminine engeance » ; « Gorille », « bel animal », « singe », « quadrumane » ; « Vieille », « centenaire », « ancêtre ».
Barbara, <i>L'Aigle noir</i>	« Aigle noir » (4 fois), « oiseau » (3 fois).

Tableau 14 : Tableau des thèmes initiaux et des substitutions lexicales dans les textes du *Gorille* et de *L'Aigle noir*.

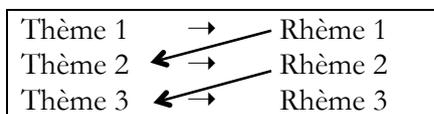
Ces exemples sont des exceptions. La norme est la répétition thématique fidèle, qui privilégie la récurrence au détriment de la diversité lexicale, permettant un renforcement évident de la cohésion discursive, la chaîne de référence étant ainsi rendue immédiatement perceptible.

4.1.2.2 Progressions thématiques et dynamique répétitive

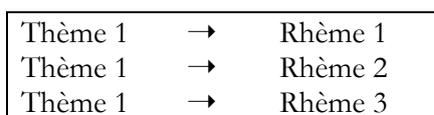
Une autre caractéristique de la chanson est sa relative stabilité dans le choix du système de progression thématique qui régit le très important rapport entre les éléments qui répètent des informations acquises et ceux qui révèlent une information nouvelle. Toute construction énonciative repose sur l'alternance du thème – support de l'information, qui appartient déjà au champ de la conscience et figure comme donné – et le rhème, qui apporte une information nouvelle à propos de ce support, théorie développée par les linguistes de l'École de Prague.

Trois grands types de progressions thématiques alternent dans l'ensemble des textes ou énoncés :

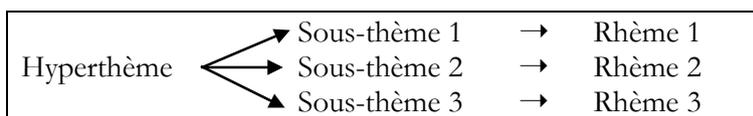
La progression linéaire, dans laquelle le rhème de la première phrase devient thème de la seconde, et ainsi de suite :



La progression à thème constant, dans laquelle la reprise du même thème forme une chaîne anaphorique complétée chaque fois par un rhème différent :



La progression à thème dérivée, ou progression éclatée, ou le texte progresse par relation métonymique à partir d'un hyperthème :



Cette progression thématique régit la dynamique informative du texte, puisque, selon Dominique Maingueneau, elle indique :

« la manière dont les divers groupes syntaxiques d'une phrase vont véhiculer deux types d'informations, celles qui à une certaine étape du texte sont acquises, données, et celles qui sont nouvelles⁴⁵⁸ ».

Or, dans le texte des chansons, la progression thématique linéaire est relativement peu représentée, sauf par quelques exemples :

Gainsbourg, <i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	« Je suis venu te dire que je m'en vais [...] / Tu te souviens des jours anciens et tu pleures »
Bécaud, <i>Nathalie</i>	« Je suivais par ce froid dimanche / Nathalie [...] / Elle parlait en phrases sobres [...] »

En fait, nous trouvons une majorité de progressions thématiques à thème constant – la plus élémentaire, selon Dominique Maingueneau – au détriment des progressions linéaires, qui pourtant favorisent la dynamique informative :

Brel, <i>Amsterdam</i>	<u>Thème constant nominal, puis pronominal</u> : « Les marins », « ils ». « Y'a des marins » sujet de 23 verbes avec une progression et une accélération : strophe 1 : 4 verbes ; strophe 2 : 4 verbes ;
---------------------------	--

⁴⁵⁸ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan Université, coll. « Lettres Sup. », 2000, p. 157.

	strophe 3 : 5 verbes ; strophe 4 : 10 verbes.
Brel, <i>Les Flamandes</i>	<u>Thème constant nominal, puis pronominal</u> : « Les Flamandes », « elles », à l'exclusion de la formule répétitive du refrain intégrée, répétée 6 fois dans la première strophe et 7 fois dans chacune des trois autres strophes.
Lama, <i>D'aventure en aventure</i>	<u>Thème constant pronominal</u> : 22 fois « je », sauf deux insertions de deux vers à <u>progression linéaire</u> : « D'autres que toi sont venues / Bien sûr j'ai murmuré leurs noms ».
Barbara, <i>L'Aigle noir</i>	<u>Thème constant nominal, puis pronominal</u> : « aigle noir », « oiseau », « oiseau roi »... puis « il ». Suivi d'une <u>progression à thème éclaté</u> : « ses yeux », « son bec », « son front », « des plumes »...

La progression à thème éclaté est, elle aussi, présente, mais à un moindre degré, surtout dans les structures énumératives, privilégiées, par exemple, par Léo Ferré, et, d'une manière générale, par les textes descriptifs ou poétiques :

Ferré, <i>C'est extra</i>	- <u>Hyperthème initial</u> : « une fille » - <u>Thème éclaté</u> : « robe », « cheveux », « mains », « cris », « bas », « chair », « touffe de noir jésus ». Cette structure énumérative se double d'une répétition régulière de l'hyperthème « une fille », développé par une accumulation de sous-thèmes apposés, souvent avec des métaphores dans l'esprit du surréalisme.
Gréco, <i>Si tu t'imagines</i>	- <u>Hyperthème</u> : « fillette », plus 2 fois « petite » - <u>Thème éclaté</u> : « ton teint rose », « ta taille de guêpe », « tes mignons biceps », « tes ongles d'émail », « ta cuisse de nymphe », « ton pied léger ».

Certes, au sein des mêmes textes, comme dans tout énoncé, les trois types de progressions peuvent cohabiter, mais la dominante reste la progression à thème constant, avec une présence secondaire de progressions à thèmes éclatés, comme dans *L'Aigle noir*. Ces deux types de constructions renforcent la cohérence textuelle et privilégient la répétition plutôt que la progression, car ils provoquent une réitération du thème ou même de l'hyperthème. La bonne compréhension passe donc au premier plan, puisque le thème est informationnellement faible par rapport au rhème, qui porte à un degré plus élevé la dynamique communicationnelle. Pour reprendre la terminologie de Roman Jakobson, la fonction référentielle ou dénotative est pondérée par la fonction phatique, qui vise à maintenir le lien entre énonciateur et auditeur, entre autres par le jeu des répétitions. Rappelons toutefois, comme nous l'avons déjà précisé, que la fonction référentielle de la répétition n'est pas nulle et qu'elle peut être créditée d'un certain degré d'informations nouvelles, puisqu'il n'y a pas d'identification absolue et que le phénomène lui-même de la répétition est porteur de nuances sémantiques.

4.1.2.3 Anaphores syntaxiques, répétitions de mots

Mais cette répétition des vers, vue précédemment, et cette prédilection pour la répétition des thèmes, sont loin d'être les seuls aspects anaphoriques contenus dans les chansons. La répétition de structures en début de phrase, tout autant que la répétition de groupes du nom ou de mots de la même famille, insérés dans un contexte syntaxique et lexical différent, jouent à un autre niveau sur les réitérations et les dissemblances, et sont multiples dans notre corpus.

Barbara, <i>Nantes</i>	« voyage » (3 fois), « rendez-vous » (3 fois), « père » (2 fois), anaphore « ce fut » (2 fois).
Barbara, <i>L'Aigle noir</i>	Anaphore « comme avant » (4 fois), « lentement » (2 fois)... Notons également un écho avec <i>Nantes</i> : répétition de la même formule « Il m'était revenu » – <i>L'Aigle</i> – et « Il m'était revenu » – mon père.
Barbara, <i>Drouot</i>	« Dans la salle des ventes » (7 fois), « déchirante » (2 fois), « folles années trente » (2 fois), « tremblante » (2 fois) ; « hagarde » (2 fois), « défiler son passé » (2 fois), « amours d'antan » (2 fois), « doigts nus » (2 fois), « du fond de ma mémoire » (2 fois). → Impression de piège du destin créé par les répétitions de mots. « Froissant quelques billets dedans ses mains tremblantes / Froissant quelques billets du bout de ses doigts nus / Quelques billets froissés pour un passé perdu ». (avec le chiasme sur « quelques billets »).
Bécaud, <i>Et maintenant</i>	« Rien » (4 fois : « plus rien » 2 fois, « pour rien » 1 fois, « peut rien » 1 fois), « qui bat » (2 fois), « trop fort » (2 fois). Chiasme : « Pour quoi pour qui » / « Pour qui pour quoi ».
Brel, <i>Ne me quitte pas</i>	« Je ne vais plus » (2 fois), « oublier » (4 fois), « temps » (2 fois), « où l'amour » (2 fois), « je n'vais plus » (2 fois), « l'ombre » (3 fois)...
Brel, <i>Amsterdam</i>	« Y'a des marins qui boivent / Et qui boivent et reboivent / Et qui reboivent encore / Ils boivent à la santé / Des putains d'Amsterdam / De Hambourg ou d'ailleurs / Enfin ils boivent aux dames »...
Bécaud, <i>Nathalie</i>	« Vide » (4 fois, à la rime), « guide » (4 fois : 3 fois pour « elle », 1 fois pour « moi »).
Dufresne, <i>Le parc Belmont</i>	« Le monde » (7 fois, opposé au « je »), « voyage » (2 fois), « yeux » (2 fois).

Delerm, <i>Le Monologue...</i>	Anaphore : « Pendant la première scène », « Pendant la deuxième scène ⁴⁵⁹ », <i>etc.</i>
Lama, <i>Je suis malade</i>	« Je n'ai plus envie / De vivre ma vie / Ma vie cesse quand tu pars / Je n'ai plus de vie [...] »
Ferré, <i>La Mémoire et la mer</i>	« Et je voyais ce qu'on pressent Quand on pressent l'entrevoiture [...] »
Ferré, <i>C'est extra</i>	« Une robe de cuir » (2 fois), « une fille qui tanguer » (3 fois, anaphore développée en parallélisme avec la métaphore filée maritime : « comme un matelot », « tanguer », « le port de cette nuit », « vient mouiller », « ruisselle », « nageur ». On observe, comme pour <i>La Mémoire et le Mer</i> , une superposition de la métaphore maritime et érotique).
Gréco, <i>Si tu t'imagines</i>	« Cueille cueille », « Les roses les roses » (intertextualité avec Ronsard).
Gréco, <i>Je hais les dimanches</i>	Progression par reprise de mots, avec article indéfini, puis avec article défini : « Dans la rue y'a la foule / Cette foule qui coule / Cette foule qui marche / Comme à un enterrement / L'enterrement d'un dimanche / Qu'est mort depuis longtemps / Je hais les dimanches ».
Lama, <i>D'aventure en aventure</i>	« Bien sûr » (anaphore, répétée 9 fois).
Souchon, <i>Poulailler's song</i>	« Comprenez-moi » (6 fois), « c'est » (5 fois), « on peut pas » (3 fois)...

Tableau 15 : Exemples d'anaphores et de répétitions de mots, à l'exception des refrains séparés ou intégrés et des vers répétés.

Même si nous excluons les formules des refrains séparés ou intégrés, les vers répétés et les thèmes récurrents de la progression thématique, étudiés précédemment, les paroles font donc volontiers usage d'anaphores et de répétitions de mots, mais là encore avec un but sémantique, puisqu'il paraît évident, dans les exemples cités, qu'elles ne sont pas hasardeuses, mais portent bien sur des mots sur lesquels la focalisation est voulue et qui ont une forte valeur symbolique, porteuse du sens de la chanson (par exemple, répétition du mot « rien » dans *Et maintenant* de Gilbert Bécaud, répétition du mot « monde » qui s'oppose au « je » dans *Le Parc Belmont* de Diane Dufresne...). En tant que telles, elles attirent toute l'attention de l'interprète qui, par divers traitements vocaux, va les mettre en évidence, jouant à la fois sur la répétition à l'identique ou sur la variation interprétative, le but étant de les faire émerger comme îlots de signification dans la progression du texte. La répétition « bien sûr », ponctuant le texte de la chanson *D'aventure en aventure* de Serge Lama, est un exemple significatif :

⁴⁵⁹ Notons également l'effet d'intertextualité avec le poème d'Alfred de MUSSET, *Une soirée perdue* : « J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre Français, / Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès. [...] / Je vis que, devant moi, se balançait gaiement / Sous une tresse noire un cou svelte et charmant [...] ».

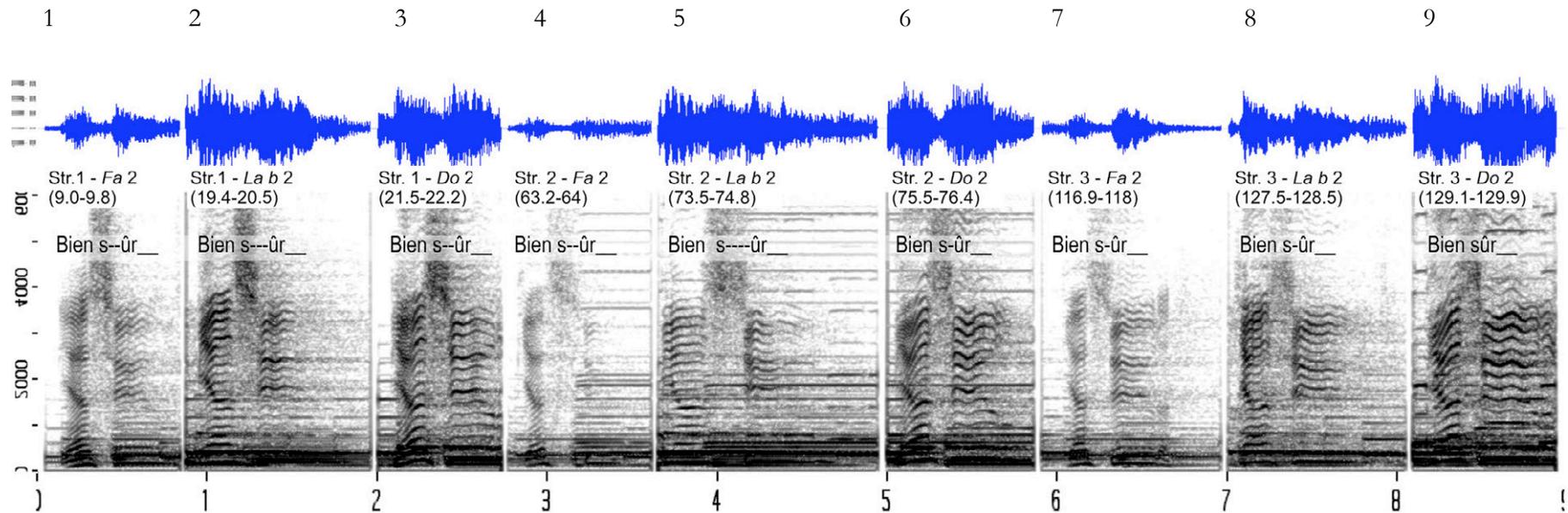


Figure 49 : Comparaison des répétitions anaphoriques « bien sûr », ponctuant les couplets de l'interprétation de *D'aventure en aventure*, de Serge Lama. Sonagramme et forme d'onde. Indication de la note sur laquelle les mots sont chantés (deux fois la même note). Les chiffres entre parenthèses précisent l'emplacement de l'extrait dans l'enregistrement (temps en secondes). [CD 045]

Il s'agit d'un exemple typique de variations dans la répétition. Serge Lama utilise cette ponctuation du texte pour montrer toutes les nuances sémantiques que prend cette expression dans le texte : de la concession (extrait 1) à la certitude, en passant par le doute ou la justification. Les effets vocaux sont multiples : durée plus ou moins longue de la tenue et de la consonne « s » centrale, articulation plus ou moins nette du « r » final (« r » quasiment inaudible sur l'extrait 2, très présent et roulé sur l'extrait 3...), voix puissante et sonore (extraits 2 et 3) ou plus sourde et plaintive (extraits 4 et 7), enchaînement lié des deux mots (extraits 1, 2, 3...) ou détaché (extrait 5), accentuation énergique du « u » suivi d'un rapide radoucissement sur la tenue (comme le montre le *decrecendo* sur la forme d'onde, par exemple dans l'extrait 2), ou tenue courte avec une forte énergie jusqu'à la consonne terminale (extrait 3 ou 6).

Sur l'*ostinato* rythmique du *Boléro* de Ravel, Gilbert Bécaud isole, dans la chanson *Et maintenant*, les paroles en îlots séparés par des silences, métaphores de la solitude. Nous comparons les quatre réitérations du mot « rien », au sémantisme fort dans la chanson, et évoquant le néant de l'absence :

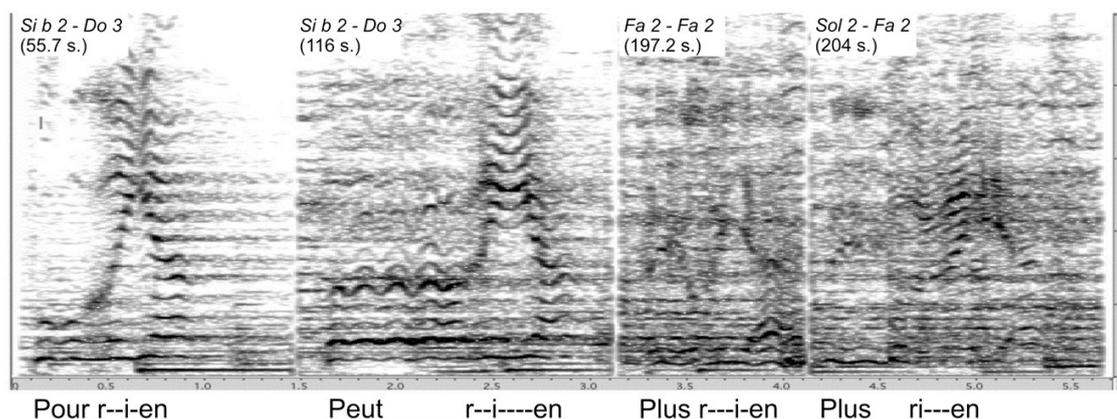


Figure 50 : Comparaison des quatre réitérations du mot « rien » dans l'enregistrement de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud. [CD 046 et 047]

L'énonciation du mot « rien » est violente, avec un effet de retenue sur le « r » raclé. La voix est de plus en plus rauque, gutturale et bruitée, jusqu'au quatrième extrait où nous ne distinguons pratiquement plus d'harmoniques. La diérèse sur « rien » est particulièrement accentuée sur le premier extrait : les zones de transition entre les phonèmes sont anormalement allongées, alors qu'une fois sur le phonème final, la note est coupée brusquement, sans tenue (bien qu'une valeur de blanche figure sur la partition). Nous observons un pic d'énergie sur « rien », sans *decrecendo*.

Si nous effectuons maintenant la concaténation des sept groupes « dans la salle des ventes », réitérés en fin de vers dans la chanson *Drouot* de Barbara, nous constatons aussi, alors qu'il s'agit du même groupe nominal sur les mêmes notes (à l'exception de l'extrait 5), une recherche de variations très marquée, exprimant successivement la nostalgie, la cruauté du destin, et la tristesse.

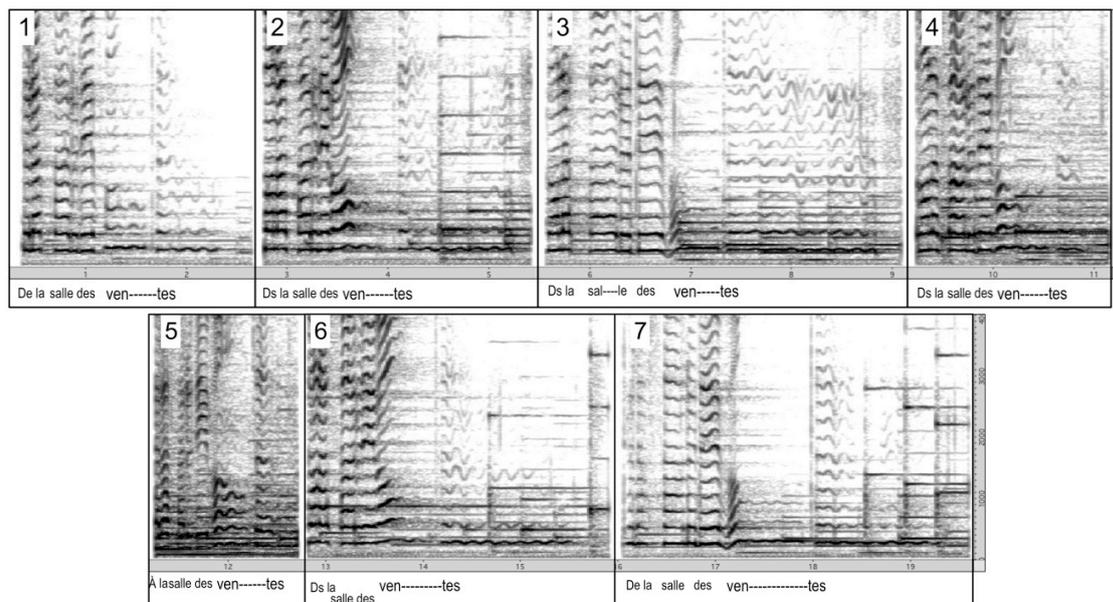


Figure 51 : Comparaison des différentes réitérations de « la salle des ventes » dans l'enregistrement de *Drouot* de Barbara. [CD 048]

Les variantes sur la formule répétitive illustrent l'enchaînement dramatique de la chanson, avec une montée en tension, jusqu'à l'acmé du cinquième extrait, suivi d'un adoucissement et d'un effacement progressif sur les deux dernières réitérations. Le deuxième extrait marque une montée de la dramatisation, avec une accélération du débit et un pic d'énergie sur la première syllabe de « ventes », attaquée sur un large et rapide *glissando* ascendant, suivi d'un brusque ralentissement et d'un adoucissement. Le troisième extrait est au contraire doux, avec une faible énergie et un *tempo* très lent, une longue tenue sur les deux syllabes finales, qui évoque le suspens avant le drame. Le quatrième extrait est de nouveau caractérisé par un débit très rapide, une forte énergie et une courte tenue, soulignant l'accélération dramatique avant le cinquième extrait, qui se distingue par la dureté de la voix – distorsion du timbre serré dans les graves –, le débit très rapide et une intensité uniforme et forte. La voix a perdu toutes ses modulations. Autant de traductions vocales pour illustrer le caractère irrévocable du couperet du destin. Les deux derniers extraits se diluent dans une voix douce, très proche et dans le souffle, dénuée d'énergie et avec un débit lent, symbolisant la disparition de la femme, associée à la disparition de ses souvenirs. Ces variantes dans la répétition peuvent à elles seules rendre compte du style mélodramatique de la chanson.

4.1.2.4 Assonances et allitérations

Enfin, nous devons insister sur la dernière strate anaphorique, c'est-à-dire sur les répétitions de phonèmes vocaliques et consonantiques, de l'assonance et de l'allitération, présence la plus complexe et la plus intime de la répétition, puisque le même son est inclus dans des mots différents. Le jeu de la répétition met alors tout autant en avant la similitude que la dissemblance, tout en créant un « hypersens » unifiant au-delà de la disparité des mots, induit par le choix du phonème récurrent, qui traduit ce que Catherine Fromilhague nomme

« la force signifiante des associations sonores⁴⁶⁰ » (par exemple, le hiératisme de la danse des Flamandes, symbolisé par la récurrence des voyelles nasales).

Les mots se répondent parfois par leurs sonorités, comme par écho ou attraction sonore (« gare au gorille », « la mémoire et la mer », « Gainsbourg et son Gainsborough »...), facilitant à la fois la mémorisation et la focalisation thématique. Le jeu paronymique ou homophonique porte tantôt le décalage humoristique (*La non demande en mariage*: « les maîtresses queux », « la queue des casseroles » ; *Déshabilitez-moi*: « consumer », « consommer », « captiver », « capturer » ; *Foule sentimentale*: « dérisions de nous dérisoires »), tantôt l'inspiration poétique (*La Mémoire et la mer*: « reviens violon des violonades »).

Mais encore plus récurrentes, les anaphores sonores, aussi bien au niveau des consonnes que des voyelles, créent un nouveau jeu de répétition/variation, privilégié par les paroliers, même s'ils n'en font pas l'usage immodéré de Bobby Lapointe :

<p>Brel, <i>Ne me quitte pas</i></p>	<p><u>Allitération en [k], occlusive vélaire sourde, et emploi de monosyllabes.</u> Hypersens : la violence. « [...] ces heures / Qui tuaient parfois / À coup de pourquoi / Le cœur du bonheur » .</p> <p><u>Allitération en [p], occlusive sourde, pour exprimer le volontarisme :</u> « Des perles de pluie / Venues de pays / Où il ne pleut pas ».</p> <p><u>Allitération en [R], vibrante sonore, pour exprimer la volonté et la douleur :</u> « Je creuserai la terre / Jusqu'après ma mort / Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière / Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi / Où l'amour sera loi / Où tu seras reine ». (notons également les répétitions de « l'amour sera » et de l'anaphore « où »)</p>
<p>Brel, <i>Les Flamandes</i></p>	<p><u>Allitération en [d], occlusive sonore, et assonance en [ã], voyelle nasale (8 nasales sur 18 syllabes) :</u> « Les flamandes dansent sans rien dire / Sans rien dire aux dimanches sonnant ».</p>

Ces structures sonores très élaborées présentent dans l'interprétation une mise en relief particulièrement porteuse de sens. Dans le premier exemple (*Ne me quitte pas*), il s'agit d'un renforcement du *pathos*. Dans le deuxième (*Les Flamandes*), la répétition sonore s'apparente à un procédé ironique ou satirique : utilisation allitérative de la sonorité [ã] et, d'une manière générale, des voyelles nasales – avec un taux inhabituel de 26 % des voyelles, alors que la norme est d'environ 17 %⁴⁶¹ – qui permet un traitement parodique par une insistance sur la nasalisation du son. Cet effet humoristique se retrouve lors des rapprochements sonores de

⁴⁶⁰ FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Analyses stylistiques. Formes et genres*. Paris : Dunod, 1999, p. 12.

⁴⁶¹ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 72

mots dont l'association sémantique ne peut être que péjorative (allitération en [b] chez Souchon, dans *Poulailler's Song* : « les belles basses-cours à bijoux »).

Dans *Oxygène* (Diane Dufresne) les répétitions de sonorités, associées au découpage rythmique du vers en petits groupes de syllabes, donnent l'impression de ponctuer l'essoufflement et la précipitation générés par la société anxieuse : « Mes lunettes, ma mallette / Accessoires obligatoires / Les miroirs du couloir / Multiplie ma silhouette ». Les répétitions de sons renforcent la construction en parataxe et les ellipses syntaxiques, que l'on retrouve dans toute la chanson, symbolisant la sensation d'être « à bout de souffle », comme si la phrase ne pouvait être proférée en entier.

Le traitement de la répétition, malgré l'absence de réitération de vers de refrain, est particulièrement caractéristique dans *La Mémoire et la Mer*, où les mots s'appellent l'un l'autre par leur sonorité, suivant une technique proche de l'écriture automatique : allitérations, assonances, paronomases et figures dérivatives.

RÉSEAUX DE RÉPÉTITIONS LEXICALES	RÉSEAUX DE RÉPÉTITIONS SONORES
<p>« Dans le milieu mouillé de mousse Reviens fille verte des fjords Reviens violon des violonades Dans le port fanfarent les cors Pour le retour des camarades »</p> <p>« Une mathématique bleue Sur cette mer jamais étale D'où me remonte peu à peu Cette mémoire des étoiles ».</p> <p>« Cette rumeur qui vient de là Sous l'arc copain où je m'aveugle Ces mains qui me font du fla-fla Ces mains ruminantes qui meuglent Cette rumeur me suit longtemps</p>	<p>Système de répétition en [l], vibrante sonore, [u], [ɛ] et [i] : « Où luisait le loup solitaire »</p> <p>Allitération en [m], occlusive nasale, et [s], fricative sourde, et assonance en [u], allitération en [R], vibrante sonore, et assonance en [a] :</p> <p>« Dans son milieu mouillé de mousse Reviens fille verte des fjords Reviens violon des violonades Dans le port fanfarent les cors Pour le retour des camarades »</p> <p>Allitération en [m] : deux [m] dans chaque vers :</p> <p>« Une mathématique bleue Sur cette mer jamais étale D'où me remonte peu à peu Cette mémoire des étoiles ».</p> <p>Allitération de la nasale bilabiale [m], de [s] en début de vers, et de la fricative sourde [f] :</p> <p>« Cette rumeur qui vient de là Sous l'arc copain où je m'aveugle Ces mains qui me font du fla-fla Ces mains ruminantes qui meuglent Cette rumeur me suit longtemps</p>

Comme un mendiant sous l'anathème Comme l'ombre qui perd son temps À dessiner mon théorème Et sous mon maquillage roux S'en vient battre comme une porte Cette rumeur qui va debout Dans la rue aux musiques mortes C'est fini, la mer, c'est fini Sur la plage, le sable bèle Comme des moutons d'infini Quand la mer bergère m'appelle »	Comme un mendiant sous l'anathème Comme l'ombre qui perd son temps À dessiner mon théorème Et sous mon maquillage roux S'en vient battre comme une porte Cette rumeur qui va debout Dans la rue aux musiques mortes C'est fini, la mer, c'est fini Sur la plage, le sable bèle Comme des moutons d'infini Quand la mer bergère m'appelle »
--	--

Tableau 16 : Réseaux de répétitions lexicales et sonores dans le texte de *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré.

La fréquence des réseaux de répétitions de mots, et surtout de répétitions de phonèmes, est particulièrement élevée par rapport aux usages courants de la poésie. Partant de la triple réitération de la nasale [m] du titre (« la mémoire et la mer »), l'allitération en [m] se développe tout au long de la chanson, créant un rythme renforcé par la mélodie répétitive qui évoque le flux et le reflux de la mer. Cette répétition d'une consonne bilabiale favorise la labialisation des sons, associée à l'émotion et à l'attendrissement, qui influe sur une interprétation très marquée par le *pathos*.

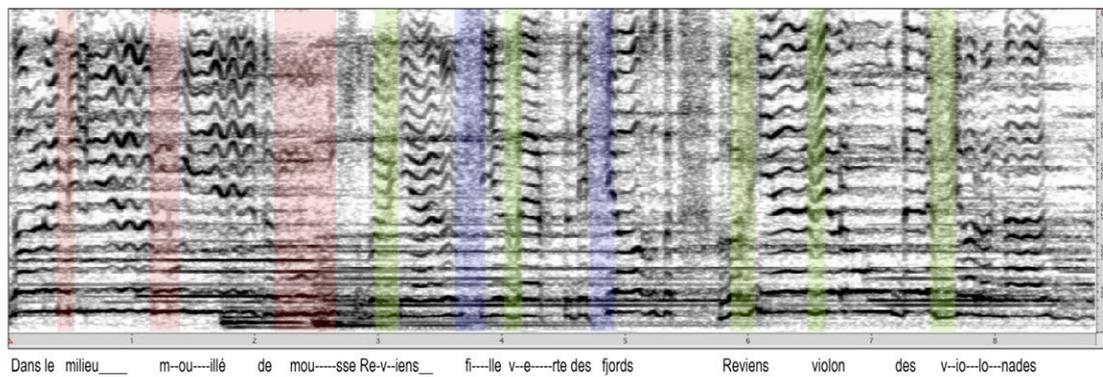
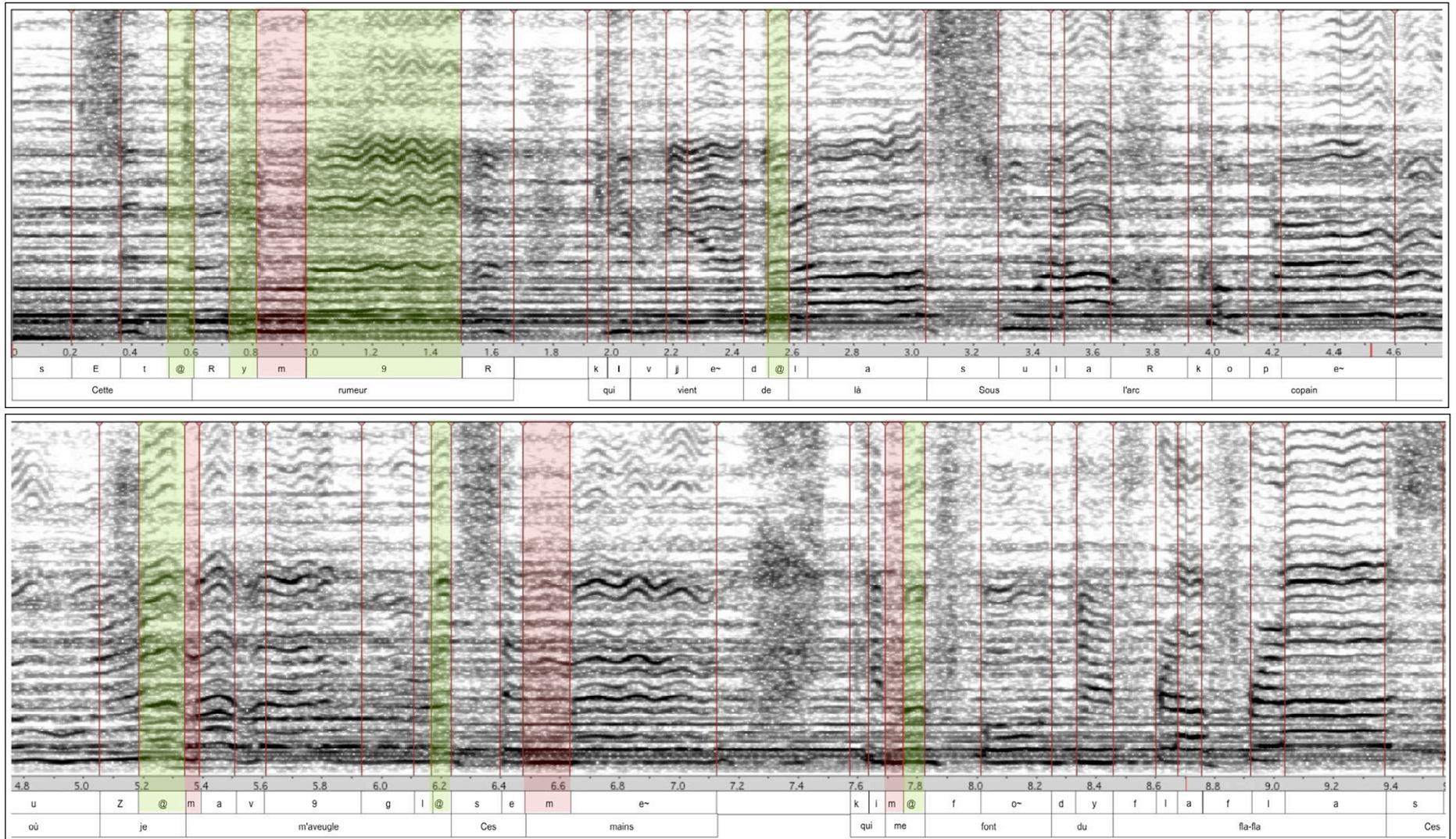


Figure 52 : Sonagramme d'un extrait de trois vers de *La Mémoire et la Mer*, dans l'enregistrement de Léo Ferré. Mise en évidence des allitérations en [m] (rouge), [f] (bleu) et [v] (vert). [CD 049]

La réitération de la bilabiale [m] et des labiodentales [f] et [v] crée un effet rythmique et une répétition phonique, qui est exploitée par Léo Ferré en accentuant la labialisation, ce qui permet de créer une articulation émotive et une intonation de plainte. L'articulation labialisée renforce l'impression d'étranglement du souffle. L'insistance sur la consonne [m], au début, se marque par une rétention de plus en plus importante de l'attaque du phonème, ce qui le met en relief par un allongement. Pour mettre en évidence les nombreux jeux de répétitions, Léo Ferré sur-articule tout le texte, sur un débit lent, en accentuant les consonnes de début de syllabes.

La dernière strophe, dont nous avons mis en évidence le système répétitif et anaphorique dans le tableau précédent, joue encore plus sur les effets de labialisation, avec, toujours, l'accumulation du [m] et de la labiodentale [f], mais associés cette fois à un système vocalique qui en renforce l'effet, par une série de voyelles antérieures labialisées : /eu/ ouvert ou fermé, [ə] muet articulé et [y] (sur les six premiers vers de la strophe, douze occurrences du [m], trois du [f], et dix-huit des [ə], [y], [ø], [œ]).



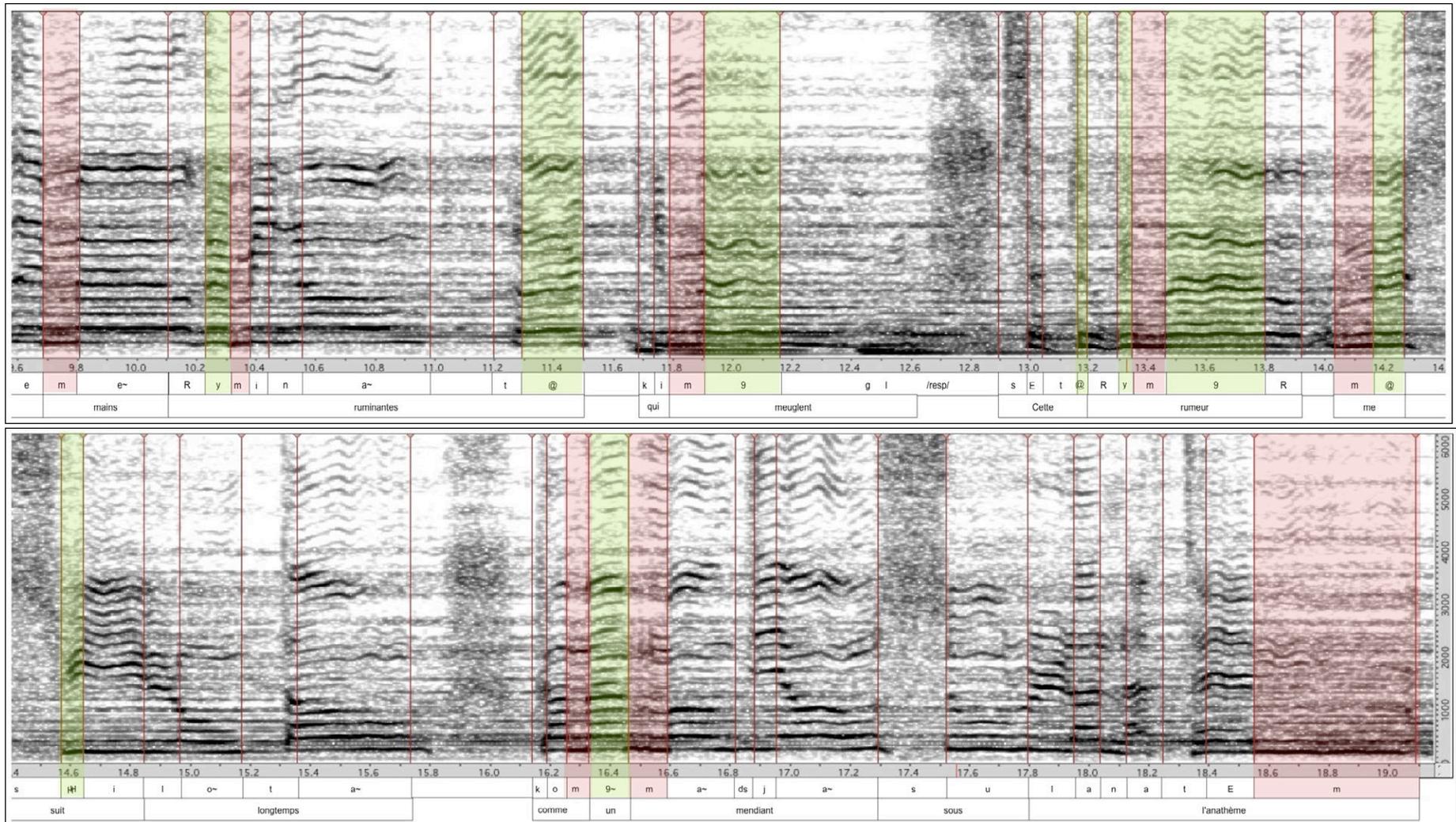


Figure 53 : Sonagramme des six premiers vers de la dernière strophe de *La Mémoire et la Mer*, avec alignement sur les phonèmes et les mots et segmentation du sonagramme en phonèmes. L'allitération en [m] (nasale bilabiale) apparaît en rouge et les voyelles antérieures labialisées en vert. [CD 050]

Le sonagramme ci-dessus met en évidence la grande liberté de l'articulation des phonèmes dans l'interprétation, la diversité dans leur durée d'émission, qui permet de créer de multiples focalisations, tissant un maillage complexe de mises en relief des sonorités du texte et de ses effets allitératifs ou assonantiques. C'est, en effet, par la grande irrégularité à la fois dans la durée des syllabes – pourtant théoriquement calibrées par la partition, qui préconise trois valeurs uniquement, croche, triolet de croches ou noire, avec souvent la répétition d'une même valeur – et dans la durée des phonèmes – qui dépasse en précision l'entité de la note et est donc laissée au libre choix de l'interprète – que Léo Ferré introduit un haut degré de variation dans la répétition, et qu'il maintient ainsi, par un renouvellement permanent, l'intérêt de l'auditeur, révélant les effets poétiques inhérents au texte. Notons que cette irrégularité dans les durées ne peut être assimilée à un *rubato*, car elle se place à l'intérieur d'un *tempo* stable. La variation existe aussi au niveau des répétitions de groupes lexicaux, dont la durée d'émission, alors qu'ils sont situés à la même place dans le vers, diffèrent nettement (« cette rumeur » occupe 1.47 seconde la première fois et 1.02 la seconde, tandis que le groupe « ces mains » occupe 0.89 seconde la première fois et est suivi d'une pause inspiratoire de 0.44 seconde, tandis qu'il dure 0.71 seconde la deuxième fois, avec un enchaînement immédiat avec le mot suivant). L'interprétation joue pleinement le jeu de la variation, au sein d'un réseau de répétitions très dense.

Nous pouvons donc conclure que toute répétition lexicale ou sonore incluse dans la partition (vers, thème, anaphore, allitération, assonance), joue un important rôle préfiguratif dans l'interprétation. Contrairement aux réitérations macrostructurelles du refrain traditionnel déjà étudiées, qui favorisent la répétition à l'identique, tout phénomène ponctuel répétitif représente pour le chanteur un point de cristallisation de l'expressivité interprétative. L'interprétation se joue donc de chacune de ces strates anaphoriques à un triple niveau : au niveau sémantique, tout d'abord, puisque leur existence et leur mise en relief permet l'élucidation du texte ; ensuite, au niveau mémoriel, puisqu'elle facilite la fixation dans la mémoire ; enfin, au niveau sonore et interprétatif, puisque l'anaphore constitue évidemment pour le chanteur un élément de structuration rythmique et un tremplin à l'expressivité dont il ne saurait manquer de se servir. Paradoxalement, la répétition ponctuelle suscite la variation et la diversité de traitements, les jeux de focalisations et de surimpressions paralinguistiques au service de l'efficacité interprétative.

4.1.3 *Poétique, versification et variantes*

Une autre structure fondamentale a des implications aussi bien dans le texte que dans la musique : il s'agit de l'organisation versifiée de la chanson, des caractéristiques de son écriture poétique qui, avec la rigueur de sa forme ou son éventuelle approximation, influent sur l'interprétation à divers titres, par ce qu'elles préfigurent, ce qu'elles autorisent ou ce qu'elles suggèrent.

La construction poétique n'est pas univoque, mais relève de la combinaison de plusieurs strates ontologiques, qui se confondent ou se confrontent : le texte poétique constituant les paroles, sa rencontre avec la musique dans l'œuvre abstraite et son interprétation vocale. Chacune est susceptible de se conformer aux autres, de les soutenir par redondance, ou, au contraire, d'en opérer une remise en cause plus ou moins profonde. L'écriture poétique peut revêtir une fixité marquée, rigidifiée par la structure musicale, laisser une marge d'aléatoire dans un ensemble pourtant structuré ou au contraire déstabiliser la construction de la chanson par une variabilité parfois canalisée par la structure musicale ou parfois renforcée par

elle. Touchant différentes strates de l'œuvre, de son écriture abstraite à sa réalisation sonore, l'analyse de la structure poétique implique également plusieurs niveaux de segmentation, de la plus globale à la plus fine, présentant un aspect multidimensionnel : composition du vers, composition du mot, de la syllabe, et organisation phonétique.

Nous nous pencherons, dans ce chapitre, sur les caractéristiques inhérentes au texte poétique, aux niveaux du vers, du mot, de la syllabe et du phonème, et à son traitement dans la composition musicale et l'interprétation, révélant une fixité ou une élasticité, en éclairant notre analyse par les apports de la métrique et les règles de la diction des vers, en particulier à partir de l'ouvrage de Jean Mazaleyrat⁴⁶².

4.1.3.1 Versification : de la répétition à la variation

En préliminaire, nous pouvons constater que tous les textes de ces chansons sont versifiés, et que d'ailleurs la prose est pratiquement inexistante dans notre corpus général, à l'exception d'œuvres de Léo Ferré, à la frontière du genre. La chanson, marquée, nous l'avons vu, par un jeu multiple de répétitions, s'accorde tout particulièrement avec le vers, qui, étymologiquement parlant (*versus*), évoque aussi une forme de retour répétitif. La versification est pour ainsi dire consubstantielle à la chanson française, et même aux genres périphériques comme le *Slam* et le *Rap*.

Mais, de la versification du sous-corpus que nous étudions pour la partition, nous devons souligner l'hétérogénéité : d'une versification traditionnelle et isométrique à une hétérométrie marquée, d'une diction classique à une prononciation oralisée, des rimes régulières aux assonances approximatives ou aux rimes orphelines. La versification, au lieu donc de faire le jeu exclusif de la répétition, est à l'origine d'un système de variations dont l'interprétation se saisit pour les rendre tangibles.

CHANSONS	VERSIFICATION
<i>Nantes</i>	Alternance de quatrains et de huitains. Pentasyllabes et tétrasyllabes, octosyllabes. Rimes croisées et rimes suivies. « Père » : rime orpheline. Avec quatre irrégularités : trois élisions de « e » et une particule négative supprimée. Un vers non inclus dans la strophe « Mon père, mon père » (rupture).
<i>L'Aigle noir</i>	Quintils avec alternance d'ennéasyllabes et d'hexasyllabes. Versification classique, sauf « des étoiles, des étoiles » (le premier « e » muet ne compte pas). Beaucoup de rimes orphelines ; Alternance de rimes suivies et de vers orphelins, parfois des allitérations remplacent les rimes (part et noir).
<i>Drouot</i>	Quatrains d'alexandrins. Des rimes plates, puis des assonances (brocante/entend, vente/silence...). Un grand nombre de rimes orphelines. Les deux dernières strophes ont le même réseau de rimes.
<i>Et maintenant</i>	Strophes de huitains et un quatrain à la fin. Vers très irréguliers : tétrasyllabes, pentasyllabes, voire plus courts. La dernière strophe de quatre vers est une métaphore du thème qui va vers le néant. Les sept strophes présentent une irrégularité à la fin.

⁴⁶² MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1997.

<i>Nathalie</i>	Vers hétérométriques, alternance de quatrains, de sizains et de septains en pont. Majorité d'octosyllabes. Hétérométrie de plus en plus importante, mais persistance des rimes. Grande approximation dans le compte des syllabes. Répétitions des mots à la rime : « vide » (4 fois), et « guide » (3 fois), rimes croisées ou suivies.
<i>L'important c'est la rose</i>	Grande régularité. Quatrains réguliers avec rimes embrassées : heptasyllabes et trisyllabes ; hexasyllabes et dissyllabes pour le refrain.
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	Trois douzains. Octosyllabes et un pentasyllabe de clausule pour le refrain. Rimes suivies et embrassées. Importance des enjambements.
<i>Le Gorille</i>	Neuf neuvains d'octosyllabes. Rimes croisées, sauf rime orpheline du refrain monostiche, régularisé par un mélisme.
<i>La Non demande en mariage</i>	Six sizains et des quintils pour le refrain. Vers octosyllabes et tétrasyllabes. Rimes suivies et rimes embrassées. Enjambements, rejets et contre-rejets.
<i>Les Flamandes</i>	Quatre strophes d'ennéasyllabes et décasyllabes, avec quatrain de refrain intégré, trisyllabes et heptamètres. Rimes embrassées ou croisées.
<i>Ne me quitte pas</i>	Cinq strophes de seize pentasyllabes. Rimes embrassées avec ensuite variété de disposition. De multiples élisions rétablissent la régularité métrique.
<i>Amsterdam</i>	Quatre strophes d'hexasyllabes. Pas d'élisions, sauf « y'a ». Quelques heptasyllabes. Rimes embrassées ou croisées.
<i>Tes parents</i>	Vers sans ponctuation syntaxique. Majorité d'octosyllabes, mais grande approximation dans le compte des syllabes. Rimes suivies. Partie presque prosaïque au milieu, avec des assonances au début.
<i>Fanny Ardant et moi</i>	Neuf quatrains d'octosyllabes et hexasyllabes. Rimes plates. Beaucoup d'élisions.
<i>Le Monologue shakespearien</i>	Huit huitains, dont trois de refrain séparé. Vers très longs hétérométriques dans les strophes mais avec des rimes. Refrain de huit vers hétérométriques, rimes plates.
<i>Le Parc Belmont</i>	Alternance de tercets et de dizains. Majorité d'hexasyllabes. Très déstructuré. Les tercets ont toujours la même structure rimique ABBABBABB. Pont avec hétérométrie, en général sans rime, qui introduit du prosaïsme. Déstructuration complète sur le dernier pont mais avec reprise des rimes. Mélismes.
<i>Oxygène</i>	Trois couplets de quatorze vers, rimés ou non rimés. Déstructuré. Mais refrain régulier : alternance de tétrasyllabes et d'heptasyllabes. Chaque strophe commence par des pentasyllabes, puis on passe à l'hétérométrie. Mélismes.
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	Déstructuré et hétérométrique, avec rimes suivies. Refrain de quatre vers (3 8 7 8). Couplet : 9 9 6, sur rimes orphelines.
<i>L'Affiche rouge</i>	Trois dizains et un quintil d'alexandrins réguliers. Rimes embrassées et une rime orpheline à la fin. Les rimes enchâssées sont les mêmes sur les différentes strophes.

<i>C'est extra</i>	Quatre huitains d'octosyllabes réguliers, coupés tous les quatre vers par la répétition d'un trimètre ou de deux hexasyllabes à rimes orphelines (« C'est Extra »). Rimes croisées.
<i>La Mémoire et la Mer</i>	Cinq strophes de seize octosyllabes réguliers avec rimes croisées.
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	Trois douzains et trois huitains de refrain. Hétérométrie, mais la même sur les trois couplets (7 10 7 4 9). Rimes suivies. Refrain hétérométrique : 11 11 5 5 11 11 6 6.
<i>69 année érotique</i>	Huitains d'hexasyllabes ou d'heptasyllabes. Refrains : distiques d'hexasyllabes ; rimes croisées ou suivies.
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	Couplets de sizains, deux décasyllabes, quatre hexasyllabes, avec rimes suivies. Refrain : quatre décasyllabes à rimes embrassées.
<i>Si tu t'imagines</i>	Vers pentasyllabes réguliers, rimes très irrégulières. Poème sans ponctuation, ni découpage en strophes. De multiples rejets.
<i>Je bais les dimanches</i>	Alternance de quatre huitains d'hexasyllabes, de distiques de quintils en refrain, d'un quatrain d'alexandrins et d'une longue strophe finale d'hexasyllabes, terminée par trois pentasyllabes et un hexasyllabe. Rimes croisées ou suivies.
<i>Désabillez-moi</i>	Vers courts et hétérométriques. Alternances de strophes de vers de six syllabes. Rimes suivies ou embrassées.
<i>D'aventure en aventure</i>	Strophes et refrains de huitains. Alternance d'octosyllabes et d'hexasyllabes réguliers. Rimes suivies et croisées.
<i>Je suis malade</i>	Alternance de couplets de 14 vers et de onzains de refrain. Majorité de pentasyllabes et d'heptasyllabes, alternant avec des vers hétérométriques. Rimes suivies, croisées, embrassées ou orphelines.
<i>Mon ami, mon maître</i>	Trois strophes de quatorze octosyllabes réguliers, rimes croisées.
<i>J'ai dix ans</i>	Alternance de dizains et de quatrains hétérométriques, sauf pour le vers répété trisyllabe. Rimes croisées, suivies ou orphelines.
<i>Poulailler's song</i>	Trois huitains d'octosyllabes, précédés d'un dissyllabe en rupture. Refrain : quatrain d'octosyllabes. Rimes suivies.
<i>Foule sentimentale</i>	Trois huitains d'octosyllabes en couplets ; refrain : septain. Hétérométrie, malgré le retour d'hexasyllabes et d'heptasyllabes. Rejets. Rimes suivies.

Tableau 17 : Description de la versification des trente-trois chansons du corpus de partition.

Au sein du jeu de répétition du vers, ce tableau met en évidence les multiples variations aussi bien dans le compte des syllabes que dans les rimes. Ce qui pourrait traduire une uniformisation des textes sous la coupe de la versification, frappe au contraire par son irrégularité et sa diversité. À l'exception des trois poèmes mis en musique, les paroles privilégient souvent l'hétérométrie – parfois sous forme régulière d'alternance de vers de longueurs différentes, parfois sous forme aléatoire – mais que l'on ne peut qualifier de vers libres car les rimes sont la norme, même si elles se réduisent parfois à des rimes pauvres ou à de simples assonances. Les vers isométriques ne se rencontrent que rarement : alexandrins

(*Drouot*), enneasyllabes (*Les Flamandes*), octosyllabes (*Le Gorille*, *C'est extra*, *Mon ami, mon maître*), pentasyllabes (*Ne me quitte pas*), et au sein même de ces chansons figurent des vers irréguliers.

La structure versifiée de la chanson induit deux grands types d'interprétation selon la volonté (explicite ou intuitive) du chanteur : lorsque l'écart par rapport à la norme classique est marqué, l'interprétation, soit opère une forme de correction par l'adjonction ou l'élimination de syllabes et donc renforce le côté répétitif (ex : Gilbert Bécaud, *Nathalie*), soit accentue ces variations pour tendre à la remise en cause des codes traditionnels, justifiée par l'intrusion du *pathos* ou par un désir de démarcation par rapport au genre, entraînant le texte vers le prosaïsme (par exemple : Diane Dufresne, Serge Gainsbourg, Alain Souchon, Vincent Delerm). Mais il ne s'agit que de changements limités, qui ne transforment pas fondamentalement le genre. D'ailleurs, le module de caractérisation de la chanson, souvent associé au titre, et qui fait socle de mémorisation pour le public, demeure, même dans les textes peu réguliers et hétérométriques par ailleurs, souvent marqué par une volonté de structuration versifiée plutôt traditionnelle. Par exemple, Serge Gainsbourg utilise un quatrain de décasyllabes classique et rimé dans la chanson *Je suis venu te dire que je m'en vais* (sauf pour le second vers à la rime approximative) :

« Je suis venu te dire que je m'en vais
Et tes larmes n'y pourront rien changer
Comme dit si bien Verlaine au vent mauvais
Je suis venu te dire que je m'en vais »

Vincent Delerm lance le couplet du *Monologue shakespearien* sur deux octosyllabes rimés :

« On est parti avant la fin
Du monologue shakespearien »

Alain Souchon, dans *Foule sentimentale*, débute ses couplets par un quatrain d'heptasyllabes sur une seule rime :

« Oh la la la vie en rose
Le rose qu'on nous propose
D'avoir les quantités d'choses
Qui donn' envie d'autre chose »

Ce module de caractérisation peut être d'ailleurs la simple répétition d'un seul vers à l'identique (par exemple : « déshabillez-moi », « 69 année érotique », « des p'tits trous », « donnez-moi de l'oxygène »). Seule exception dans ce type d'écriture : *Le Parc Belmont*, dont la déstructuration progressive est une métaphore de la déstructuration psychologique du personnage.

Quant aux textes dont les normes répétitives sont respectées et au plus près de la versification traditionnelle, ils initient aussi deux grands types d'interprétation : soit le chanteur se glisse dans la structure normative et accentue le caractère répétitif et la régularité rythmique du vers, au détriment des variations interprétatives (par exemple, Georges Brassens), soit il cultive la variation au sein même de la régularité pour éviter la monotonie, déstructurant, par son phrasé et des focalisations diverses, la versification traditionnelle (par exemple, Léo Ferré et Jacques Brel).

4.1.3.2 Rejets, contre-rejets et enjambements

Les traitements des rejets et contre-rejets⁴⁶³ dans l'interprétation sont typiques de ces deux styles d'interprétation. Selon Jean Mazaleyrat, ces phénomènes de « discordance entre le dessin métrique et le dessin grammatical de la phrase⁴⁶⁴ » induisent un décalage, « une concordance différée » entre métrique et syntaxe, et impliquent « de marquer artificiellement l'accent final du vers⁴⁶⁵ ». Georges Brassens use dans l'écriture et dans l'interprétation, de manière récurrente, de ce procédé et de son rôle de mise en relief ou de focalisation d'un groupe, ainsi que du jeu d'effet de surprise, et donc de modélisation humoristique. Cet usage est profondément lié au sémantisme de la chanson et, donc, porteur de signification.

Dans *Chanson pour l'auvergnat*, il utilise, dans chaque strophe, un contre-rejet de présentation qui met en lumière le vers suivant par l'anticipation de l'élément proclitique, la conjonction « quand » en fin de vers : « Toi qui m'as donné du feu quand / Les croquantes et les croquants ». Selon Jean Mazaleyrat, ces mots « prennent fonction dans le système poétique par l'accident verbal que leur suraccentuation sert à provoquer⁴⁶⁶ ». Dans son interprétation, Georges Brassens privilégie systématiquement la hiérarchie accentuelle du vers, marquant nettement par son phrasé la pause de fin de vers et la structure métrique renforcée par le rythme musical, au détriment de la structure syntaxique. Ce respect absolu de la partition permet la mise en relief systématique de vers ou de mots, que son interprétation assez unie ne permettrait pas elle-même, mise en relief accentuée par l'allitération en [kã].

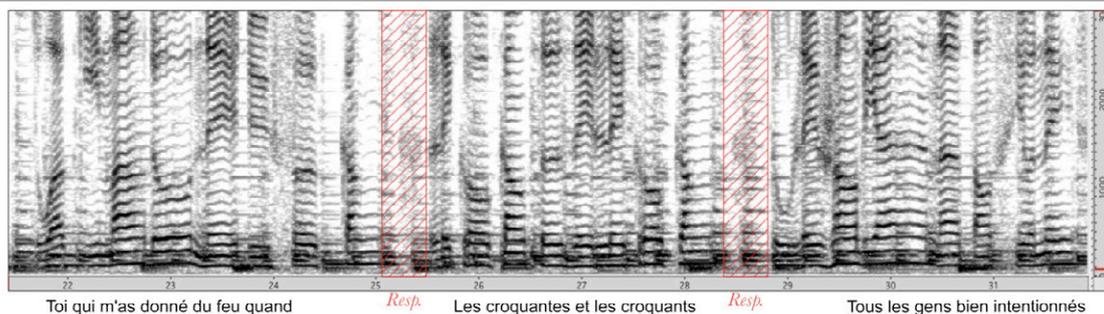


Figure 54 : Extrait du sonagramme de l'interprétation enregistrée de *Chanson pour l'auvergnat*. Mise en évidence de la pause inspiratoire régulière malgré le contre-rejet du premier vers. [CD 051]

Dans *La Non demande en mariage*, il multiplie cette fois le procédé du rejet (soit retard de la structure syntaxique sur le vers), impulsant effets de surprise, suspense ou jeu de mots, l'irrégularité de la demande étant métaphorisée par l'irrégularité de la structure grammaticale par rapport au vers :

<p>« J'ai l'honneur de Ne pas te de- Mander ta main »</p>	<p>« Nous serons tous les deux prison- Niers sur parole »</p>
---	---

⁴⁶³ Cf. « Microstructure/vers », dans : **Figure 8** : Rapports entre structure textuelle et structure musicale sur la partition abstraite. p. 80.

⁴⁶⁴ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cours », 1997, p. 115.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

<p>« Au diable les maîtresses queux Qui attachent les cœurs aux queues Des casseroles »</p>	<p>« L'encre des billets doux palit Vite entre les feuillets des li- vres de cuisine »</p>
---	--

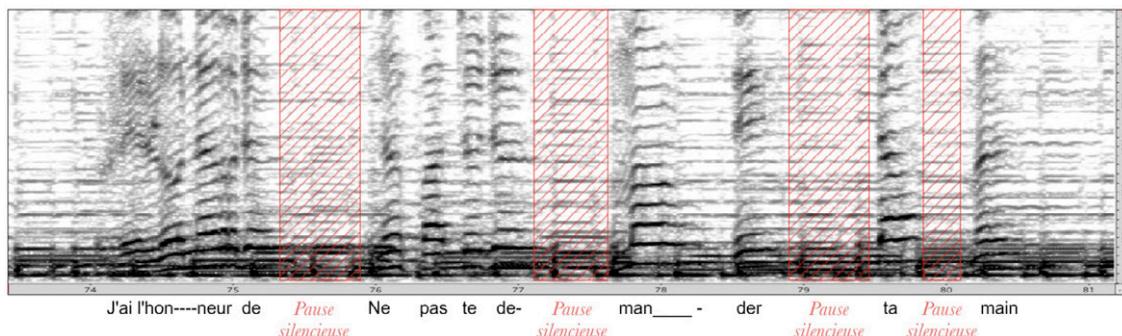


Figure 55 : Extrait du sonagramme de l'interprétation enregistrée de *La non demande en mariage*. Mise en évidence des pauses silencieuses importantes en fin de vers, malgré des rejets très marqués. [CD 052]

Poussant le procédé à l'extrême, coupant même le vers au sein d'un mot et marquant nettement la pause en fin de vers à l'interprétation, Georges Brassens provoque un effet d'attente chez l'auditeur et une nette mise en relief du terme rejeté. La non prise en compte par Georges Brassens de la continuité syntaxique dans l'interprétation est un fort marqueur de l'humour, d'autant plus que le début du groupe ou du mot attire souvent l'auditeur sur une fausse piste polysémique. Les procédés sont moins marqués, mais présents aussi, dans *Le Gorille*, toujours dans le contexte de la parodie :

<p>« Le quadrumane accéléra Son dandinement vers les robes De la vieille et du magistrat »</p>	<p>« Supposez que l'un d'vous puisse être Comme le singe obligé de Violer un juge ou une ancêtre »</p>
--	--

Le décalage entre un texte burlesque et un respect pointilleux de la versification, doublé d'une interprétation assez unie et peu expressive, s'apparente à une vraie figure de l'ironie. Raymond Queneau joue de la même manière dans *Si tu t'imagines* : « La saison des za / La saison des za / Saison des zamours » – jeu contradictoirement rendu possible par la soumission à la versification traditionnelle.

Léo Ferré utilise, quant à lui, le rejet et le contre-rejet de manière beaucoup plus diversifiée, même si, comme chez Georges Brassens, le procédé a toujours valeur sémantique. Dans *La Mémoire et la Mer*, il privilégie parfois la structure syntaxique et ne marque la fin du vers ni par accentuation ni par pause, par exemple dans les contre-rejets :

<p>« Un bateau, ça dépend comment On l'arrime au port de justesse »</p>	<p>« Jouent de la castagnette tant Qu'on dirait l'Espagne livide »</p>
---	--

ou, au contraire, souligne le contre-rejet d'une pause longue et significative :

« Les désirs dès lors ne sont plus / Qu'un chagrin de ma solitude ».

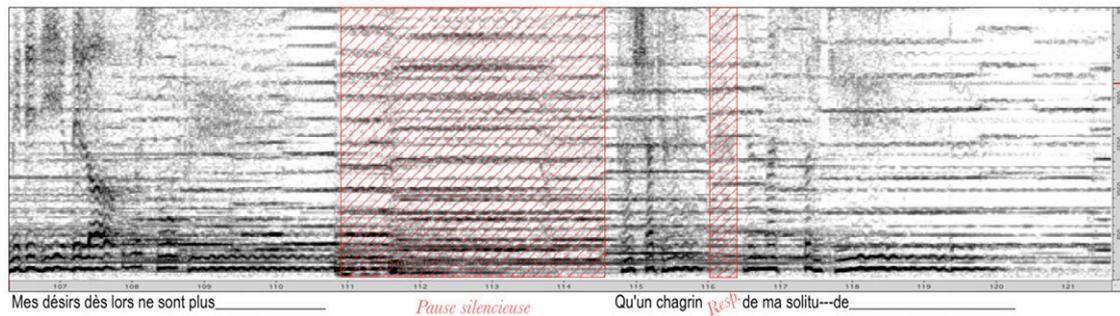


Figure 56 : Extrait du sonagramme de l'interprétation enregistrée de *La Mémoire et la Mer*⁴⁶⁷. Mise en évidence de la longue pause silencieuse en fin de vers, malgré le rejet. [CD 053]

Isolant le second vers, la pause représente la métaphore musicale et rythmique de la solitude amplifiée par le fait qu'elle est parfaitement silencieuse et n'est occupée par aucune prise d'air. C'est au milieu du vers en rejet que Léo Ferré introduit une nouvelle pause, inspiratoire cette fois. Cette longue pause n'est pas de nature purement interprétative, mais figure sur la partition (♩. ♯ = ♪), ce qui traduit une volonté manifeste de mise en relief du rejet.

Dans les textes de versification moins classique, rares sont les rejets significatifs avec insistance sur la pause du vers. On peut citer cependant *Désabilitez-moi* : « Ne soyez pas comme / Tous les hommes » ; *Foule sentimentale* : « On nous prend faut pas déconner / Dès qu'on est né / Pour des cons alors qu'on est / Des foules sentimentales ». Ces deux exemples véhiculent une nuance satirique, d'autant plus marquée, dans le texte d'Alain Souchon, par l'opposition entre la vulgarité des allitérations et la rupture du dernier vers.

La versification plus libre utilise, quant à elle, de nombreux enjambements, c'est-à-dire, selon Jean Mazaleyrat, « un simple débordement des groupements de la phrase par rapport à ceux du mètre sans mise en vedette d'aucun élément particulier⁴⁶⁸ ». Il s'agit plus d'une facilité d'écriture :

« Sur le plan phonétique, l'éclairage spécial de l'élément mis en relief par le rejet ou contre-rejet se marque par renforcement [...] de l'accent rythmique indiquant l'articulation métrique ; tandis que l'enjambement affaiblit cet accent et voile cette articulation. De sorte que le rejet et le contre-rejet assurent le mètre en soulignant les contours ; l'enjambement l'ébranle en les effaçant partiellement⁴⁶⁹ ».

Les paroles, déjà intégrées dans une versification peu régulière, glissent ainsi vers une forme de prosaïsme qui s'associe souvent au phénomène d'oralité, comme la multiplicité des élisions que nous étudierons ensuite.

Souvent, d'ailleurs, les vers très brefs provoquent une multiplication des enjambements, mais le prosaïsme partiel qu'elle induit, par « un nivellement du rythme⁴⁷⁰ », est contrebalancé par un retour plus fréquent de l'assonance ou de la rime, qui restitue d'un côté les procédés de répétitions qui sont distendus de l'autre (métrique).

⁴⁶⁷ Dans : *Léo chante Ferré*. Vol. 11 : *Amour Anarchie*, disque 1, Barclay, 2003.

⁴⁶⁸ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 127.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

<p>Gilbert Bécaud, <i>Et maintenant</i> :</p> <p>« Même Paris Crève d'ennui Toutes ces rues Me tuent »</p>	<p>Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> :</p> <p>« Je te raconterai L'histoire de ce roi Mort de n'avoir pas Pu te rencontrer »</p> <p><i>(contre-rejet qui met en relief la suite tout en faisant poser l'accentuation sur un mot normalement non accentué)</i></p>
<p>Serge Gainsbourg, <i>Le Poinçonneur des Lilas</i> :</p> <p>« J'en ai marre J'en ai ma claque De ce cloaque »</p>	<p>Alain Souchon, <i>J'ai dix ans</i> :</p> <p>« Je vis dans des sphères Où les grands N'ont rien à faire Je vois souvent Dans des montgolfières Des géants »</p>

Est-ce à dire que le travail interprétatif, libéré d'une structure syntaxico-métrique trop rigide, s'en trouve facilité ? En aucun cas. Plus le texte se rapproche du vers libre, plus l'interprétation sera sujette à variances dans le vers libre : « dont le rythme et le mètre sont à recréer à tout instant, en fonction des groupements mêmes de la phrase⁴⁷¹ », souligne Jean Mazaleyrat. La déstructuration métrique et l'intrusion du prosaïsme ne sont pas l'étape succédant à l'usage récurrent des enjambements, mais un tout autre système, qui engendre une organisation rythmique différente, mais n'existe que ponctuellement dans notre corpus :

<p>Serge Gainsbourg, <i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i> :</p> <p>« Tu sanglotes, tu gémis À présent qu'a sonné l'heure Des adieux à jamais [...] Oui je t'aimais, oui mais /SAUT DE STROPHE/ Je suis venu te dire que je m'en vais »</p>	<p>Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> :</p> <p>« Quand ils sont venus me chercher Ils m'ont dit Viens on t'emmène au parc Belmont Je savais où ils m'emmenaient Mais j'ai rien dit Y'avais pas d'autre sortie Que cet asile Où je vis ma vie En voyage organisé Un long voyage au bout de la nuit »</p>
<p>Vincent Delerm, <i>Tes parents</i> :</p> <p>« Et tes parents c'est peut-être des gens bien qui regardent les soirées spéciales Jo Dassin Et puis qui disent : "Ben non tant pis on fera la vaisselle demain matin" Avec ta mère qui veut toujours qu'on rapporte les restes de la blanquette Quand on rentre le dimanche soir à la Porte Champerret Et puis ton père qui me demande : "Alors Vincent ! Quand est-ce que vous faites un disque ?" »</p>	

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 130.

Les discordances métriques et sonores créent un déséquilibre rythmique voulu par l'interprète qui revendique une remise en cause de la norme : Serge Gainsbourg, tout en usant de manière ironique d'un registre de langue plus lyrique que prosaïque ; Diane Dufresne, illustrant la confusion mentale par la confusion métrique ; Vincent Delerm, se livrant à une caricature de la banalité et du prosaïsme quotidien.

4.1.3.3 La microstructure du vers : élisions et adjonctions de syllabes

Nous venons d'observer la grande complexité de la structure des vers dans la chanson. L'ambiguïté dans le décompte des syllabes s'associe également à la variabilité des choix de prononciation du vers, avec les emplois éventuels d'élision ou d'adjonction de syllabes, de diérèse et de synérèse⁴⁷², autant d'effets susceptibles d'en complexifier la compréhension structurelle, d'en multiplier les possibilités de mise en musique et de mise en voix. Nous abordons ici un procédé particulièrement important dans la poésie française, et donc dans la chanson, le cas du *e* muet, ainsi qu'un autre effet, de manière plus succincte, celui-ci spécifiquement lié à la mise en musique, mais dont l'usage peut présenter des similitudes avec le précédent : le mélisme. Ces deux pratiques ont pour conséquence la modification du nombre de syllabes réellement articulées ou rythmiquement perçues.

4.1.3.3.1 *Rappel des règles classiques de la métrique*

Dans la poésie écrite, la question du *e* muet est délicate. Par sa présence très fréquente, il constitue un problème central dans les règles de métrique et de diction des vers. Selon Jean Mazaleyrat :

« L'*e* caduc ou muet atteint couramment un taux de fréquence de 25 % dans le nombre des syllabes potentielles de la phrase française : c'est dire que, dans la composition rythmique de celle-ci, la question s'en pose en moyenne dans la proportion d'une syllabe sur quatre⁴⁷³ ».

L'*e* muet ou *e* caduc est une voyelle instable dont la valeur métrique dépend du contexte textuel et poétique : il peut engendrer ou non une syllabe supplémentaire, entrer ou non dans le décompte des syllabes et dans la structure du vers. Sur le plan métrique, un *e* en cours de vers et en fin de mot est élidable quand il se trouve directement suivi d'un mot jonctif, c'est-à-dire commençant par une voyelle (ou un *h* sans statut phonologique, ou une semi-consonne traitée en diérèse) : il est alors d'usage, conformément aux règles de la métrique, d'effectuer la liaison avec la voyelle suivante, pour éviter l'hiatus. D'autre part, il existe un *e* non élidable⁴⁷⁴ : il s'agit du *e* présent dans les mots monosyllabiques ou à l'intérieur d'un mot polysyllabique, à l'exclusion du *e* final. La situation est plus complexe quand l'*e* est en fin de mot suivi d'une consonne, ou en fin de vers. Il obéit alors à des règles précises, mais nullement absolues, pouvant différer selon l'esthétique et le contexte. En fin de vers, un *e* n'a pas de valeur métrique : sur le plan phonétique, il peut être articulé, mais, sur le plan métrique, il est surnuméraire. Il est parfois d'usage, dans la diction poétique, de le faire entendre légèrement.

⁴⁷² Cf. « Microstructure/syllabe », dans : **Figure 8** : Rapports entre structure textuelle et structure musicale sur la partition abstraite. p. 80.

⁴⁷³ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1997, p. 57.

⁴⁷⁴ Un *e* placé entre une voyelle et une consonne est exclu (dénouement, reniement, gaieté, nier).

En cours de vers, l'*ê* est une voyelle métrique numéraire s'il est directement suivi d'un mot disjonctif (commençant par une consonne⁴⁷⁵), et n'est donc pas élidé dans l'usage.

4.1.3.3.2 *Les usages dans la chanson*

Cependant, la chanson peut présenter de nombreux écarts par rapport à ces préconisations, jouant sur le détournement des règles et l'ambiguïté entre écriture poétique et parole prosaïque quotidienne, naviguant entre ces deux pôles et privilégiant, selon l'artiste, l'un ou l'autre. Lorsque la mise en musique respecte les règles, celles-ci peuvent toutefois être remises en cause par l'interprétation, qui peut aller dans le sens d'une clarification et d'une exacerbation de la structure poétique ou, au contraire, d'une atténuation de la perception structurelle du poème, par l'introduction d'irrégularités évoquant la prose. Nous observons, dans les usages, de larges différences entre chanteurs, ce qui fait du traitement interprétatif des *ê* caducs un élément discriminant du style vocal d'un chanteur, divergences stylistiques audibles dans l'interprétation, mais souvent déjà initiées dans l'écriture abstraite de l'œuvre, qui favorise ou non certains effets, en leur proposant un nombre plus ou moins important d'opportunités. Si la caractérisation du traitement des *ê* muets par l'interprète est signifiante, la proportion de leurs occurrences dans le texte poétique est également un indice important.

Chaque artiste est plus ou moins enclin à la mise en avant d'une forme poétique régulière et structurée, exacerbant la musicalité du texte en l'élevant au-dessus du langage prosaïque quotidien. Cette orientation passe par l'emploi de certaines particularités d'écriture, dont l'importance quantitative, dans la composition abstraite, varie grandement, non seulement d'un chanteur à l'autre, mais également d'une chanson à l'autre, selon son thème, son caractère. Elles relèvent ainsi de différents niveaux de modèles : style personnel du chanteur, genre dans lequel il se situe et identité propre de la chanson. De manière générale, les diérèses (qui consistent à séparer deux voyelles contiguës dans un même mot), les ajouts de syllabes muettes ou les mélismes, ralentissent la diction du texte par un décalage de son contenu syllabique, tandis que les élisions, apocopes, syncopes et synérèses (rapprochement, fusion de deux voyelles contiguës) contractent le texte, le condensent, en accélèrent la diction. L'emploi d'élisions, d'apocopes, de syncopes et de synérèses, rompant avec les règles de versification et la prosodie traditionnelle, rapproche donc le chant de la prononciation vivante de la langue courante, tandis que les diérèses et les ajouts de syllabes l'éloignent de la diction normative, par un ralentissement du débit propre à l'écriture poétique, lui conférant un caractère soigné, un raffinement lettré, aux nuances plus archaïques. L'étude de ces effets nous place ainsi dans cette dialectique, cette tension entre deux pôles antagonistes : celui de l'oralité de la langue parlée, qui tend à la variation, et celui de l'écriture poétique savante, qui tend à la répétition. Nous pensons ainsi que la prévalence, chez un artiste, de l'un ou l'autre des pôles, est porteuse, en amont de l'interprétation vocale, d'implications dans le texte poétique et l'œuvre abstraite. Comme nous l'avons annoncé dans la partie méthodologique, le style interprétatif du chanteur a une influence sur le répertoire qui lui est dédié et qui a souvent pour fonction d'exacerber ses typicités, de lui permettre d'exprimer sa singularité vocale et expressive. Nous aborderons donc, dans un premier temps, l'œuvre abstraite, texte et musique, avant de nous pencher sur sa mise en voix.

Nous articulerons cette partie, présentant les résultats de l'analyse des trente-trois chansons, en procédant à des regroupements autour des deux pôles cités précédemment : l'inspiration poétique traditionnelle d'une part, l'inspiration de l'oralité quotidienne de l'autre. Ces deux pôles ne sont bien évidemment que des tendances globales et ne sauraient

⁴⁷⁵ Par un *h* dit aspiré, ou par une semi-consonne qui n'est pas traitée en diérèse.

permettre de procéder à des classements qui ne pourraient être que parcellaires et réducteurs, l'art de l'interprète consistant bien souvent à jouer sur l'entre-deux.

Le tableau suivant présente le décompte, dans les textes des trente-trois chansons du corpus de partitions, des *e* caducs appartenant aux six catégories suivantes⁴⁷⁶ :

- *e* caducs en fin de mot suivis d'une voyelle (phonème jonctif) : ceux-ci, dans l'ensemble de notre corpus, sont élidés par la liaison (sauf exceptions notoires). Exemple : « ta gueul(e) à la récré ».
- *e* caducs en fin de mot suivis d'une consonne (phonème disjonctif) : ces *e* sont normalement non élidables dans la poésie ; cependant, ils sont couramment élidés dans l'usage de la parole quotidienne (apocope⁴⁷⁷). Exemple : « des bill(es) plein les poches ».
- *e* caducs dans un mot monosyllabique : ces *e* ne sont pas élidables dans la poésie ; cependant, dans la langue parlée familière, il est d'usage de les élider (apocope). Exemple : « l'roi d'la sarbacane ».
- *e* caducs dans le corps d'un mot : ces *e* ne sont pas élidables dans la poésie ; cependant, dans la langue parlée familière, il est possible de les élider (syncope⁴⁷⁸). Exemple : « pardonn(e)ra ».

Le décompte du nombre total de syllabes permet de calculer la proportion de chacun des cas, en pourcentage du nombre total de syllabes du texte, ce qui illustre l'importance quantitative de chacun des cas par rapport à la longueur du texte. Nous pouvons ainsi constater des différences significatives concernant, d'une part, la proportion d'apocopes, élisions de *e* caducs non élidables, en fin de mot suivi d'une consonne disjonctive ou en fin de mot monosyllabique, d'autre part, la pratique des synopes, élisions de *e* caducs dans le corps d'un mot.

Ce tableau a été réalisé à partir de l'observation de l'œuvre abstraite : texte des chansons et partition musicale. La combinaison de ces deux sources nous permet d'appréhender sans ambiguïté le nombre de syllabes théoriquement articulées pour chaque chanson, chaque syllabe correspondant à une note sur la partition. Dans la première colonne du tableau, nous avons décidé d'exclure de ce décompte les syllabes de mélisme (répétition d'une même syllabe sur plusieurs notes) et les syllabes muettes surnuméraires en fin de vers sur les rimes consonantiques, car le statut de ces syllabes est spécifique et sera étudié plus loin. Nous nous sommes ainsi limitée aux syllabes impliquées par l'écriture poétique et sa prosodie. Sont aussi exclues du tableau, les paroles non chantées qui peuvent ponctuer la chanson (permettant de lancer une strophe) ou incluses à l'intérieur de la chanson (par exemple, toute la strophe parlée, dans *Tes parents* de Vincent Delerm). Ce tableau se limitant à l'œuvre abstraite, il peut permettre de distinguer des tendances, que nous confronterons ensuite aux traitements interprétatifs.

⁴⁷⁶ Les exemples sont issus de *J'ai dix ans* d'Alain Souchon ou de *69 année érotique* de Serge Gainsbourg.

⁴⁷⁷ « On gardera à ces termes leurs acceptions les plus traditionnelles et les plus simples. L'*apocope* est la disparition en fin de mot d'un *e* caduc non élidable : *humain(e)*. La *syncope* est la disparition d'un *e* caduc dans le corps du mot : *seul(e)ment* ». Source : MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 1997, p. 60.

⁴⁷⁸ Cf. note précédente.

Nombre de syllabes (hors mélismes et syllabes sur-numéraires)	e en fin de mot en cours de vers, suivi d'un voyelle (jonctif)		e en fin de mot en cours de vers, suivi d'une consonne (disjonctif)				e non élidable (mot monosyllabique)			e non élidable (en cours de mot)			% de syllabes contenant un e muet en fin de mot	% d'élisions (mono-syllabes et en cours de mot)				
	élide (ité)	% (a)	articulé	% (b)	% (a)	élide	% (a)	articulé	% (a)	élide	% (a)	articulé			% (a)			
Nantes	9	2,3%	9	2,3%	75,0%	3	0,8%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	5%	0			
L'Aigle noir	6	1,7%	18	5,0%	81,8%	4	1,1%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	8%	0			
Drouot	4	0,8%	31	6,5%	88,6%	4	0,8%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	8%	0			
Et maintenant	0	0,0%	5	2,4%	100,0%	0	0,0%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	2%	0			
Nathalie	6	2,2%	13	4,9%	92,9%	1	0,4%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	7%	0			
L'Important c'est la rose	5	1,7%	11	3,6%	100,0%	0	0,0%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	5%	10			
Chanson pour l'auvergnat	16	4,3%	12	3,2%	70,6%	5	1,3%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	9%	0			
Le Gorille	29	4,7%	23	3,6%	88,5%	3	0,5%	N.S.	6	1,0%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	1%	9%	27			
La non demandé en mariage	7	1,8%	15	3,9%	100,0%	0	0,0%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	0%	6%	12			
Les Flamandes	9	1,9%	24	5,0%	42,1%	33	6,8%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	1 (p bis)	0%	14%	0			
Ne me quitte pas	0	0,0%	29	9,1%	93,5%	2	0,6%	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S.	6	1,9%	2%	10%	0		
Amsterdam	2	0,5%	14	3,6%	48,3%	15	3,9%	N.S.	3	0,8%	tous	aucun	1%	8%	0			
Tes parents	4	1,1%	0	0,0%	0,0%	17	4,6%	11	3,0%	18	4,9%	3	0,8%	7	1,9%	7%	6%	0
Fanny Ardant et moi	6	2,1%	0	0,0%	0,0%	22	7,9%	8	2,9%	11	3,9%	6	2,1%	2	0,7%	5%	10%	0
Le monologue Shakespearien	8	1,6%	0	0,0%	0,0%	45	8,7%	13	2,5%	20	3,9%	5	1,0%	3	0,6%	4%	10%	0
Le Parc Belmont	4	1,0%	6	1,5%	35,3%	11	2,8%	N.S.	11 (pronem)	N.S.	N.S.	3	0,8%	3	0,8%	1%	5%	24

	Nombre de syllabes (hors mélismes et syllabes sur-numéraires)	e en fin de mot en cours de vers, suivi d'une consonne (disjonctif)				e non élidable (mot monosyllabique)				e non élidable (en cours de mot)				% de syllabes contenant un e muet en fin de mot	% élidations (mono-syllabes et e en cours de mot)						
		éolidé (lié)		articulé		articulé		éolidé		articulé		éolidé									
		% (a)	% (b)	% (a)	% (b)	% (a)	% (b)	% (a)	% (b)	% (a)	% (b)	% (a)	% (b)								
<i>Oxygène</i>	377	16	4,2%	4	1,1%	28,6%	10	2,7%	71,4%	21	5,6%	2	0,5%	1	0,3%	3	0,8%	1	0,3%	16	8%
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	182	1	0,5%	2	1,1%	28,6%	5	2,7%	71,4%	8	4,4%	6	3,3%	0	0,0%	0	0,0%	3	1,7%	17	4%
<i>L'Affiche rouge</i>	420	13	3,1%	13	3,1%	85,7%	2	0,5%	13,3%	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	4	1,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
<i>C'est extra</i>	316	11	3,5%	12	3,8%	50,0%	12	3,8%	50,0%	2	0,6%	4	1,3%	2	0,6%	aucun	aucun	1	0,3%	0	0,0%
<i>La Mémoire et la mer</i>	640	9	1,4%	44	6,9%	100,0%	0	0,0%	0,0%	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0	0,0%	0	0,0%
<i>Le Poissonneur des Lilas</i>	663	5	0,8%	2	0,3%	13,3%	13	2,0%	86,7%	21	3,2%	43	6,5%	11	1,7%	28	4,2%	11	1,7%	0	0,0%
<i>69 année érotique</i>	181	7	3,9%	3	1,7%	33,3%	6	3,3%	66,7%	3	1,7%	0	0,0%	3	1,7%	1	0,6%	3	1,7%	0	0,0%
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	312	4	1,3%	8	2,6%	33,3%	16	5,1%	66,7%	46	14,7%	8	2,6%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
<i>Si tu t'imagines</i>	245	1	0,4%	15	6,1%	100,0%	0	0,0%	0,0%	N.S. (tous)	N.S. (tous)	1	0,4%	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	0	0,0%	0	0,0%
<i>Je hais les dimanches</i>	409	8	2,0%	12	2,9%	48,0%	13	3,2%	52,0%	4	1,0%	29	7,1%	2	0,5%	7	1,7%	2	0,5%	0	0,0%
<i>Déshabillez-moi</i>	266	1	0,4%	1	0,4%	100,0%	0	0,0%	0,0%	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	2	0,8%	0	0,0%	2	0,8%	24	1%
<i>D'aventure en aventure</i>	389	9	2,3%	10	2,6%	90,9%	1	0,3%	9,1%	N.S. (tous)	N.S. (tous)	N.S. (aucun)	N.S. (aucun)	N.S.	N.S.	N.S.	N.S.	N.S.	N.S.	0	0%
<i>Je suis malade</i>	408	7	1,7%	10	2,5%	52,6%	9	2,2%	47,4%	N.S.	N.S.	3	0,7%	7	1,7%	1	0,2%	1	0,2%	1	0,3%
<i>Mon ami, mon maître</i>	336	13	3,9%	6	1,8%	65,7%	3	0,9%	33,3%	N.S.	N.S.	4	1,2%	2	0,6%	0	0,0%	2	0,6%	0	0,0%
<i>J'ai dix ans</i>	316	9	2,8%	2	0,6%	28,6%	5	1,6%	71,4%	N.S.	N.S.	11	3,5%	1	0,3%	1	0,3%	1	0,3%	0	0,0%
<i>Poulailler's song</i>	270	2	0,7%	3	1,1%	23,1%	10	3,7%	76,9%	N.S.	N.S.	8	3,0%	N.S.	N.S.	1	0,4%	1	0,4%	0	0,0%
<i>Foule sentimentale</i>	292	9	3,1%	2	0,7%	14,3%	12	4,1%	85,7%	N.S.	N.S.	1	0,3%	N.S.	N.S.	N.S.	N.S.	N.S.	N.S.	0	0%

Figure 57 : Tableau de comptage des *e* muets et des mélismes dans les trente-trois chansons du corpus de partition. (N.S. = non significatif)

Le graphique suivant, réalisé à partir des données du tableau, opère un classement des chansons en fonction de la proportion d'*e* caducs articulés en fin de mot devant consonnes, par rapport à leur nombre total :

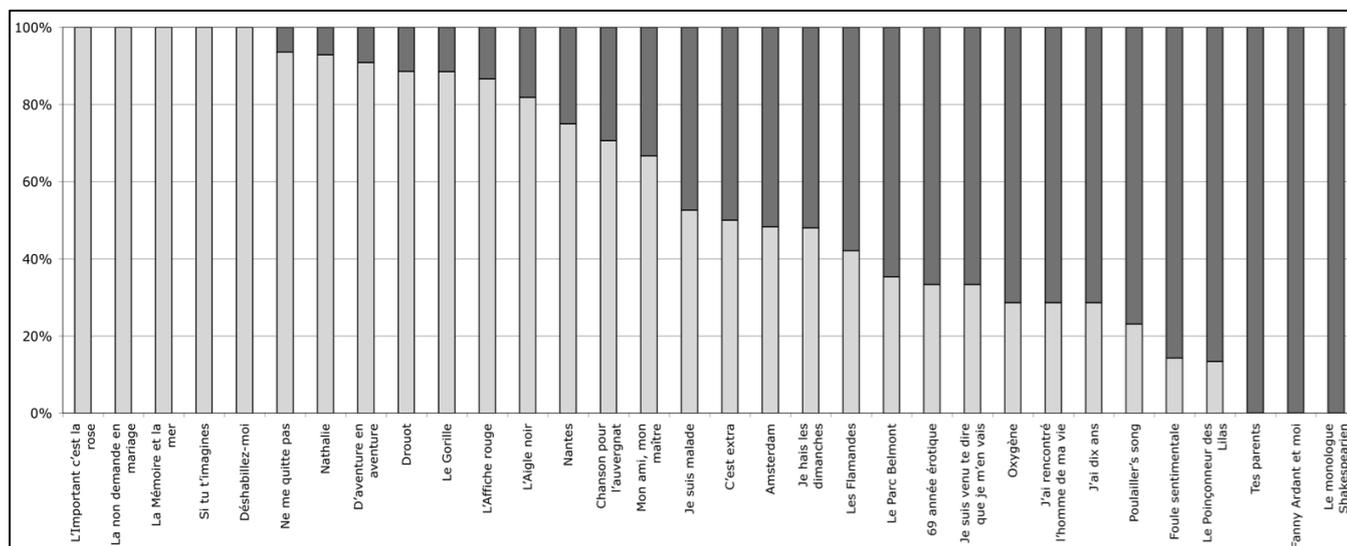


Figure 58 : Proportion d'articulation et d'éliision des *e* caducs non élidables en fin de mots suivis d'un consonne disjonctive, reportée sur 100. Classement des trente-trois chansons du corpus en fonction de la proportion d'apocopes (par ordre croissant). Gris clair : *e* caducs articulés ; gris foncé : *e* caducs apocopés.

Les pourcentages et les répartitions sont assez significatifs d'un style interprétatif, ce qui tendrait à établir un lien direct entre les caractéristiques de la composition syllabique et la tonalité plus poétique ou plus proche du prosaïsme parlé qui caractérise l'interprète. Il faut cependant tenir compte du fait que le résultat est moins pertinent pour certaines chansons, dans lesquelles le nombre total de *e* caducs en fin de mots devant une consonne disjonctive est très limité. En effet, il semble que, dans certaines chansons, l'auteur tente consciemment ou inconsciemment de limiter le nombre de *e* caducs en fin de mots devant une consonne disjonctive : par exemple, *Déshabillez-moi* ne présente qu'un seul cas de ce type : il est donc difficile d'en tirer des conclusions, alors que *Drouot* en compte trente-cinq. Le graphique suivant, représentant les mêmes données mais sans les traiter sous forme de pourcentage, permet donc, croisé avec le premier graphique, de mettre en évidence les cas les plus pertinents :

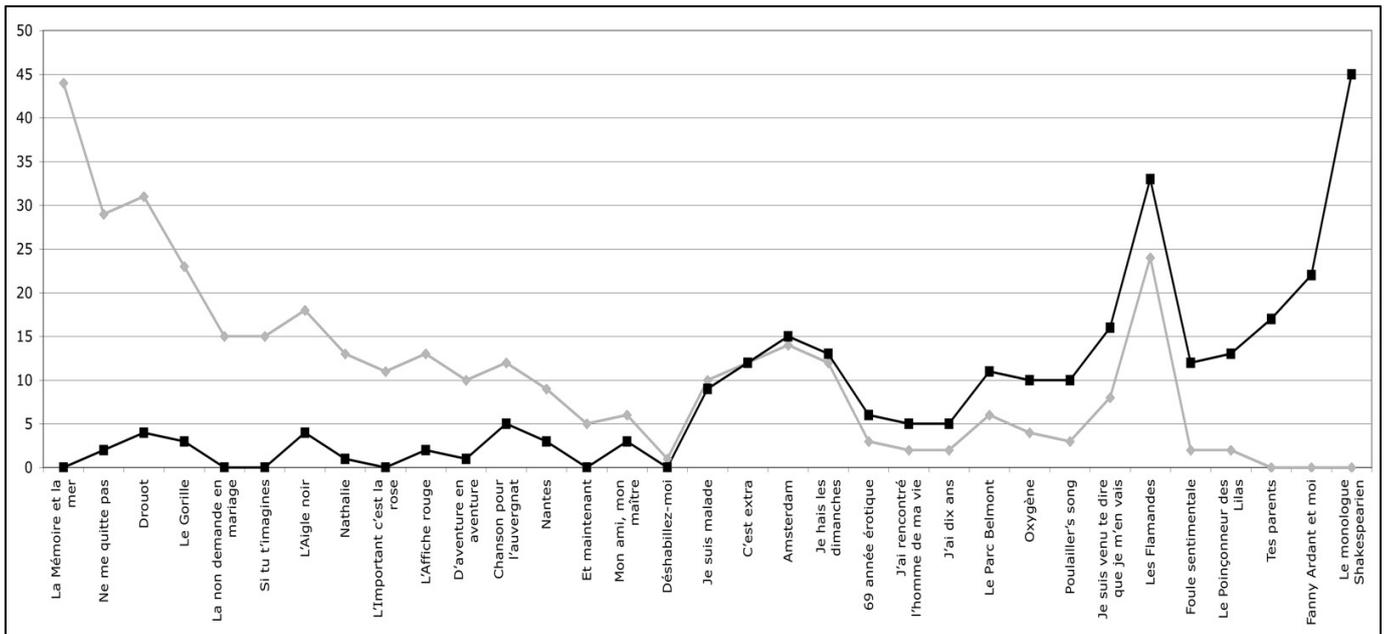


Figure 59 : Nombre de *e* caducs non élidables en fin de mots suivis d'un consonne disjonctive, articulés ou apocopés. Classement des trente-trois chansons du corpus en fonction de la proportion d'apocopes (par ordre croissant). Gris clair : *e* caducs articulés ; gris foncé : *e* caducs apocopés.

Nous observons ainsi deux extrêmes : *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré, qui présente, dans l'œuvre abstraite, selon la partition, quarante-quatre *e* muets articulés et aucune apocope, alors que *Le Monologue shakespearien*, à l'autre extrémité, présente quarante-cinq *e* muets apocopés et aucun articulés. Les autres chansons se positionnent entre ces deux extrêmes. Nous observons globalement un regroupement assez net des chansons d'un même chanteur d'un côté ou de l'autre du graphique, même s'il existe des distinctions entre chansons, révélant la capacité d'un artiste à diversifier ou non son style de chanson : par exemple, chez Léo Ferré, *La Mémoire et la Mer* incarne la chanson obéissant à une écriture poétique classique rigoureuse, alors que *C'est extra* présente plus de liberté quant à l'écriture poétique, incluant une proportion importante d'apocopes (cinquante pour cent des *e* caducs en fin de mot suivis d'une consonne sont élidés). Léo Ferré présente une capacité évidente à varier ses styles de chansons et à adopter différents styles d'écriture. Chez Vincent Delerm, au contraire, on a une uniformité de style : ses trois chansons sont rassemblées à la fin du graphique, et présentent chacune la totalité des *e* en fin de mot avant une consonne apocopée.

Observons maintenant une autre donnée figurant sur le tableau : celle des élisions des *e* non élidables, dans les mots monosyllabiques ou dans le corps des mots. Le graphique suivant présente une synthèse de ces données :

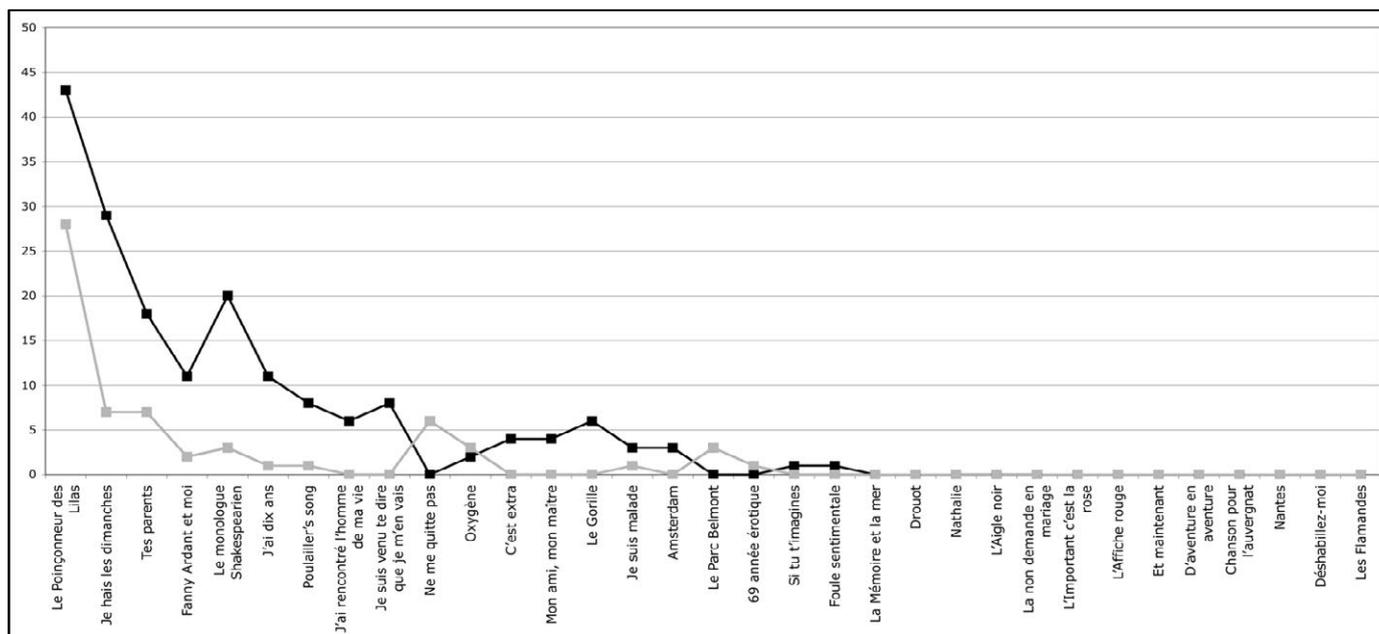


Figure 60 : En noir : nombre d'élisions de *e* caducs non élidables dans les mots monosyllabiques. En gris : nombre d'élisions de *e* caducs non élidables dans le corps des mots. Classement des trente-trois chansons du corpus en fonction du nombre d'élisions présentes sur la partition (par ordre croissant)

Globalement, ces données recourent celles de l'élision des *e* caducs en fin de mot suivis d'une consonne, en présentant une disproportion encore plus accentuée. Nous retrouvons, parmi les chansons comportant de nombreuses élisions, celles de Vincent Delerm, Serge Gainsbourg, Alain Souchon et Diane Dufresne. Les chanteurs dont les chansons présentaient une proportion importante de *e* muets articulés suivis d'une consonne, présentent ici une absence totale d'élisions de *e* non élidables dans les mots monosyllabiques ou dans le corps des mots : chansons de Léo Ferré, Barbara, Georges Brassens, Jacques Brel, Gilbert Bécaud. L'élision de ces *e* non élidables est un indice significatif du rejet des règles de la prosodie poétique traditionnelle : si l'élision des *e* muets avant consonne est déjà une entorse aux règles de la poésie classique, elle peut toutefois être admise dans une petite proportion. L'élision des *e* non élidables dans les mots monosyllabiques ou dans le corps des mots relève, quant à elle, des usages de la langue orale familière et traduit une volonté plus radicale de se positionner dans l'oralité quotidienne, au mépris des règles de la poésie savante.

4.1.3.3.2.1 *Inspiration de la métrique traditionnelle : de l'œuvre abstraite à la réalisation sonore*

Après ces données d'ordre général qui distinguent au sein du corpus des tendances directrices, nous observons plus précisément les conséquences dans l'interprétation des différents éléments relevés. Les chanteurs qui respectent plus volontiers les règles de la poésie classique illustrent la tradition la plus littéraire de notre corpus de partitions. Leurs chansons sont aussi généralement les plus longues, comme on peut l'observer dans la colonne indiquant le nombre total de syllabes des chansons (Figure 57) : il y a donc une corrélation entre ces différents paramètres, les chansons de nature poétique ayant un texte plus développé.

Au-delà de la partition abstraite, il peut exister un renforcement interprétatif des élisions ou des prononciations syllabiques : elles jouent alors un rôle fondamental dans la définition du style vocal de l'artiste, car leur usage et la façon dont elles sont réalisées sont spécifiques

pour chaque chanteur. Ces effets peuvent soit aller à l'encontre de ce qui est écrit sur la partition, soit se glisser dans la zone de liberté offerte par l'imprécision de la partition abstraite : celle-ci présente un niveau de prédication limité à l'entité de la note (donc de la syllabe), et ne donne aucune indication concernant le traitement des phonèmes qu'elle contient et leur importance respective, ce qui laisse couramment au chanteur le choix entre diérèse et synérèse, en fonction des visées esthétiques et de ses propres normes interprétatives. Chaque chanteur a une approche différente du texte chanté et son comportement, face aux contingences phonétiques imposées par le texte, permet d'établir, par une étude comparative, des distinctions et des regroupements autour de certaines similitudes dans les pratiques.

L'exemple de *Nantes* de Barbara met bien en évidence l'extrême complexité de la question et la divergence qui peut régner entre ce qui semble déduit du texte, ce qui est imposé par la partition, et ce qui est réellement exécuté dans l'interprétation vocale. Le tableau suivant présente les caractéristiques apparentes dans la composition phonétique et syllabique du texte, sur la partition, que nous confronterons ensuite à l'interprétation chantée :

Caractéristiques liées à la composition structurelle syllabique du texte poétique de <i>Nantes</i> de Barbara	
Syllabes muettes prononcées (suivies d'une consonne)	do-nne -moi (v.2), co-mme -lui (v.5), je- fa-sse -le (v.12), l'heu-re -de (v.17), ce-tte -cham (v.28), u-ne -che-mi-née (v.29), ho-mmes -se (v.30), é- tran-ges -com (v.34), lon-ge -la (v.49).
Syllabes muettes non prononcées (suivies d'une consonne)	Nant(e)s -m'ê-tait (v.9), Ma- dam '-soy-ez (v.13), fait(e)s -vi-t'il (v.15).

Tableau 18 : Relevé de caractéristiques remarquables liées à la composition phonétique et syllabique du texte de la chanson *Nantes* de Barbara et ayant un impact sur l'interprétation. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets (les consonnes doubles sont regroupées dans la syllabe où elles sont effectivement articulées). Les nombres entre parenthèses précisent le vers dont est issu l'exemple, et renvoient à la structure textuelle telle qu'elle est présentée dans la partition.

Notre attention se porte d'abord sur le problème de l'élision des *e* caducs. Selon Jean Mazaleyrat, dans la poésie, cette question est, nous l'avons vu, de toute première importance par sa fréquence. Le texte de *Nantes* possède donc une proportion d'*e* muets relativement faible par rapport à la norme : sur l'ensemble de la chanson, il n'y a que treize occurrences de *e* caducs suivis d'une consonne, pouvant donner lieu à plusieurs choix de syllabisation – nous ne tenons bien sûr pas compte des *e* en fin de mots suivis d'une voyelle, pour lesquels la pratique naturelle de la liaison lève *a priori* toute ambiguïté (comme dans « just'un an », v. 6, ou « la vill'avait », v. 7). Ces *e* caducs sont pour l'essentiel prononcés (dans neuf cas sur treize), obéissant aux règles de la poésie classique. Cette prononciation, qui ajoute une syllabe, se démarque des usages de la langue parlée, qui tend à éluder systématiquement les *e* muets. Elle donne à la diction un caractère recherché, soulignant la nature poétique du texte. Elle a également pour conséquence, en délayant le contenu textuel par l'ajout d'une syllabe non indispensable à la compréhension, de réduire la densité sémantique. Enfin, elle permet un adoucissement des sonorités, en évitant le choc des deux consonnes successives, et privilégie le raffinement du son. Ces neuf cas restent ponctuels, proportionnellement à la longueur du texte : une présence trop marquée de ces *e* non élidés entraînerait un alourdissement sonore et un appauvrissement sémantique.

Cependant, dans trois cas, l'*e* n'est pas prononcé, selon les prescriptions de l'œuvre abstraite, ce qui a pour premier effet de rendre la diction plus naturelle, plus proche de la parole : rien d'étonnant donc à ce que deux de ces cas se trouvent dans la strophe constituée de paroles rapportées en style direct (lecture du message : « **Madam(e)** soyez au rendez-vous / Vingt-cinq rue de la Grange-aux-Loups / **Fait(e)s** vit(e) il y a peu d'espoir »). Cet effet rend la scène plus réaliste et, malgré un nombre de syllabes régulier, la structure poétique s'efface derrière l'aspect quotidien de la diction. La deuxième conséquence est un durcissement des sonorités, par la confrontation des deux consonnes successives, qui créent une tension.

Les paroles obéissent donc de manière globale aux règles de la versification classique, mais la mise en musique joue aussi un rôle dans la prescription abstraite de la prononciation ou de l'amuissement des syllabes muettes. Dans la mise en musique de *Nantes*, il n'existe aucun mélisme, ni aucune syllabe ajoutée ou retranchée en cours de vers, qui viendrait déstructurer l'écriture poétique. Les seules transformations induites par la composition mélodico-rythmique concernent l'ajout de syllabes muettes en fin de vers, à la rime. Le traitement musical de *Nantes* met donc l'accent sur la perception de la structure poétique savante du texte et sur sa régularité métrique.

L'interprétation vocale constitue le dernier niveau ontologique de l'œuvre pouvant interférer dans le décompte des syllabes, en ajoutant une ultime strate de syllabisation, susceptible de se conformer à celle suggérée par le texte poétique et sa mise en musique, ou de la bouleverser. Chez Barbara, les libertés prises par rapport à la partition dans l'articulation des syllabes sont nombreuses. Nous les présentons, pour *Nantes*, dans le tableau suivant :

Caractéristiques liées à la structure syllabique dans l'interprétation chantée de <i>Nantes</i> de Barbara	
Syllabes muettes prononcées, qui ne figurent pas sur la partition (suivies d'une consonne)	Ju-ste (v.6), vi-ll(e) (v.7), Ma-da-me (mais très discret) (v.13), fai-tes-vi-te-il-y'a-peu-d'es-poir (au lieu de faites-vi-t'il-y-a-peu-d'es-poir) (v.15), cham-bre (v.28), froi-de (v.31), tran-qui-ll(e) (v.51).
Autres syllabes muettes prononcées (qui ne figurent pas sur la partition)	P(e)-leut (v.1), ci-e-(le) (le « le » est très marqué au vers 56) (v.3, v.56), coeu-(r) (v.4), vin-t(e)-cinq (v.14, v.25, v.38), d'es-pou-ar (v.15), vo-ar (v.16), sou-vi-ens (v.26, v.55), mé-mo-ire (v.27), cou-lo-a-re (v.28), l'his-to-ire (v.41), i-l(e)-vou-lai-t'a-vant (v.45), a-di-eux (v.48), co-eur (appoggiature) (v.57) À la rime : me-ssa-(ge) (v.11), vo-ya-(ge) (v.12), voi-re (v.16), soi-r(e) (v.42), vo-ya-ge (v.43), mou-ri-r(e) (v.45), sou-ri-r(e) (très discret) (v.46), mê-me (v.47), je-t'ai-me (v.48), me-r(e) (v.49), re-po-se (v.51), ro-se (v.52)
Syllabes muettes non prononcées (qui figurent sur la partition)	Aucune

Tableau 19 : Relevé de caractéristiques remarquables liées à la composition phonétique et syllabique dans l'interprétation chantée de *Nantes* de Barbara. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets. Les nombres entre parenthèses précisent le vers dont est issu l'exemple, et renvoient à la structure textuelle de la partition. Référence de l'enregistrement : version de 1964.

Si Barbara ne retranche jamais d'*e* caducs écrits sur la partition, elle a, au contraire, une forte tendance à en ajouter qui ne relèvent ni de la structure poétique du texte ni de sa mise en musique, mais du seul domaine interprétatif. La première ligne du tableau recense, dans une interprétation de *Nantes* enregistrée en 1964, huit *e* muets prononcés supplémentaires,

s'ajoutant à ceux déjà observés dans l'œuvre abstraite. Ils sont soit fortement articulés, soit d'une présence plus discrète. Ces syllabes muettes ont une existence phonétique : nous les distinguons à l'oreille et les observons sur les sonagrammes. Elles ajoutent ainsi une syllabe au vers, une note à la musique.

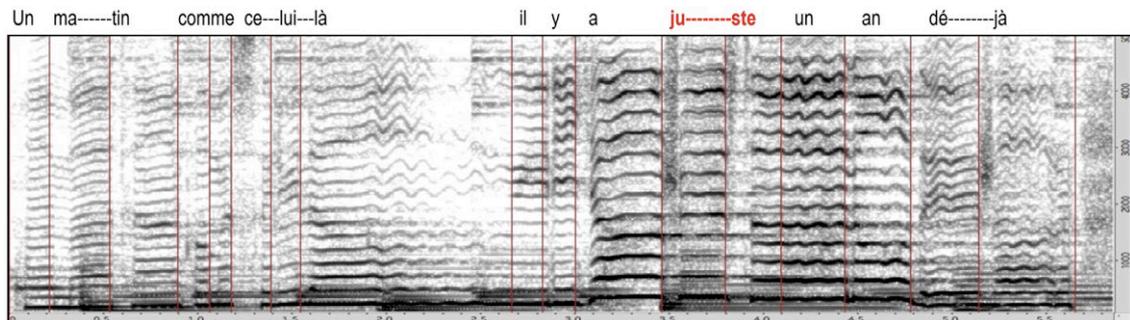


Figure 61 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de la chanson *Nantes*, interprétée par Barbara en 1964. Mise en évidence de la segmentation en syllabes de l'articulation chantée du cinquième vers. [CD 054]

Sur le sonagramme précédent, nous observons, par exemple, sur le cinquième vers, l'ajout d'une syllabe, par la suppression de la liaison entre « juste » et « un ». L'exemple suivant présente le sonagramme du quinzième vers, pour lequel écriture abstraite et interprétation diffèrent sur plusieurs points :

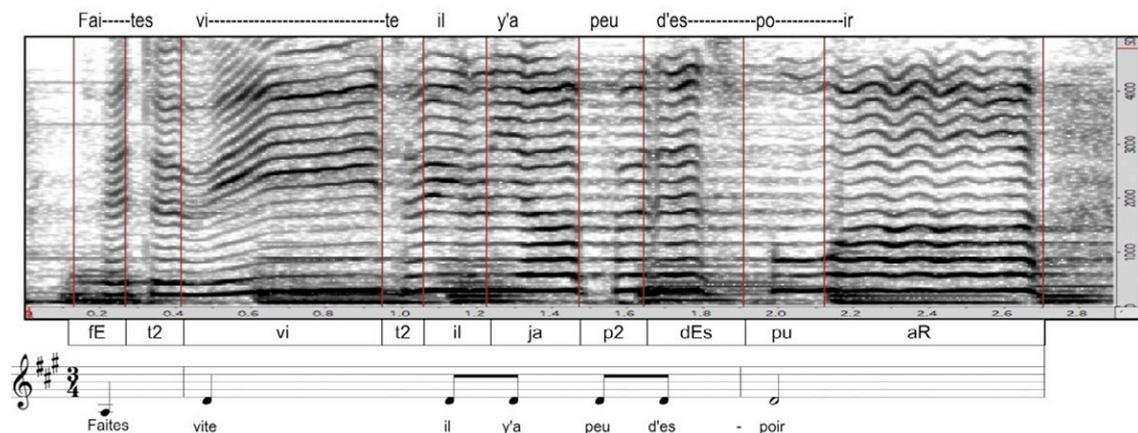


Figure 62 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de la chanson *Nantes*, interprétée par Barbara en 1964. Mise en évidence de la segmentation en syllabes de l'articulation chantée du quinzième vers. Superposition de la partition musicale. [CD 055]

Si le texte poétique comporte une part d'ambiguïté, avec plusieurs possibilités de prosodier le vers « Faites vite il y a peu d'espoir », l'écriture musicale de la partition impose la syllabisation suivante : « Faites-vite-il-y'a-peu-d'es-poir » (sept syllabes). Celle-ci est toutefois transformée par l'interprétation pour aboutir à la succession suivante : « Fai-tes-vi-te-il-y'a-peu-d'es-po-ar ». Ainsi, nous notons que l'octosyllabe de départ compte, dans l'interprétation chantée, non huit mais dix syllabes. L'élosion du *e* muet à la fin de « faites », préconisée par la partition, n'est pas respectée : l'ajout de la syllabe muette adoucit les sonorités en évitant la succession inharmonieuse des deux consonnes [t] et [v] et en rétablissant l'alternance traditionnelle consonne-voyelle. Plus remarquable encore est le découpage des mots « vite il » en trois syllabes, avec l'articulation de la syllabe muette finale de « vite », bien que l'usage, même dans la poésie savante, soit d'effectuer l'élosion. L'expression « il y a » est par contre bien entendue comme contractée en « il y'a ». Nous remarquons aussi l'usage de la diérèse sur

« espoir », avec la nette succession de deux voyelles distinctes dans le son « oi », articulé en diphthongue, « es-po-ar ».

Sur le vingt-huitième vers, on constate également de notables divergences entre partition et interprétation, dans la syllabisation du texte :

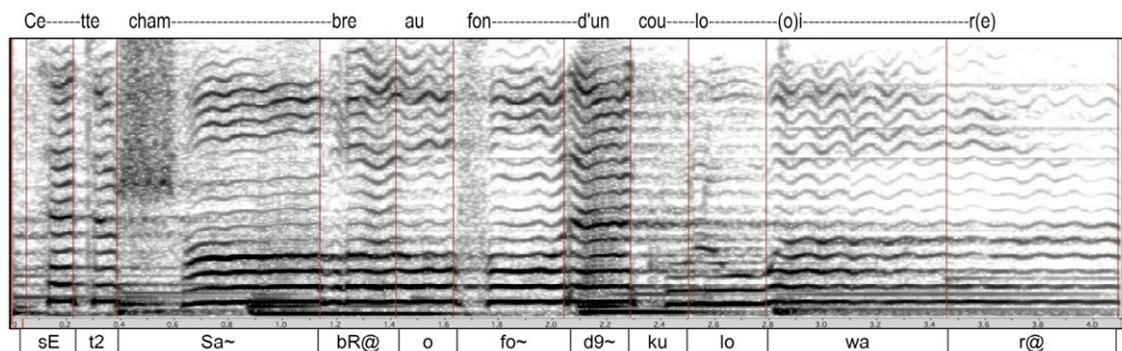


Figure 63 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de la chanson *Nantes*, interprétée par Barbara en 1964. Mise en évidence de la segmentation en syllabes de l'articulation chantée du vers 28. [CD 056]

Comme le quinzième vers, celui-ci offre la possibilité de découper de différentes manières ses huit syllabes. La partition musicale impose le découpage suivant : « Ce-tte-cham-br'au-fon-d'un-cou-loir ». Le vers est transformé de la manière suivante dans l'interprétation, en une succession de onze syllabes, par l'usage des mêmes procédés que dans le quinzième vers : « cet-te-cham-bre-au-fond-d'un-cou-lo-a-re ».

De larges divergences entre la syllabisation notée dans l'œuvre abstraite et celle effectivement réalisée dans l'interprétation, modifient profondément le décompte des syllabes réellement articulées. Mais ces transformations opèrent-elles une réelle déstructuration de l'œuvre et de son écriture abstraite ? Jean Mazaleytrat évoque

« la surprise des phonéticiens du début de ce siècle découvrant, dans les enregistrements phonographiques de l'illustre Sarah Bernhardt, des vers de neuf à quatorze syllabes *réelles* là où l'illusion scénique et la perception fondée sur la mémoire et la coutume donnaient l'impression à l'oreille d'impeccables alexandrins⁴⁷⁹ ».

Selon Jean Mazaleytrat, nous devons donc distinguer les syllabes réelles, ayant une existence phonétique, et les syllabes rythmiquement entendues, possédant une fonction métrique et poétique :

« Il paraît assez vain, au demeurant, dans l'ordre proprement métrique, de se demander quel type d'existence réelle a [une] voyelle variable et amovible. La chose importe en matière phonétique. Elle importe moins en matière poétique, dont on sait qu'elle est faite d'illusions consenties autant que de réalités [...]. Et la rigueur de l'analyse expérimentale, appliquée au sentiment des valeurs syllabiques ou des mutités, montre combien est grande la différence entre la réalité objective des phonèmes et la perception subjective qu'on peut en avoir [...]. Il s'agit non de savoir si cet *e* existe ou n'existe pas, mais seulement si et dans quelles conditions il compte dans l'ordonnance rythmique de l'énoncé telle qu'on la perçoit, la subit ou la recrée⁴⁸⁰ ».

Chez Barbara, les procédés mis en évidence s'inscrivent dans une démarche de surarticulation liée à une recherche de raffinement musical du son par l'exploitation de chaque sonorité et par la précision d'élocution de chaque phonème qui, associées au ralentissement du débit propre à la diction poétique, créent une distance avec les usages du

⁴⁷⁹ MAZALEYTRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, op. cit., p. 37.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

parlé quotidien et rapprochent l'énonciation d'une expression savante. Les nombreuses modifications opérées dans le décompte des syllabes réelles restent paradoxalement inscrites dans le jeu rythmique du vers, sans le déstructurer : l'interprétation de Barbara nous semble au contraire respectueuse de la structure poétique, toujours clairement ressentie à l'écoute, une structure généralement régulière et classique.

L'observation des mêmes phénomènes dans les deux autres chansons de Barbara, *L'Aigle noir* et *Drouot*, vient confirmer ces conclusions. La partition de *L'Aigle noir* présente dix-huit *e* caducs articulés en fin de mot devant une consonne, pour seulement quatre apocopes (vers 25 : « Des étoil(es), des étoiles ») et vers 4, 41 et 46 : « Et venant de null(e) part »). Pour le vingt-cinquième vers, il s'agit d'une irrégularité créée par la répétition d'un même hémistiche en rupture par rapport au reste du texte poétique (vers irrégulier). Il est alors, comme souvent dans ces cas, difficile de trancher sur le découpage même du vers (s'agit-il de la répétition d'un même vers de trois syllabes ou d'un vers de six syllabes ?). Dans l'interprétation, une césure marquée par un silence maintient cette ambiguïté tout en évitant la friction des consonnes provoquée par l'apocope. Pour le second cas, aux quatrième, quarante-et-unième et quarante-sixième vers, l'interprétation vocale corrige l'irrégularité en articulant les *e* apocopés, dans la partition, de « nulle part », ce qui ajoute une syllabe au vers, qui passe donc de six à sept syllabes réelles. Cependant, cet ajout ne déstructure pas la chanson, car la note supplémentaire est intercalée dans le même carcan rythmique, sa durée étant retranchée à celle de la note précédente, sans allonger la durée totale d'émission du vers. La syllabe muette se trouve ainsi sur une partie faible de temps.

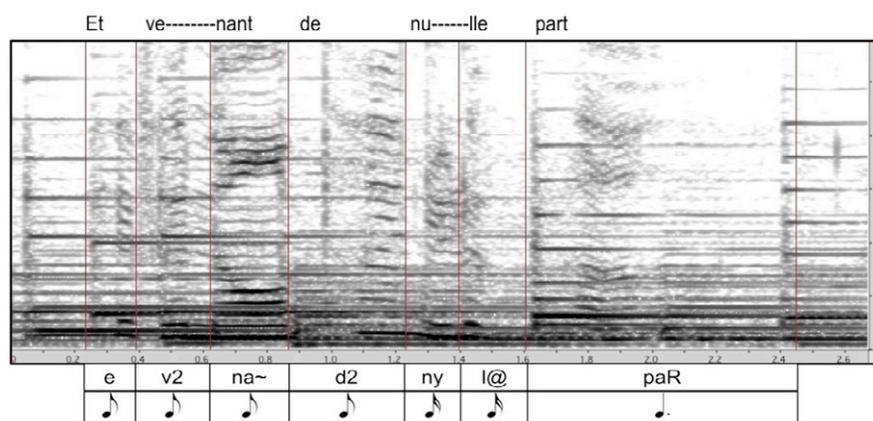


Figure 64 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de *L'Aigle noir*. « Et venant de nulle part ». Mise en évidence de l'articulation du *e* caduc à la fin de « nulle ». [CD 057]

Drouot présente les mêmes caractéristiques, avec l'articulation de certaines syllabes normalement élidées. C'est le cas au trentième vers (« Du fond de sa mémoire, un visage oublié »), dans lequel nous distinguons distinctement à l'écoute l'*e* muet à la fin de « mémoire ». L'articulation de ce *e* caduc peut être expliquée par un effet d'imitation des deux autres occurrences de l'hémistiche « du fond de sa mémoire », en deuxième partie des vingt-neuvième et trente-et-unième vers, avec une rime dont le *e* muet final est articulé en syllabe surnuméraire.

Dans *L'Aigle noir* comme dans *Nantes*, l'interprétation ajoute des *e* muets virtuels, articulés pour adoucir les sonorités et éviter les successions brutales de deux consonnes consécutives : ainsi, au onzième vers, « Il avait les yeux couleur rubis », nous distinguons un *e* à la fin de « couleur », marquant clairement la démarcation entre les deux [R] successifs :

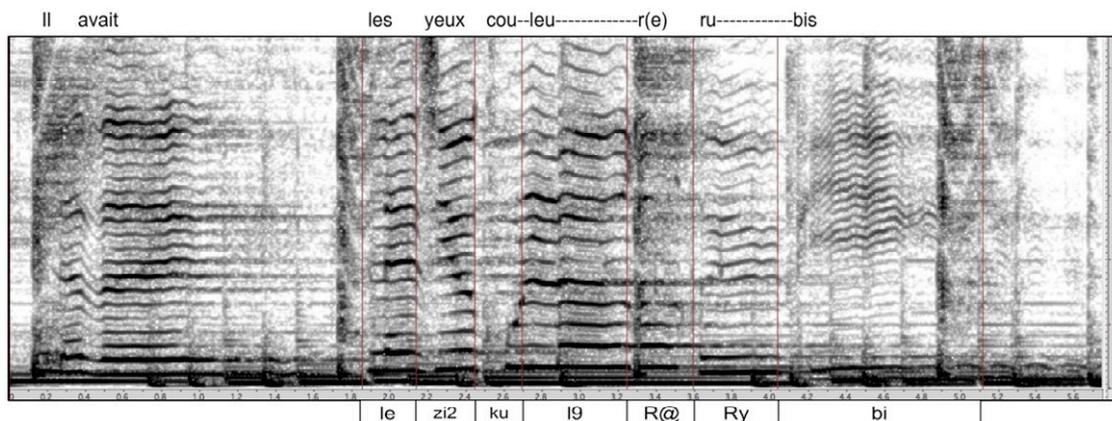


Figure 65 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de *L'Aigle noir*. « Il avait les yeux couleur rubis ». Mise en évidence de l'articulation d'un *e* virtuel à la fin de « couleur ». [CD 058]

Le même phénomène se retrouve à la fin de « alors » sur le dix-huitième vers (« C'est alors(e) que je l'ai reconnu », ainsi qu'au premier vers, à la fin de « jour » (« Un beau jour(e) ou peut-être une nuit »), rompant la liaison.

Les trois chansons de Léo Ferré de notre corpus de partition, si elles relèvent toutes d'une écriture poétique respectant globalement les règles de la prosodie classique, présentent cependant quelques spécificités : il faut, en effet, distinguer *L'Affiche rouge* et *La Mémoire et la Mer*, mises en musique de poèmes, de *C'est extra*, chanson relevant plus de la variété. *L'Affiche rouge* est la mise en musique d'un poème de Louis Aragon, tandis que *La Mémoire et la Mer* est un poème écrit par Léo Ferré lui-même, qui le mit ultérieurement en musique. La pratique de la mise en musique de poème produit généralement des chansons clairement structurées et obéissant aux règles de la poésie classique, ce que confirment nos deux exemples. Dans *La Mémoire et la Mer*, long poème de 640 syllabes, cent pour cent des quarante-quatre *e* caducs devant une consonne disjonctive sont comptabilisés dans la partition. Cette pratique reflète une volonté de mise en avant des sonorités du texte, de la musicalité inhérente au poème, aux dépens de la narrativité et de la densité sémantique. Dans *L'Affiche rouge* aussi, l'intégralité des *e* caducs devant consonne sont comptabilisés dans la partition (treize au total), associés à une versification régulière en alexandrins, respectant le poème.

Mais, dans l'interprétation de ces deux chansons, Léo Ferré tend à utiliser de multiples élisions, alors que Barbara avait tendance à diluer les sonorités du texte en ajoutant des syllabes supplémentaires.

Traitement des <i>e</i> caducs en cours de vers, sur la partition et dans l'interprétation de <i>L'Affiche rouge</i> (Léo Ferré)	
Syllabes muettes prononcées suivies d'une consonne, sur la partition musicale.	Gloi-re (v.1), l'or-gue (v.2), pa-sse (v.3), hir-su-tes (v.7), l'a-ffi-che (v.8), ta-che (v.8), par-ce (v.9), l'heu-re (v.13), mor-es (v.15), u-ni-for-me (v.16), é-clai-re (v.26), jus-ti-ce (v.28), frè-res (v.33).
Syllabes muettes prononcées suivies d'une consonne, dans l'interprétation vocale.	1961 : Pa-sse (v.3), l'a-ffi-che (v.8), ta-che (v.8), par-ce (v.9), l'heu-re (v.13), mor-es (v.15), é-clai-re (v.26), jus-ti-ce (v.28), frè-res (v.33). 1988 : Pa-sse (v.3), ta-che (v.8), par-ce (v.9), u-ni-for-me (v.16), jus-ti-ce (v.28).

Syllabes muettes apocopées suivies d'une consonne, dans l'interprétation vocale	1961 : Gloire (v.1), l'orgue (v.2), hir-sutes (v.7). 1988 : Gloire (v.1), l'orgue (v.2), hir-sutes (v.7), l'a-ffiche (v.8), é-claire (v.26), frères (v.33).
--	--

Tableau 20 : Relevé des *e* caducs en fin de mot avant consonne dans la partition et dans deux interprétations enregistrées de *L'Affiche rouge* de Léo Ferré, selon qu'ils sont articulés ou apocopés. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets. Les nombres entre parenthèses précisent le vers dont est issu l'exemple, et renvoient à la structure textuelle de la partition. Référence des enregistrements : version de 1961 (en studio) et de 1988 (en concert).

Le tableau ci-dessus présente un relevé des *e* muets articulés ou élidés, d'abord tels qu'ils apparaissent dans la partition abstraite, ensuite tels qu'ils sont effectivement réalisés dans deux interprétations chantées de Léo Ferré. Dans l'interprétation en studio de 1961, trois *e* muets articulés sur la partition sont apocopés ou très faiblement perceptibles dans l'enregistrement, laissant une ambiguïté. L'effet est plus net encore dans la version de concert de 1988, avec un plus grand nombre d'apocopes, perceptibles sans ambiguïté à l'écoute. Les nombreuses syllabes muettes en fin de vers à rime consonantique, qui, selon la partition, devraient être articulées, sont également élidées (alors qu'elles sont articulées dans la version de 1961). L'extrait de sonagramme suivant montre les deux premiers vers de l'enregistrement de 1988 et les deux apocopes (« gloire' » et « orgu' »), non-respectueuses de la partition :

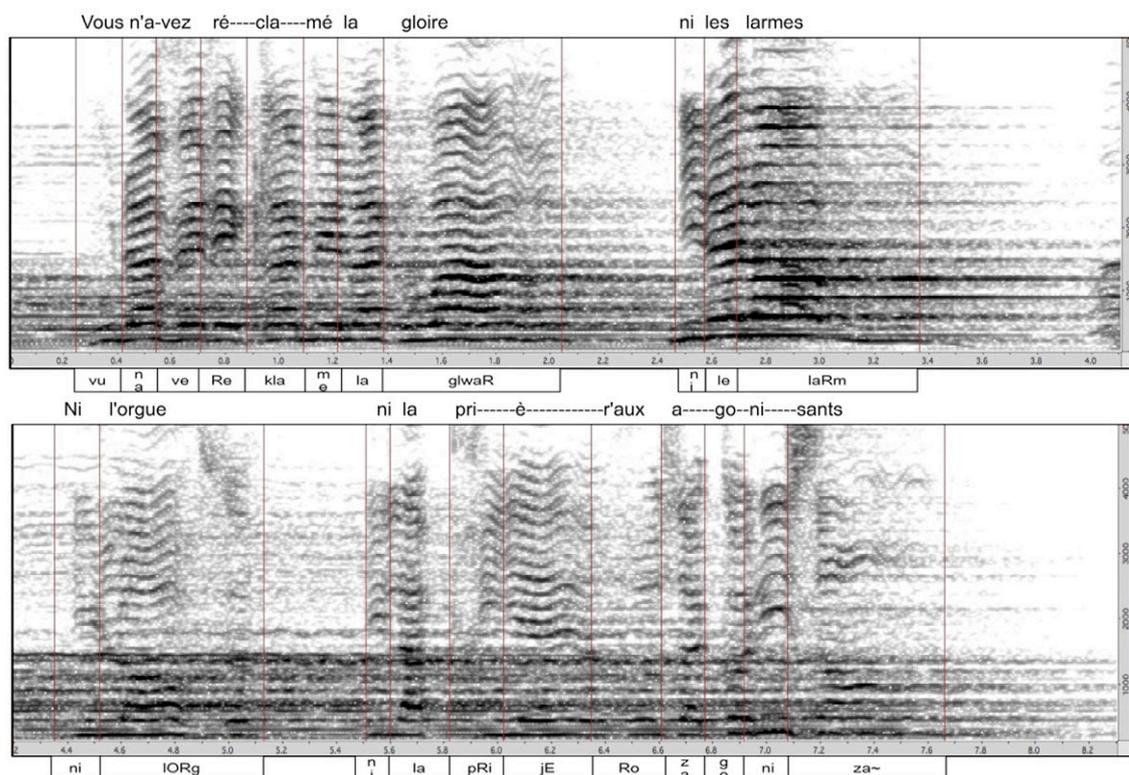


Figure 66 : Extrait du sonagramme du début de l'enregistrement en concert de 1988 de *L'Affiche rouge*, par Léo Ferré. Mise en évidence des apocopes ajoutées dans l'interprétation. [CD 059]

Ces suppressions de syllabes en cours de vers ajoutent des temps de silence qui rompent avec la régularité monotone du vers et permettent, associées à de multiples autres effets interprétatifs, de soutenir l'intérêt de l'auditeur, dans des chansons strophiques longues et mélodiquement répétitives (procédé qui se retrouve dans *La Mémoire et la Mer*). Les silences ajoutés offrent à l'interprète une marge supplémentaire de liberté, puisqu'il peut les utiliser

pour scinder le vers où il le souhaite et, par l'articulation entre regroupements de mots et silences, créer, par exemple, une focalisation sur certains mots importants ou un effet expressif relevant d'une forme de rhétorique vocale. Sans modifier la durée totale d'énonciation du vers, la répartition des syllabes et des silences peut varier d'un vers à l'autre selon les choix de l'interprète, introduisant une irrégularité dans la régularité, des variantes au sein de la répétition mélodique. Ces nombreuses apocopes ajoutées dans l'interprétation permettent, de plus, de donner un caractère naturel à la diction, la rapprochant de la langue orale et créant un effet de sincérité et d'authenticité qui renforce l'*ethos* du chanteur.

C'est extra présente des caractéristiques différentes des deux autres chansons, avec cinquante pour cent d'apocopes des *e* en fin de mot avant consonne, ceci associé à un texte plus court (316 syllabes) et à des registres de langue très diversifiés. L'élision de *e* muets dans des mots monosyllabiques relève de l'oralité, et les deux premiers vers de la chanson en sont une bonne illustration :

« Une robe de cuir comm(e) un fuseau / Qu'aurait du chien sans l'faire exprès »

Dans ces deux vers, répétés en dernière strophe, figurent deux apocopes (une, robe), et deux élisions en monosyllabes (« qu' » pour « qui » et « l' » pour « le »), associées à des tournures familières (« avoir du chien », « sans l'faire exprès »). Ces élisions, incluses dans la métrique et la mélodie, se répètent dans toute la chanson (« une fill' qui » (4 fois), « chant' la nuit », « tomb' comm' le soir », « d'la musique », « qui mont' au ciel », « cigarett' qui prie », « qui n'veut plus »). Outre le fait qu'ils rapprochent la langue du parlé quotidien, ces effets ont pour conséquence d'augmenter la proportion de consonnes par rapport aux voyelles : les consonnes introduisant le bruit, l'impureté, le charnel, renforcent l'aspect érotique de la chanson. Il ne s'agit plus d'user de procédés rhétoriques pour convaincre ou faire passer un texte difficile, mais de séduire, notamment par l'expressivité des sons associée à l'efficacité mélodique : l'interprétation est alors totalement fidèle à la partition musicale au point de vue du compte des syllabes, ce qui est relativement rare chez Léo Ferré.

Les trois chansons de Georges Brassens varient également dans le traitement des *e* caducs. *La Non demande en mariage* illustre une écriture poétique très classique, sans la moindre élision en cours de vers, ni dans la partition, ni dans l'interprétation : au contraire, il existe une emphase inhabituelle sur les monosyllabes dans la partition, qui les place souvent sur des valeurs longues, et dans l'interprétation, qui les met en relief par un renforcement articulatoire (« ce », « de », « ne », « te », « je »...) suivi parfois d'un silence vocal. L'absence d'élision, traduisant une soumission marquée à la métrique très traditionnelle, renforce la perception des archaïsmes du lexique (« ma mie », « parchemin », « maître queue », « dame de mes pensées »...), des allusions mythologiques (« Cupidon », « Vénus », « Mélusine », « pomme ») et des tournures syntaxiques (« de servante n'ai pas besoin », « de grâce »...). Contradictoirement, ce jeu historique crée une forme d'intemporalité qui favorise une réactualisation à chaque interprétation. La chanson *Le Gorille*, comme *Chanson pour l'auvergnat*, présente quelques élisions, donnant un aspect plus quotidien à la diction :

Traitement des <i>e</i> caducs en cours de vers sur la partition et dans l'interprétation du <i>Gorille</i> de Georges Brassens	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne dans la partition (interprétation identique)	Elles-n'a-vaient (v.30), l'homme-dans (v.34), en-core-me (v.47), prenne-pour (v.51).

<p><i>E</i> caducs en fin de mots devant une consonne, articulés dans la partition (interprétation identique)</p>	<p>Lar-ges (v.1), fe-me-lles (v.2), e-lle (v.26), ce-lles (v.28), mê-me (v.28), fui-rent (v.30), sui-te (v.31), fem-mes (v.35), mon-de (v.37), a-ttein-te (v.38), u-ne (v.39), viei-lle (v.39), jeu-ne (v.40), tou-tes (v.41), ju-ge (v.50), u-ne (v.51), sui-te (v.53), com-me (v.56), al-ter-na-ti-ve (v.59), qua-tre (v.60), n'im-por-te (v.69), sui-te (v.73), com-me (v.79).</p>
<p>Apocopes de mots monosyllabiques dans la partition (interprétation identique)</p>	<p>D'nom-mer (v.8), on-n'sait (v.12), que- l'le-perds (v.15), l'pa-tron (v.19), d'la-chance (v.25), l'un-d'vous (v.55).</p>

La correspondance à l'intérieur des vers est totale entre la partition et l'interprétation. Les élisions et les apocopes sur les mots monosyllabiques donnent un caractère plus oral et plus familier à la diction. Toutefois, la plupart des *e* caducs en fin de mot devant consonne respectent les règles de la métrique, soutenues par la mise en musique, créant un décalage entre une articulation poétique et une scène burlesque. Les différences entre la partition et l'interprétation s'opèrent exclusivement sur les *e* muets à la rime, auxquels nous consacrerons la partie suivante.

Chez Jacques Brel, *Ne me quitte pas*, adresse amoureuse à la structure poétique régulière, présente quatre-vingt-quatorze pour cent de *e* caducs articulés, tandis que *Amsterdam* et *Les Flamandes*, deux chansons qui peignent un tableau social, comportent un peu plus de la moitié des *e* caducs élidés, même si l'écriture reste relativement traditionnelle, sans élision de mots monosyllabiques. Dans la chanson *Amsterdam*, l'entrechoquement des consonnes engendré par les apocopes génère des sons durs, traduit une certaine brutalité, une trivialité qui transparait également dans le vocabulaire, associant paradoxalement l'aspect charnel et prosaïque à une transcendance cosmique. Cette prévalence des consonnes est un trait singulier de l'interprétation de Jacques Brel, qui est en partie soutenu par les caractéristiques de l'écriture textuelle de la chanson, comme nous le verrons ultérieurement. L'extrait de sonagramme ci-dessous nous présente un exemple de l'exploitation des consonnes renforcées par les apocopes dans l'interprétation d'*Amsterdam*, interprétation conforme à la partition :

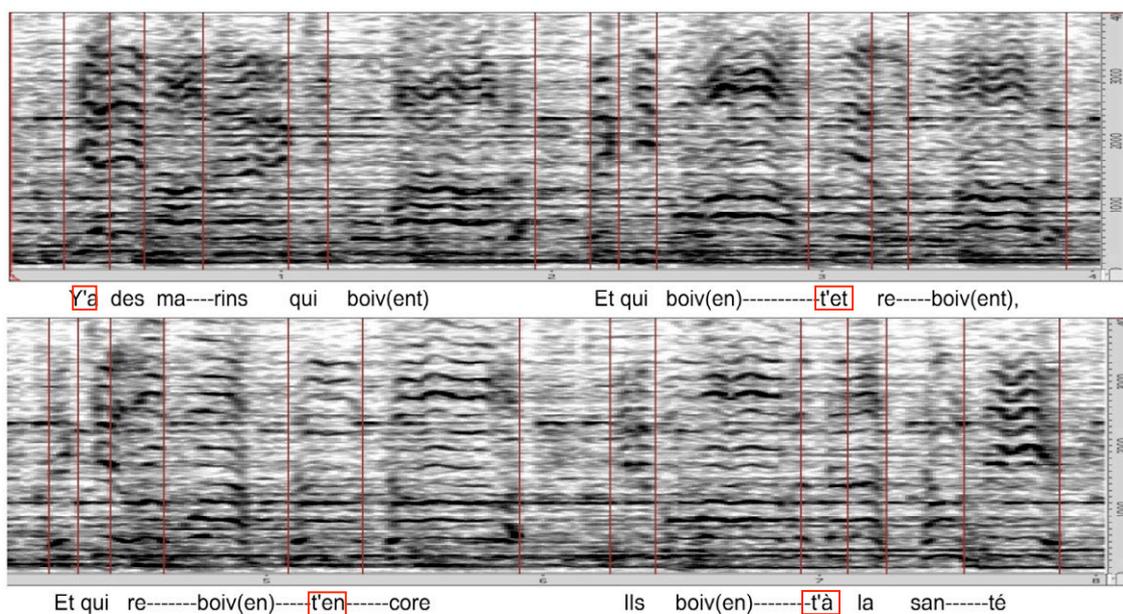


Figure 67 : Sonagramme d'un extrait d'*Amsterdam*. Mise en évidence des apocopes. [CD 060]

Les apocopes sur les *e* muets à l'intérieur des vers permettent, dans cet extrait, la succession immédiate de deux phonèmes consonantiques : le [v] de « boivent » et le [t] de la liaison, accentués par l'interprète, introduisent un martèlement en lien avec le *crescendo* dramatique de la chanson.

Dans *Les Flamandes*, les apocopes engendrent aussi des heurts de consonnes qui, dans le caractère faussement enjoué et rythmique de la chanson, caricaturent les pas trop hiératiques des danseuses. Le jeu entre apocopes et *e* caducs articulés crée une irrégularité des appuis qui renforce l'aspect sautillant évoquant la danse, aspect contredit par des éléments de cacophonie musicale et par la lourdeur de l'énonciation. Ces effets sont bien évidemment à mettre en relation avec l'écriture mélodique et rythmique de la partition (*tempo di polka*), beaucoup plus élaborée (intervalles plus larges et variété des valeurs rythmiques) que dans les deux autres chansons. Jacques Brel joue en particulier sur la reprise de mêmes mots, tantôt apocopés, tantôt non, ce qui déplace des accents.

Relevé des <i>e</i> muets présents en cours de vers dans la partition et dans l'interprétation des <i>Flamandes</i> de Jacques Brel	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation identiques)	Fla-mandes (v.19,34,49), dansent (v.5,20,35,50), elles (v.5,12, 24,27,35,50,54,57), parce (v.5,20,50), même (v.10), ar-chi-prêtre (v.41,56), une (v.57), der-nière (v.57).
<i>E</i> muets en fin de mots devant une consonne, non apocopés (partition et interprétation identiques)	Fla-man-des (v.1,3,4,16,18,31,33,46,48), dan-sent (3,18,33,48), di-man-ches (v.2,17,32,47), ar-chi-prê-tre (v.11,26), pou-ssent (v.22).
Syncoques (partition et interprétation identiques)	P'tit (v.37).

Le traitement des *e* caducs par Jacques Brel est extrêmement diversifié, l'option de l'élision ou de l'articulation pouvant cohabiter sur les mêmes mots répétés dans la chanson (exemples : « flamandes », « dansent », « archiprêtre »). Il est entièrement subordonné à l'expressivité interprétative, au rythme et à la construction sonore du vers. Cette diversité se traduit, par exemple, dans la première strophe, par l'accumulation de *e* muets articulés dans quatre premiers vers, contrastant avec les nombreuses élisions du cinquième vers :

1	<u>Les</u> Flamand <u>des</u> dans <u>ent</u> sans rien dire	■ 9
2	<u>Sans</u> rien dire <u>aux</u> dimanch <u>es</u> sonnants	■ 9(1)
3	<u>Les</u> Flamand <u>des</u> dans <u>ent</u> sans rien dire	■ 9
4	<u>Les</u> Flamand <u>des</u> ça n'est pas causant	■ 9
5	<u>Si</u> elle <u>s</u> dans <u>ent</u> , c'est par <u>ce</u> qu'elles ont vingt ans	■ 9
6	Et <u>qu'</u> à vingt ans il faut se fian <u>ccr</u>	■ 10
7	Se fian <u>ccr</u> pour pou <u>vo</u> ir se mar <u>ier</u>	■ 10
8	Et <u>se</u> mar <u>ier</u> pour avoir <u>des</u> enfants	■ 10
9	<u>C'est</u> ce que leur ont dit leurs <u>pare</u> nts	■ 9
10	<u>Le</u> bedeau et mêm <u>e</u> son Éminence	■ 9(1)
11	<u>L'</u> archiprê <u>tre</u> qui prê <u>che</u> au couvent	■ 9
12	Et <u>c'est</u> pour <u>ça</u> et c'est pour <u>ça</u> qu'elles dansent	■ 10(1)
13	<u>Les</u> Flamand <u>es</u>	■ 3
14	<u>Les</u> Flamand <u>es</u>	■ 3
15	<u>Les</u> Fla les Fla les Flamand <u>es</u>	■ 7

légende	
■	rime vocalique
■	rime consonantique
■	rime avec syllabe muette surnuméraire écrite
ab	apocope
ab	e caduc articulé
ab	apocope de monosyllabes
ab	synopes
ab	autres contractions textuelles
ab	synérèse
—	succession de deux consonnes dans deux syllabes distinctes
—	e caduc élié par une liaison

Figure 68 : Texte de la première strophe des *Flamandes* de Jacques Brel. Mise en évidence des *e* caducs, apocopes, diérèses, synérèses, hors syllabes à la rime. Les chiffres qui suivent les vers indiquent le nombre de syllabes : nombre de syllabes réelles suivi, entre parenthèses, du nombre de syllabes surnuméraires (syllabes muettes articulées à la rime) ou mélismatiques.

Dans le schéma précédent, par exemple, le mot « dansent » est articulé en deux syllabes au troisième vers, puis apocopé au cinquième vers, pour se retrouver enfin à la rime dans le douzième vers, articulé en deux syllabes avec un *e* muet final prononcé comme syllabe surnuméraire dans la partition par rapport à la métrique poétique. Le terme « fiancer », articulé avec une synérèse aux sixième et septième vers (fi-an-cer), contraste avec la diérèse de « marier » aux septième et huitième vers. L'aspect dansant est également renforcé par l'irrégularité métrique provoquée par les vers de dix syllabes, qui commencent sur une levée. Les syllabes surnuméraires à la rime, aux deuxième (mélisme), dixième et douzième vers (*e* caduc articulé), tombent sur des temps faibles, constituant un « rythme féminin ».

Pour les chansons d'écriture plus proche de la tradition poétique, la norme métrique à l'intérieur du vers n'est donc pas un carcan. Dans la partition, déjà, affleure un certain degré de liberté, intégrant la possibilité d'élosion de syllabes normalement non caduques. L'interprétation, de plus, n'est pas aussi corsetée que la perception d'ensemble pourrait le laisser supposer : conforme à l'œuvre abstraite chez Georges Brassens ou Jacques Brel, elle intègre au contraire une marge de variantes non négligeable chez Barbara, par l'ajout récurrent de syllabes, et chez Léo Ferré par l'intégration d'apocopes. La réponse interprétative n'est donc pas univoque, même si la perception d'ensemble capte une relative régularité métrique – ce qui ne signifie pas que l'absence ou l'existence de ces variantes agogiques ne joue pas un rôle signifiant dans la couleur vocale des interprètes.

4.1.3.3.2 *Inspiration de la langue orale : de l'œuvre abstraite à la réalisation sonore*

Un autre groupe de chanteurs relève du second pôle, celui qui s'inspire davantage de la langue parlée orale : Vincent Delerm, Serge Gainsbourg, Alain Souchon et Diane Dufresne. À l'exception de Serge Gainsbourg, il s'agit d'artistes plus récents, apparentés au courant de la nouvelle chanson française pour Vincent Delerm et à la variété francophone d'inspiration anglo-saxonne pour Serge Gainsbourg, Alain Souchon et Diane Dufresne, donc à la lisière de

la chanson française « à texte ». Pour les trois derniers, si les contenus textuels restent importants, les chansons sont globalement plus courtes, et accordent une large place aux développements mélodiques, avec l'emploi de *hooks* et de *gimmicks* propres à la chanson de variété.

Pour Vincent Delerm, le graphique introductif a confirmé une homogénéité de style dans les trois chansons étudiées, avec une élision totale des *e* caducs en fin de mot (dix-sept pour *Tes parents*, vingt-deux dans *Fanny Ardant et moi* et quarante cinq dans *Le Monologue shakespearien*) et une proportion importante d'apocopes de mots monosyllabiques et de syncopes.

	e caducs en fin de mot avant consonne		e caducs de monosyllabes		e caducs en cours de mot	
	Articulés	Apocopés	Articulés	Apocopés	Articulés	Syncopés
Tes parents	0 (0%)	17 (100%)	11 (38%)	18 (62%)	3 (30%)	7 (70%)
Fanny Ardant et moi	0 (0%)	22 (100%)	8 (42%)	11 (58%)	6 (75%)	2 (25%)
Le Monologue Shakespearien	0 (0%)	45 (100%)	13 (39%)	20 (61%)	5 (63%)	3 (38%)

Tableau 21 : Récapitulatif du traitement des *e* caducs dans les trois chansons de Vincent Delerm.

Nous nous trouvons ainsi aux antipodes des artistes étudiés précédemment. Ces caractéristiques reflètent un rejet, voire un mépris des règles de la prosodie traditionnelle, au profit d'un style d'énonciation résolument oral, d'un parlé quotidien et familial.

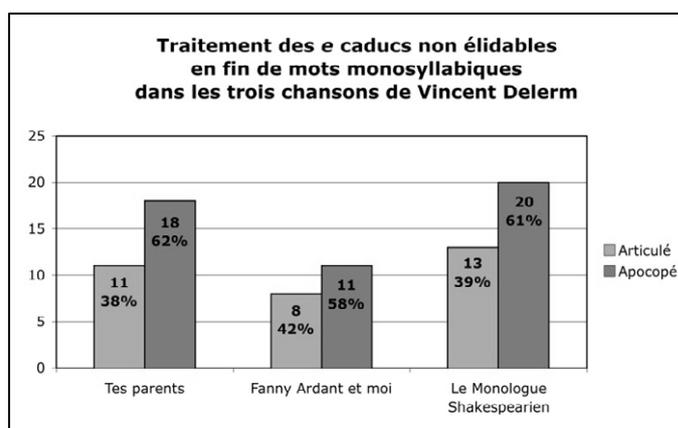


Figure 69 : Graphique de synthèse du traitement des *e* caducs non élidables en fin de mots monosyllabiques dans les trois chansons de Vincent Delerm de notre corpus de partitions. Nous remarquons la proportion très importante d'élisions : plus de la moitié des mots monosyllabiques terminant par un *e* sont élidés.

Le graphique précédent nous permet de constater une proportion énorme d'*e* caducs élidés dans les mots monosyllabiques, soixante pour cent en moyenne, ce qui relève des usages de la langue parlée familière. Le graphique suivant répertorie également une proportion importante de syncopes d'*e* à l'intérieur des mots :

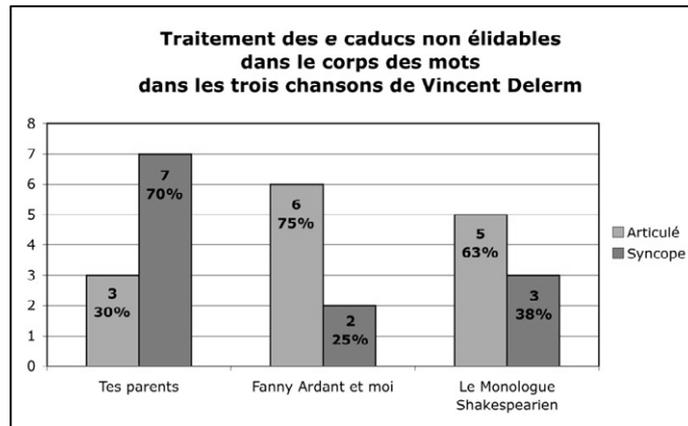


Figure 70 : Graphique de synthèse du traitement des *e* caducs non élidables dans le corps des mots dans les trois chansons de Vincent Delerm de notre corpus de partitions. Nous remarquons la proportion importante d'élisions : de vingt-cinq à soixante-dix pour cent.

La chanson *Tes parents* présente la proportion la plus importante d'élisions : sept pour cent du nombre total des syllabes du texte en comportent.

Relevé des <i>e</i> caducs dans la partition et dans l'interprétation de <i>Tes parents</i> de Vincent Delerm	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation)	Votent pour (v.4), Aiment bien (v.10), faire-le (v.10), trouve-tes (v.15), faire-des (v.19,43), cer-velle-de (v.20,44), toute-la (v.23,47), même-re-gar-der (v.24,48), quat(r)e-quatre (v.28), faire-du (v.30), peut-être-que (v.31), viennent-juste (v.35), juste-de (v.35), cho-rale-de (v.36), boîte-s-de (v.56) Interprétation : <i>Idem</i> , sauf « jus-te-de » (v.35).
Apocopes de <i>e</i> muets dans les mots monosyllabiques (partition et interprétation)	C'cas-là (v.5), l'chau-ffage (v.8), ça-s'trouve (v.13,15), j'suis (v.17,19,41,43,45,54), d'la (v.20,44), qu'ça (v.21,45,54), l'Ju-ra (v.26), d'vous (v.57,78).
Syncoptes (élisions de <i>e</i> caducs non élidables en cours de mot) (partition et interprétation)	S'ra (v.1), P't'être (v.1), ram'ner (v.12), p'tit (v.16), sam'di (v.34), tell'ment (v.57,78).

En pratiquant l'élision de multiples *e* muets, Vincent Delerm favorise la succession de plusieurs consonnes consécutives et renforce l'aspect bruité du son vocal, qui se rapproche ainsi des caractéristiques de la parole. Les successions de consonnes créent autant de difficultés articulatoires, d'obstacles au sein du flux vocalique : elles introduisent des zones de turbulence qui génèrent une déstabilisation, une maladresse articulatoire, intégrée à l'expression d'autodérision qui traverse l'œuvre du chanteur. La première strophe en est un exemple :

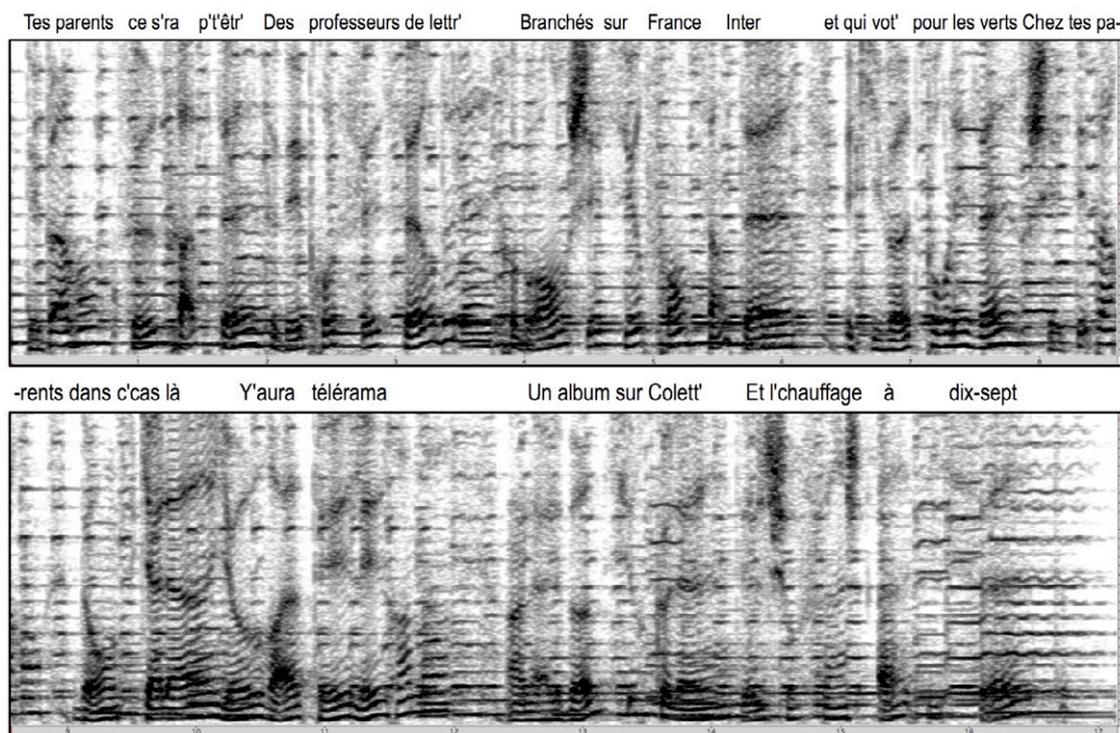


Figure 71 : Extrait du sonagramme du début de *Tes parents* de Vincent Delerm, avec mise en évidence des élisions. [CD 061]

Sur le plan de la structure syllabique et de l'élision des *e*, l'interprétation est en adéquation totale avec la partition. Le sonagramme met en évidence l'importance des consonnes en alternance avec l'instabilité intonative des voyelles, attaquées en *glissando* ascendant. La visualisation du sonagramme traduit une grande proximité avec la voix parlée et une absence totale de *vibrato*, une versatilité de la ligne intonative, qui fluctue en permanence.

Les élisions sont corrélées à d'autres caractéristiques compositionnelles et interprétatives : sur le plan textuel, une irrégularité métrique, une approximation dans le compte des syllabes ; sur le plan musical, une mélodie peu développée, inspirée de l'intonation parlée et comportant de nombreux *recto tono*. Tous ces éléments cohabitent avec une structure couplet/refrain très traditionnelle, l'ensemble est à la limite de la parodie.

Cette utilisation de l'élision, qui perturbe le flux sonore, se retrouve chez Serge Gainsbourg, par exemple, dans *Le Poinçonneur des Lilas* qui, dans notre corpus de partitions, présente la proportion totale d'élisions la plus importante (11 % des syllabes du texte sont concernées). Elles créent des successions de consonnes difficiles à prononcer, qui exigent un effort articulatoire et favorisent le bruitage du son. Elles participent à l'incarnation du personnage dont elles métaphorisent l'exaspération obsessionnelle.

Relevé des <i>e</i> caducs dans la partition et l'interprétation du <i>Poinçonneur des Lilas</i> de Serge Gainsbourg	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation)	Drole-de (v.4), coulent douce (v.8), encore-des (v.13,17,53), se-conde-classe (v.15), pre-mière-classe (v.16), In-va-lides-chan-ger (v.22), a-mène-jus-que (v.26), rêve-je (v.29), faire-des (v.37), fille-de (v.45), grande route (v.49), coute-que (v.50).

Apocopes de e muets dans les mots monosyllabiques (partiton et interprétation)	J'suis (v.1,21,41), l'poin-ço-nneur (v. 1,21,41), qu'on (v.2), n're-gar-de (v.2), d'so-leil (v.3), c'bou-quin (v.7), s'la (v.8), c'temps (v.9), j'fais (v.9,12,13,17,53), l'zoua-ve (v.9), d'la (v.10,23), d'sot (v.11), n'vois (v.28), j'vois (v.32,36), m'cher-cher (v.32), m'sor-tir (v.33), l'ba-teau (v.35), qu'je (v.36), j'pou-rrais (v.48), j'par-ti-rai (v.49), d'quoi (v.55), s'faire (v.57), m'me-ttra (v.59), d'trou (v.60).
Syncopes (élisions de e caducs non élidables en cours de mot) (partition et interprétation)	P'tit (v.13,14,17,18,34,37,38,53,54,57,58), d've-nir (v.55).

La fréquence extrêmement importante des apocopes d'e muets sur des mots monosyllabiques se cumule avec d'autres élisions, typiques de la langue familière : « y'a » (deux fois), « paraît » (au lieu de « il paraît »), « qui y'a » (au lieu de « qu'il y a »), renforçant la tonalité de l'oralité et donc du réalisme social. L'élision joue d'autre part un véritable rôle compositionnel par les contrastes entre des formules réitérées avec ou sans élision : par exemple, « des p'tits trous » (v. 13, 14, 17, 18...) et « des petits trous » (v. 19, 20...) ; encore « je fais des trous » (v. 33) et « j'fais des trous » (v. 12, 13, 17, 53) ; « je vois » (v. 30) et « j'vois » (v. 32). Le graphique suivant présente le traitement diversifié de ces e muets au sein des deux premières strophes :

1	J'suis l'poinçonneur des Lilas	7
2	Le gars qu'on croise et qu'on n'regarde pas	10
3	Y'a pas d'soleil sous la terre	7(1)
4	Drôle de croisière	4(1)
5	Pour tuer l'ennui j'ai dans ma veste	8
6	Les extraits du Reader Digest	8
7	Et dans c'bouquin y'a écrit	7
8	Que des gars s'la coulent douce à Miami	10
9	Pendant c'temps là que j'fais l'zouave	7(1)
10	Au fond d'la cave	4(1)
11	Paraît qui y'a pas d'sot métier	8
12	Moi j'fais des trous dans des billets	8
13	J'fais des trous des p'tits trous, encore des p'tits trous	11
14	Des p'tits trous, des p'tits trous, toujours des p'tits trous	11
15	Des trous d'seconde classe	5(1)
16	Des trous d'première classe	5(1)
13	J'fais des trous des p'tits trous, encore des p'tits trous	11
14	Des p'tits trous, des p'tits trous, toujours des p'tits trous	11
15	Des petits trous, des petits trous	8
16	Des petits trous, des petits trous	8

légende

	rime vocalique
	rime consonantique
	rime avec syllabe muette surnuméraire écrite
	apocope
	e caduc articulé
	apocope de monosyllabes
	syncopes
	autres contractions textuelles
	synérèse
	succession de deux consonnes dans deux syllabes distinctes
	e caduc élidé par une liaison

Figure 72 : Texte des deux premières strophes du *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence des e caducs, apocopes, synérèses, syncopes, contractions textuelles. Les chiffres qui suivent les vers indiquent le nombre de syllabes : nombre de syllabes réelles suivi entre parenthèse du nombre de syllabes surnuméraires (syllabe muette articulée à la rime).

L'alternance entre élision et non-élision se retrouve aussi au niveau des *e* muets à la rime, prononcés ou non prononcés (« ter-re » et « vest(e) »). La sur-articulation contrastive de la première syllabe du mot « petit » dans les deux derniers vers, vise à renforcer l'allitération en [t], qui crée un martèlement obsessionnel, entretenant un rapport presque d'onomatopée avec l'action qu'il évoque. L'option de traitement du *e* muet n'a donc rien d'anodin, et peut servir de support à des singularités interprétatives.

Mais les élisions et les rapprochements avec la langue parlée n'impliquent pas toujours l'éloignement mélodique et le relâchement des caractéristiques de la vocalité : l'exemple de Diane Dufresne est typique, associant oralité de la prononciation et sur-mélocité de l'interprétation, par exemple, dans la chanson *J'ai rencontré l'homme de ma vie*.

Relevé des <i>e</i> caducs dans la partition et l'interprétation de <i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i> de Diane Dufresne	
Apocopes en fin de mots suivis d'une consonne (partition et interprétation)	L'homme me -de (v.2,9,20,27), ho-ro-scope pe -me (v.23).
<i>E</i> muet articulé devant consonne (partition et interprétation)	Mê-me (v.5), en-tre (v.13).
Apocopes de <i>e</i> muets dans les mots monosyllabiques (partition et interprétation)	J'suis (v.12), c'que (v.15), j'fais (v.16), d'l'eau (v.17), j'le (v.18), j'l'ai (v.24), qu'c'était (v.24).

La fréquence des élisions est moindre par rapport à nos autres exemples, et s'explique en partie par la concision du texte : il s'agit en effet d'une des chansons les plus courtes de notre corpus secondaire. Toutefois, les apocopes d'*e* muets dans les mots monosyllabiques sont bien présentes, parfois même sur deux syllabes qui se suivent, colorant nettement le texte d'une oralité familière, mais cette fois totalement dissociée de la recherche de salissement du son, comme en témoigne le sonagramme de cet extrait :

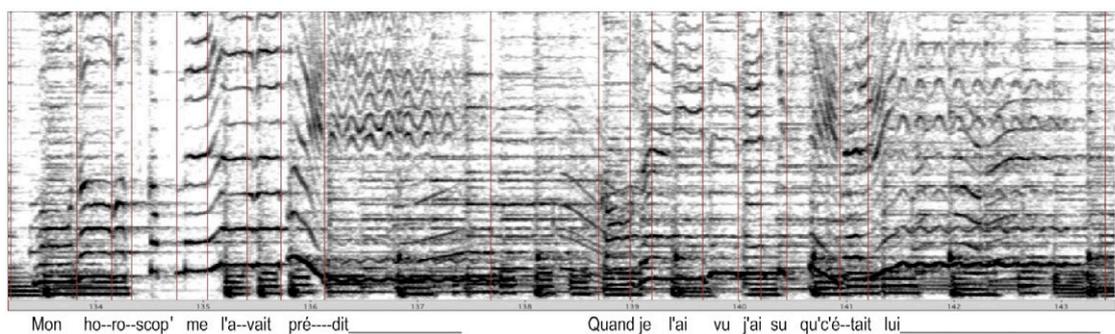


Figure 73 : Extrait du sonagramme de *J'ai rencontré l'homme de la vie* de Diane Dufresne. [CD 062]

La double apocope sur les deux vers, contrairement aux autres interprètes, est associée à une voix résolument chantée : aspect aigu de la fréquence fondamentale, timbre très voisé et consonnes discrètes, longues tenues avec *vibrato* des voyelles, hauteur fondamentale souvent fixe sur la note, en dehors des *portamento* en début et en fin de son. Cette prédilection pour la mélodicité et la vocalité est encore renforcée par de nombreux mélismes (dix-sept syllabes), qui s'opposent aux vers-ruptures, finissant par un son bref sur un mot anglais très consonantique (« lift », « drink », « straight »...). La singularité de Diane Dufresne est marquée par ce contraste entre prononciation de la langue parlée et virtuosité vocale.

Les partitions dont l'écriture textuelle s'apparente le plus à la langue orale familière par l'irrégularité métrique et par les élisions multiples bénéficient donc d'un traitement interprétatif diversifié. Il paraît logique qu'elles opèrent une convergence vers l'intonation du parlé – ce qui est le cas chez Vincent Delerm ou Serge Gainsbourg –, mais, paradoxalement, elles n'excluent pas une mélodicité contrastive et mélismatique, comme chez Diane Dufresne. La divergence interprétative se joue plus sur la structure mélodique, comme nous le verrons à la fin de ce chapitre. Notons que chez les trois derniers chanteurs que nous venons d'étudier, l'interprétation est en totale adéquation avec la partition. Plus l'irrégularité métrique et l'intégration d'élisions non conformes à la diction traditionnelle sont importantes, plus le taux de variance par rapport à l'œuvre abstraite est limité, ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, car il est plus simple de soustraire une syllabe que d'en ajouter une – Barbara demeurant un contre-exemple particulièrement intéressant.

4.1.3.4 Microstructure sonore des rimes

Dans la partie consacrée aux *e* caducs, nous avons écarté la question des *e* muets à la rime, que nous allons maintenant étudier. Nous nous intéressons principalement, dans l'étude des rimes, à la nature du dernier phonème articulé, qui permet de distinguer rimes consonantiques – se terminant par un phonème consonne – et rimes vocaliques – se terminant par un phonème voyelle –, ainsi qu'au traitement des *e* caducs à la rime. Dans la poésie moderne, cette distinction entre consonantique et vocalique lève l'ambiguïté que présentait la distinction classique entre rimes masculines et féminines, qui qualifiait de féminines les rimes se terminant par un *e* caduc. Il était alors d'usage de prononcer faiblement les *e* caducs en fin de vers, bien que ceux-ci n'aient aucune existence métrique.

Dans la chanson, la question des *e* caducs en fin de vers est plus complexe et peut donner lieu à des traitements variés. Dans la partition abstraite, nous devons distinguer deux cas de figure : l'*e* muet final peut être ou non écrit sur la partition musicale, et faire l'objet d'une note distincte. Par exemple, le mot « dimanche » placé à la rime peut donner lieu à deux traitements différents :



Figure 74 : Extrait de la partition de *Nantes* de Barbara.

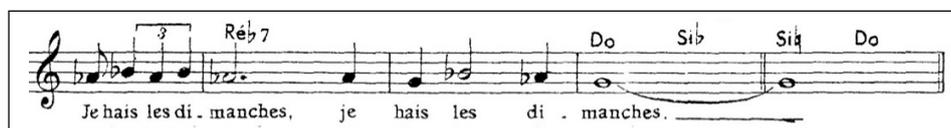


Figure 75 : Extrait de la partition de *Je bais les dimanches*, de Juliette Gréco.

Là où, par ses non-dits, l'écriture poétique maintient l'ambiguïté et laisse au lecteur le soin de se conformer ou non à telle ou telle règle de diction, la partition musicale tranche en intégrant un modèle prosodique. Ainsi, ce même terme « dimanche » peut donner lieu à une rime consonantique ou vocalique. On peut alors difficilement nier que l'*e* muet articulé possède, dans la chanson, un rôle structurel plus important que dans le poème, car il dépasse le niveau purement phonétique et figure sur la partition. Si, dans la poésie, ces syllabes

muettes en fin de vers étaient surnuméraires et ne comptaient donc pas dans le décompte des syllabes du poème, elles peuvent avoir un rôle rythmique et musical dans la chanson. Leur présence phonétique dans la performance vocale est une question signifiante sur le plan musical. Dans certains cas, ces syllabes surnuméraires ont même un statut métrique à part entière et complètent le vers. Leur impact sur l'interprétation est grand : si « dimanche » se termine par le phonème [ʃ], la consonne finale met un terme à la tenue et ferme le son (ceci sera d'autant plus vrai pour les consonnes occlusives, qui par nature ne peuvent être tenues) ; s'il se termine par le phonème vocalique [ə], il est alors possible de prolonger la tenue et de terminer sur un son ouvert. La caractérisation, dans l'interprétation, de la tenue et de la fin de la note (la phase d'extinction du son ou *coda*) dépendent ainsi intimement de la nature du phonème à la rime, et les partis pris des chanteurs, à cet égard, sont des révélateurs stylistiques importants.

4.1.3.4.1 *Rimes vocaliques et consonantiques dans la partition musicale*

Le tableau suivant présente la proportion de chaque type de rimes dans la partition abstraite, selon sa nature consonantique ou vocalique, en opérant une distinction entre trois catégories : (1) rimes vocaliques se terminant sur un phonème vocalique, à l'exclusion des *e* muets ; (2) rimes consonantiques, terminées par une consonne sans *e* muet ou suivie d'un *e* muet éliidé sur la partition (*e* qui ne donne pas lieu à une note et n'a ainsi pas de valeur phonétique d'après la partition) ; (3) rimes vocaliques terminées par un phonème consonne suivi d'un *e* muet articulé (qui fait l'objet d'une note sur la partition musicale).

	Rimes consonantiques		Rimes avec e muet final articulé		Rimes vocaliques	
<i>Nantes</i>	24	42%	9	16%	24	42%
<i>L'Aigle noir</i>	14	30%	0	0%	33	70%
<i>Drouot</i>	4	10%	23	58%	13	33%
<i>Et maintenant</i>	8	15%	7	13%	38	72%
<i>Nathalie</i>	11	24%	11	24%	24	52%
<i>L'Important c'est la rose</i>	0	0%	31	60%	21	40%
<i>Chanson pour l'auvergnat</i>	13	27%	0	0%	35	73%
<i>Le Gorille</i>	4	5%	33	41%	44	54%
<i>La non demande en mariage</i>	6	8%	6	8%	60	83%
<i>Les Flamandes</i>	20	33%	8	13%	32	53%
<i>Ne me quitte pas</i>	16	20%	0	0%	64	80%
<i>Amsterdam</i>	53	80%	0	0%	13	20%
<i>Tes parents</i>	24	45%	0	0%	29	55%
<i>Fanny Ardant et moi</i>	10	28%	0	0%	26	72%
<i>Le monologue Shakespearien</i>	15	29%	0	0%	37	71%
<i>Le Parc Belmont</i>	20	28%	0	0%	51	72%
<i>Oxygène</i>	47	76%	0	0%	15	24%
<i>J'ai rencontré l'homme de ma vie</i>	7	24%	0	0%	22	76%
<i>L'Affiche rouge</i>	0	0%	14	40%	21	60%
<i>C'est extra</i>	8	16%	0	0%	42	84%
<i>La Mémoire et la mer</i>	47	59%	0	0%	33	41%
<i>Le Poinçonneur des Lilas</i>	8	13%	18	30%	35	57%
<i>69 année érotique</i>	14	54%	0	0%	12	46%
<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>	8	20%	0	0%	32	80%
<i>Si tu t'imagines</i>	12	24%	23	47%	14	29%
<i>Je hais les dimanches</i>	36	55%	0	0%	30	45%
<i>Déshabillez-moi</i>	8	14%	12	21%	36	64%
<i>D'aventure en aventure</i>	44	75%	0	0%	15	25%
<i>Je suis malade</i>	11	17%	15	23%	39	60%
<i>Mon ami, mon maître</i>	13	31%	6	14%	23	55%
<i>J'ai dix ans</i>	0	0%	14	23%	47	77%
<i>Poulailler's song</i>	11	31%	0	0%	25	69%
<i>Foule sentimentale</i>	41	91%	0	0%	4	9%

Figure 76 : Nombre de rimes vocaliques, consonantiques, ou terminées par un *e* muet non éliidé dans notre corpus de partition, selon les prédictions de la partition musicale.

La proportion de chaque type de rimes diffère largement selon la chanson. Est-ce une coïncidence ? L'analyse des données laisse supposer que ce n'est pas anecdotique, mais le résultat d'un choix esthétique. Les graphiques suivants, réalisés à partir des données du tableau, mettent en évidence certaines corrélations :

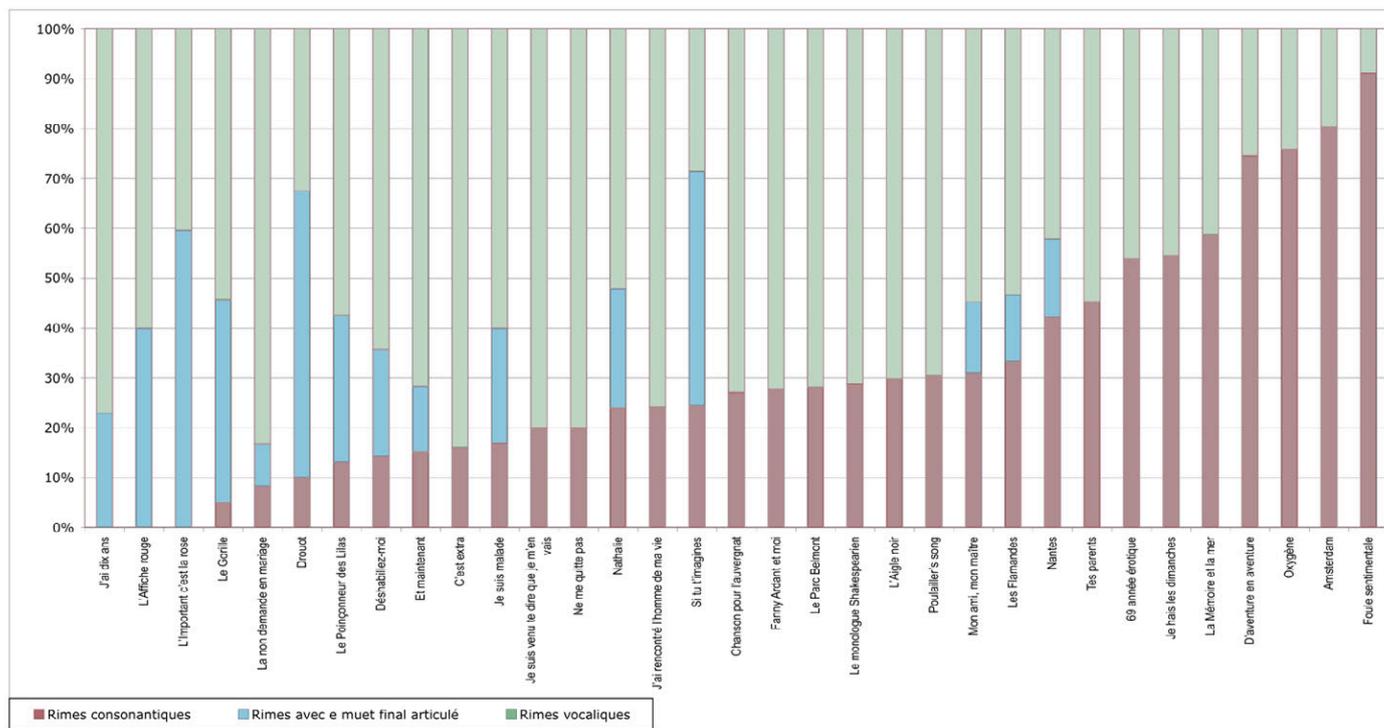


Figure 77 : Proportion de chaque type de rimes dans chaque chanson du corpus de partition (consonantique, avec *e* muet final articulé, vocalique), selon les données de l'œuvre abstraite. Classement des chansons par pourcentage croissant de rimes consonantiques.

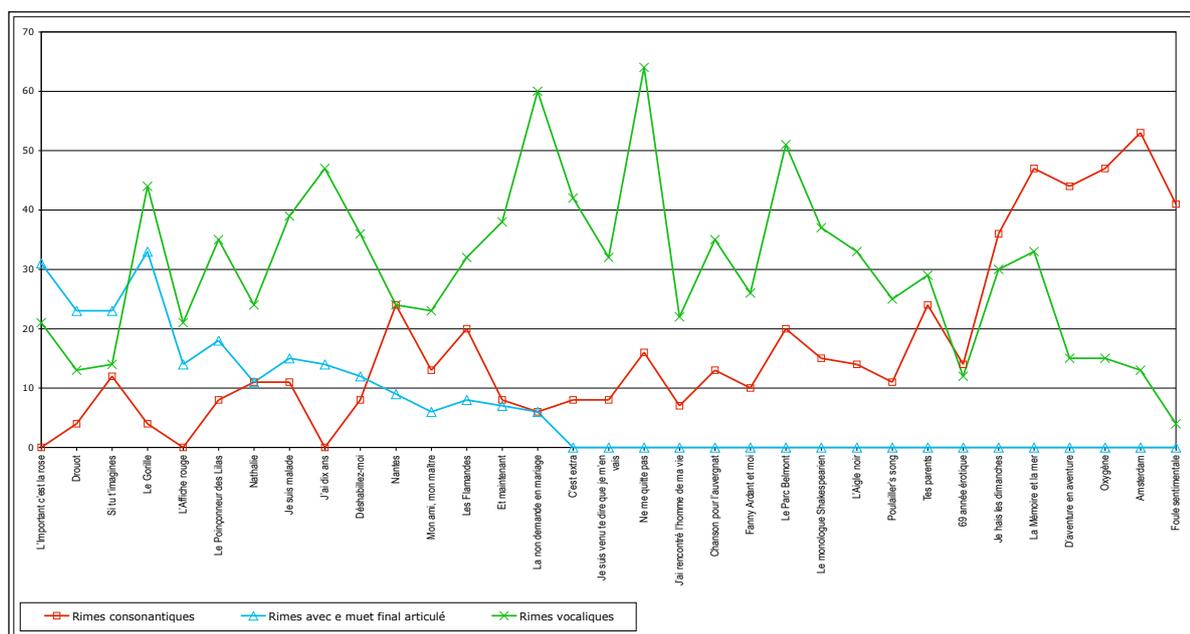


Figure 78 : Décompte de chaque type de rimes dans chaque chanson du corpus de partition (consonantique, avec *e* muet final articulé, vocalique), selon les données de l'œuvre abstraite. Classement des chansons par pourcentage décroissant de rimes terminées par un *e* muet articulé.

Les chansons présentant une majorité de rimes consonantiques sont plus rares (sept) : *Amsterdam** (Jacques Brel), *Oxygène** (Diane Dufresne), *La Mémoire et la Mer* (Léo Ferré), *69 année érotique** (Serge Gainsbourg), *Je hais les dimanches** (Juliette Gréco), *D'aventure en aventure* (Serge Lama), *Foule sentimentale** (Alain Souchon). Cinq de ces chansons (marquées par un

astérisque) avaient déjà, dans les parties précédentes, été remarquées pour leur proportion importante d'élisions de *e* muets en cours de vers et de syncopes et apocopes ; il existe donc une corrélation entre ces deux aspects, même si la superposition des données souffre des exceptions. Il est évident que l'articulation des *e* muets à la rime s'associe plus volontiers à un ensemble de rimes vocaliques et qu'un renforcement de la fréquence des rimes consonantiques les exclut totalement. D'autre part, la fourchette de 0 à 92 % de la présence des rimes consonantiques ne peut s'accommoder d'une justification aléatoire dictée par le hasard : elle implique obligatoirement un choix compositionnel qui influe sur le style interprétatif.

4.1.3.4.2 De la diversité dans le traitement des rimes

La faible proportion (20 %) de rimes vocaliques dans *Amsterdam* de Jacques Brel prouve l'importance esthétique du type de rime, l'utilisation dominante de rimes consonantiques (80 %) dans cette chanson ayant une implication sémiologique évidente, qui relève d'un choix conscient de la part de l'artiste. Dans l'interprétation, les consonnes finales sont tantôt articulées de manière emphatique, tantôt peu audibles.

La proportion est inversée dans *Ne me quitte pas* (80 % de rimes vocaliques), où la tenue sur un son ouvert ([a]) ou semi-ouvert ([e], [ā], [Ē]) évoque la plainte et la supplique. Ces deux chansons ne présentent aucun *e* articulé à la rime (ni dans la partition, ni dans l'interprétation), ce qui révèle la volonté de l'auteur de privilégier une diction naturelle. Les rimes consonantiques créent une tension psychologique, en donnant l'effet d'une voix nouée, effet renforcé par l'importance des rimes en [R] (qui font écho aux allitérations à l'intérieur du vers) : « Je creuserai la terre / Jusqu'après ma mort / Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière » (deuxième strophe), ou « Chanter et puis rire / Laisse-moi devenir / L'ombre de ton ombre » (cinquième strophe). Les parties plus lyriques utilisent des rimes vocaliques, propices à l'expression de l'exaltation amoureuse : « Moi je t'offrirai / Des perles de pluie / Venues de pays / Où il ne pleut pas » (deuxième strophe). La combinaison de rimes consonantiques et vocaliques contribue à exprimer la dualité des sentiments.

Dans *Les Flamandes*, toutefois, 13 % d'*e* muets articulés à la rime concourent à la recherche d'effets de déséquilibre rythmique et de déplacement d'accents, évoquée précédemment. L'interprétation respecte ces préconisations de la partition musicale.

Chez Georges Brassens, les *e* muets sont parfois écrits sur la partition, comme dans *Le Gorille*. Mais, dans l'interprétation, ces syllabes muettes finales sont peu articulées, très discrètes, si bien qu'on peut parfois douter qu'elles soient réellement prononcées, sauf après le mélisme sur le [i] de « gorille » qui, paradoxalement, ne tire pas l'interprétation vers une dominance mélodique mais vers un martellement rythmique et sert de tremplin à la syllabe muette finale. Inclure ces *e* à la rime dans la partition a pour conséquence d'imposer une précision rythmique pour le placement de la consonne finale des vers. L'aspect rythmique tient un rôle important dans les interprétations de Georges Brassens, les notes n'étant jamais tenues, et souvent détachées.

Chez Serge Gainsbourg, on peut s'étonner de la forte présence d'*e* muets articulés à la rime dans la partition du *Poinçonneur* (30 %), alors que les deux autres chansons de l'artiste en sont totalement dépourvues, ce qui est lié en partie à l'évolution interprétative du chanteur en cours de carrière. Les syllabes muettes en fin de vers du *Poinçonneur* sont exagérément accentuées dans l'interprétation et tiennent un rôle parodique de l'accent populaire, un peu agressif, qui appuie les *e* en fin de mots.

Un usage un peu similaire se retrouve dans *J'ai dix ans*, seule des trois chansons d'Alain Souchon à comporter des *e* articulés à la rime, qui sont cette fois perçus comme la parodie d'un langage enfantin, évoquant la récitation d'une comptine et jouant aussi sur les contrastes et déséquilibres générés par l'alternance de vers vocaliques de trois syllabes et de vers de 5+1 syllabes, avec *e* muets articulés, conférant à la diction un caractère primesautier et dynamique. Les *e* muets articulés ont dans cette chanson un rôle structurel, puisque des vers de six syllabes incluent ou non, indifféremment, la syllabe muette, malgré la même mélodie et le même schéma rythmique – par exemple : « je-vais-à-l'é-co-le » et « je-sais-que-c'est-pas-vrai » – ce qui implique pour le second vers un décalage accentuel sur l'avant-dernière syllabe, donc sur le modèle de la langue anglaise (l'accent tonique français se serait placé sur « vrai »), et crée un accent expressif insistant sur la négation. La syllabe muette prononcée a donc une valeur métrique, elle complète l'hexasyllabe.

L'absence de *e* muets prononcés à la rime, que l'on retrouve chez Diane Dufresne et Vincent Delerm, n'a pas valeur univoque. Chez Vincent Delerm, la diction est proche de la parole, les rimes vocaliques ne sont jamais prétextes à une tenue et la répartition entre rimes vocaliques et consonantiques semble relever de l'aléatoire du sémantisme textuel. L'expression vocale de Diane Dufresne est au contraire très virtuose, mettant en évidence une musicalité exacerbée. La prédominance de rimes consonantiques, qui ferment le son, dans *Oxygène*, contribue naturellement à l'expression du sentiment d'asphyxie qu'évoque le thème de la chanson. La prédominance des rimes vocaliques (72 et 76 %) dans *Le Parc Belmont* et *J'ai rencontré l'homme de ma vie* est mise au service d'une exaltation de la vocalité. Plutôt que la prononciation d'une syllabe muette qui pourrait alourdir la diction, Diane Dufresne privilégie la répétition mélismatique de la dernière syllabe non caduque, renforçant le caractère musical et mélodique de son interprétation : par exemple, elle chante « je-cap-te-d'au-tres-on-ondes » au lieu de « je-cap-te-d'au-tres-on-des », dans *Le Parc Belmont*. Dans cette chanson, le procédé est réitéré douze fois, sans que la partition ne donne de précision sur le traitement de cette syllabe finale sur deux notes liées.

Les mises en musique de poèmes tendent à user volontiers des *e* muets articulés à la rime, comme l'illustrent *L'Affiche rouge* (40 % avec *e* muets prononcés, en non-conformité avec la métrique du poème, 60 % vocaliques, aucune rime consonantique) et *Si tu t'imagines* (47 % avec *e* muets prononcés, 29 % vocaliques, 24 % consonantiques). Les *e* muets articulés à la rime et les rimes vocaliques sont plus propices à une expression lyrique du *pathos* : les tenues permettent de multiplier les effets rhétoriques, d'exploiter *vibrato*, *tremolo* et *glissandi*, comme nous l'observons dans *L'Affiche rouge*, alors que le renforcement des rimes consonantiques sera plus propice à une expression théâtralisée, proche des effets discursifs.

Les artistes les plus récents de notre corpus sont évidemment ceux qui se démarquent le plus radicalement des règles de la poésie classique, en utilisant de fausses rimes, qui sont en fait des assonances (retour du seul noyau vocalique dans les rimes consonantiques), des rimes pauvres (un seul son semblable en fin de vers) ou approximatives ([e] et [ɛ]), avec des implications dans l'interprétation vocale. L'approximation de la répétition est alors palliée par d'autres systèmes réitératifs (rythme, anaphores...), ou bien pleinement assumée, pour ancrer la chanson dans la quotidienneté.

4.1.3.4.3 *Barbara : un exemple singulier du traitement des rimes*

L'option, dans le choix des traitements du *e* muet à la rime, peut colorer d'une tonalité spécifique l'interprétation. Nous analyserons comme exemple significatif celui de Barbara qui, là encore, affirme sa singularité. Dans la partition musicale de *Nantes*, pour un certain nombre

de rimes, le *e* muet est écrit et fait l'objet d'une note. Ces rimes, qui pourraient être consonantiques, sont ainsi, sur la partition, changées en rimes vocaliques par la prononciation de la syllabe muette finale. Les occurrences de chaque type de rimes sont relevées dans le tableau suivant :

RÉPARTITION DES TYPES DE RIMES DANS LA PARTITION MUSICALE DE <i>NANTES</i> DE BARBARA	
Rimes vocaliques (se terminant par une voyelle ou une semi-voyelle)	24 RIMES : main (v.2), chagrin (v.4,57), celui-là (v.5), déjà (v.5), inconnue (v.9), venue (v.10), rendez-vous (v.13,26,37), Grange-au-loup (v.14,25,38), allé, espéré, disparu, revenu, cheminée (v.29), lever (v.31), question (v.33), compagnons (v.34), revue (v.39), disparu (v.40), souviens (v.55).
Rimes consonantiques, sans <i>e</i> muet final	10 RIMES : blafard (v.7), espoir (v.15), voir (v.16), cœur (v.19), couloir (v.28), regards (v.35), tard (v.36), soir (v.42), mourir (v.45), mer (v.49).
Rimes consonantiques, avec <i>e</i> muet final éliidé	14 RIMES : Me-ssage (v.11), vo-yage (v.12), heure (v.17), e-rrance (v.18), mémoire (v.27), blanche (v.31), histoire (v.41), voyage (v.43), sourire (v.46), même (v.47), t'aime (v.48), pierres (v.50), repose (v.51), rose (v.52).
<i>e</i> muet prononcé à la rime (qui ne compte pas dans le décompte des syllabes)	9 RIMES : Nan-tes (v.1,3,54,56), ga-re (v.8), si-len-ce (v.20), di-man-che (v.32), ri-va-ge (v.44), pè-re, pè-re (v.53).

Tableau 22 : Répartition des différents types de rimes dans la partition musicale de *Nantes* de Barbara. Les différentes syllabes des mots ou groupes de mots relevés sont typographiquement séparées par des tirets.

Sur vingt-quatre rimes vocaliques terminées par un *e* caduc, dans neuf cas, l'*e* muet final constitue une note distincte. Ces syllabes muettes prononcées à la rime ne relèvent pas de la métrique poétique, du moins dans les strophes centrales qui présentent une versification régulière de huit syllabes : elles sont alors surnuméraires. Dans les deux strophes enchâssantes, la question est plus ambiguë : si l'*e* muet final de « Nantes » possède un statut métrique, alors nous nous trouvons avec deux quatrains de pentasyllabes, sinon, il s'agit d'une alternance entre pentasyllabes et de tétrasyllabes.

Il pleut sur Nantes 1 2 3 4 (5)	Il pleut sur Nantes 1 2 3 4 (5)
Donne-moi la main 1 2 3 4 5	Et je me souviens 1 2 3 4 5
Le ciel de Nantes 1 2 3 4 (5)	Le ciel de Nantes 1 2 3 4 (5)
Rend mon cœur chagrin 1 2 3 4 5	Rend mon cœur chagrin 1 2 3 4 5

Tableau 23 : Compte des syllabes dans le texte de la première et la dernière strophe de *Nantes* de Barbara. Mise en évidence du *e* muet final de *Nantes*, qui constitue une cinquième syllabe dans les vers impairs.

L'observation du traitement rythmique de ces syllabes sur la partition nous fournit une réponse : l'*e* caduc final de « Nantes », dans les strophes enchâssantes, coïncide avec un

premier temps de mesure, un temps fort, avec une valeur longue (même valeur de note que la syllabe précédente). Cet appui rythmique lui donne une importance plus marquée que pour les syllabes muettes à la rime prononcées dans les autres strophes, qui tombent sur un temps faible (troisième temps de mesures à trois temps) et sur une valeur courte. Cette syllabe muette à la rime est alors corrélée avec un rythme féminin en trochée, l'avant-dernière syllabe se plaçant sur un temps fort et une valeur longue et la dernière sur un temps faible, en retombée (désinence).

<p>Il pleut sur Nan---tes (v. 1, 3, 54, 56)</p> <p>$\frac{3}{4}$ </p>
<p>Lor-sque je sor-tis de la ga---re (v. 8)</p> <p>Son cri dé-chi-rait le si-len- ce (v. 20)</p> <p>$\frac{3}{4}$ </p>

Tableau 24 : traitement rythmique des syllabes muettes articulées à la rime, dans la strophe enchâssante et dans les autres strophes.

Cette observation confirme que ces syllabes muettes finales ont une valeur métrique et musicale dans les strophes enchâssantes. Dans les autres strophes, la syllabe finale n'a pas de rôle structurel rythmique ou mélodique dans l'œuvre abstraite et relève plus d'une variante mélodico-rythmique. Sur le plan mélodique, la syllabe réelle (ga-re) est un retard qui se résout sur la syllabe muette (ga-re). Il s'agit donc d'un ornement mélodique et non d'une note pivot, et cet effet peut ne pas être respecté dans l'interprétation, sans qu'il y ait réelle remise en cause de la structure musicale. Il renforce ainsi la cadence et l'aspect conclusif de la phrase musicale. D'autre part, un autre élément conforte cette analyse : l'*e* muet final articulé, dans les strophes centrales, n'a pas de valeur rimique, puisqu'il renvoie à une rime consonantique : par exemple, aux septième et huitième vers, « bla-fard » rime avec « ga-re ». Son usage semble donc neutre relativement à la perception métrique et rimique du vers ; il ne joue pas un rôle déstructurant par rapport à l'écriture poétique.

Sur le plan phonétique, ces *e* muets articulés opèrent une vocalisation de rimes consonantiques, transformant la succession CVC⁴⁸¹ en CV-CV et permettant ainsi une tenue finale sur un son vocalique. Ce procédé a différents effets : il adoucit les sonorités et fixe plus minutieusement la position temporelle de la consonne finale – qui ne pourrait être précisée par la partition dans le cas d'une syllabe CVC, et serait donc laissée au libre choix de l'interprète.

Quelles sont les implications musicales et sémiologiques de ce procédé ? Le graphique suivant présente la répartition des rimes consonantiques, vocaliques, et avec *e* muet articulé, sur toute la chanson *Nantes*, d'après la partition musicale :

⁴⁸¹ Avec C = consonne et V = voyelle.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	
a	b	a	b	c	c	d	d	e	e	f	f	g	g	h	h	i	j	i	j	k	k	e	e	g	g	h	h	
a-t	e-	a-t	e-	a	a	aR	aR	y	y	aZ	aZ	u	u	waR	waR	9R	a~s	9R	a~s	e	e	y	y	u	u	waR	waR	
strophe 1			strophe 2a					strophe 2b			strophe 3a					strophe 3b												
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57
k	k	l	l	m	m	d	d	g	g	e	e	h	h	f	f	n	n	o	o	p	p	q	q	p	a	b	a	b
e	e	a~S	a~S	o~	o~	aR	aR	u	u	y	y	waR	waR	aZ	aZ	iR	iR	Em	Em	ER	ER	oz	oz	ER	a-t	e-	a-t	e-
strophe 4a					strophe 4b			strophe 5a					strophe 5b			strophe 6												

Figure 79 : Répartition des types de rimes dans la partition de la chanson *Nantes* de Barbara. Le vert représente les rimes vocaliques, le rouge les rimes consonantiques, et le bleu les rimes consonantiques vocalisées. Les informations inscrites dans les trois premières lignes indiquent respectivement : le numéro du vers, la succession des rimes symbolisées par une lettre, la composition phonétique de la rime (voyelle finale pour une rime vocalique, voyelle et consonne finales pour une rime consonantique).

Les rimes consonantiques ne sont pas réparties de manière homogène sur toute la chanson. Elles se concentrent essentiellement sur certains passages charnières (des vers 15 à 19, puis des vers 41 à 52), qui correspondent sur le plan sémantique à des passages de tension psychologique. La fermeture du son provoquée par la consonne finale semble ainsi mise au service du sens du poème. La seconde accumulation de rimes consonantiques crée un contraste avec l'adoucissement soudain qui survient au cinquante-troisième vers (« Mon père-re, mon père-re »).

Après avoir cerné le rôle des différents types de syllabes dans l'œuvre musicale abstraite telle qu'elle nous est livrée par la partition, voyons maintenant quel est leur usage dans l'interprétation : il est étonnant de constater que celui-ci peut différer radicalement de ce qui est écrit, le degré de liberté variant largement d'un chanteur à l'autre.

Tout d'abord, les *e* muets écrits sur la partition sont effectivement articulés dans l'interprétation. La syllabe muette est nettement articulée et clairement dissociée de la syllabe précédente, comme nous le voyons sur les extraits de sonagrammes suivants :

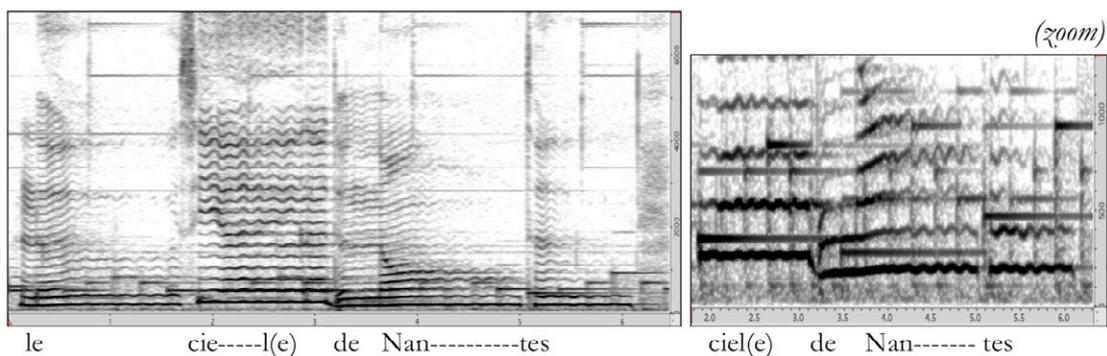


Figure 80 : sonagramme du vers 3 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. Mise en évidence de la syllabe muette prononcée à la fin de « Nantes ». [CD 063]

Sur le premier sonagramme (troisième vers), on distingue deux syllabes en *decrecendo*. La deuxième syllabe est cependant moins longuement tenue que la première (car suivie d'une pause inspiratoire) et dépourvue de *portamento*. Ce procédé était déjà présent au premier vers, mais cette fois avec deux syllabes de même durée et un enchaînement avec le deuxième vers sans coupure du son.

La figure suivante, reproduisant le sonagramme du vingtième vers, montre que là encore Barbara articule distinctement deux syllabes tenues, avec un très net *decrecendo* sur l'avant-dernière syllabe – illustration du mot « silence » ou effet musical ? – et un regain d'énergie sur

la syllabe muette, qui présente au contraire un *crescendo* jusqu'à son enchaînement avec le vers suivant sans pause silencieuse.

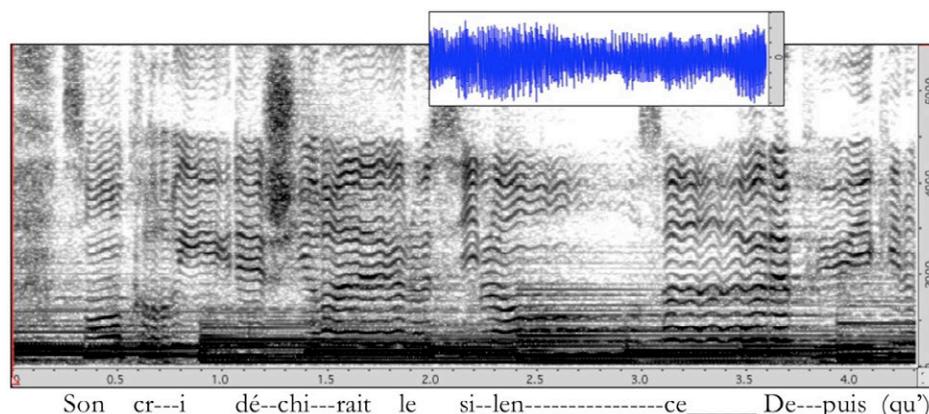


Figure 81 : sonagramme du vers 20 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. Mise en évidence de la syllabe muette prononcée à la fin de « silence ». Superposition de la forme d'onde pour mettre en évidence les variations d'énergie. [CD 064]

Si Barbara articule les *e* muets figurant sur la partition, se conformant ainsi à l'œuvre abstraite, il existe cependant certaines singularités : d'une part, une tendance à articuler certaines syllabes muettes à la rime qui ne figurent pas sur la partition, allant même parfois jusqu'à ajouter en fin de vers des *e* muets qui n'existent pas, d'autre part, une tendance, sur les rimes vocaliques, à transformer le phonème au cours de la tenue et, parfois, à conclure la tenue par l'amorce d'un autre son. Cet extrait illustre le premier point :

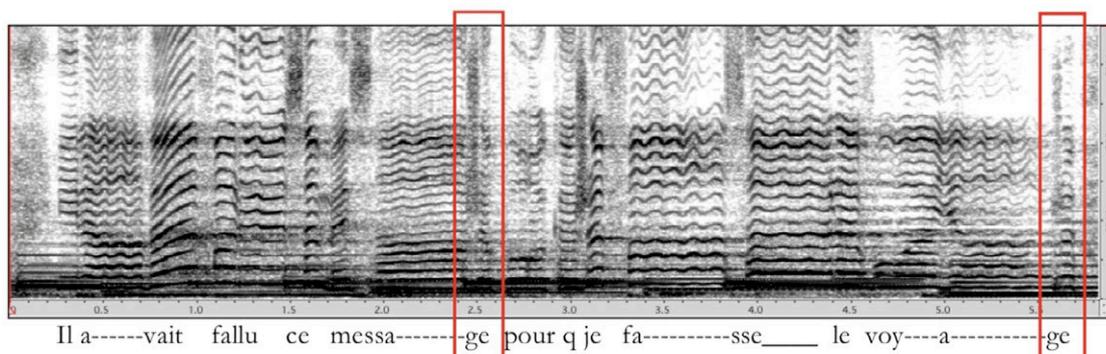


Figure 82 : sonagramme des vers 11 et 12 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. Mise en évidence des syllabes muettes articulées à la fin de « message » et « voyage ». [CD 065]

Dans cet extrait, les syllabes muettes à la fin de « message » et « voyage » sont articulées. Cette articulation est clairement audible dans l'enregistrement et est confirmée par la visualisation du sonagramme, sur lequel nous distinguons une baisse de l'intensité avec l'attaque de la consonne /g/.

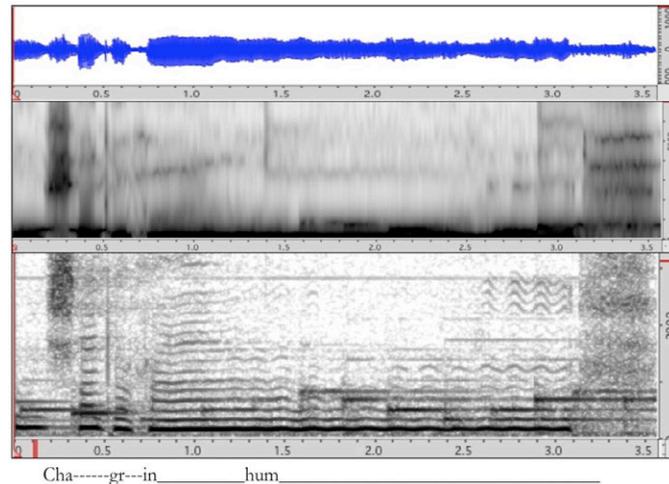


Figure 83 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Nantes* par Barbara. [CD 066]

À la fin du quatrième vers, dont figure ci-dessus le sonagramme, une déformation progressive de la voyelle finale [ɛ̃] évolue en un son fermé « hum ». La partie supérieure de l'image visualise l'évolution des formants. La tenue est doublée d'un *decrescendo*, suivi d'un *crescendo* à la fin de la tenue, qui aboutit en prise d'air sonore.

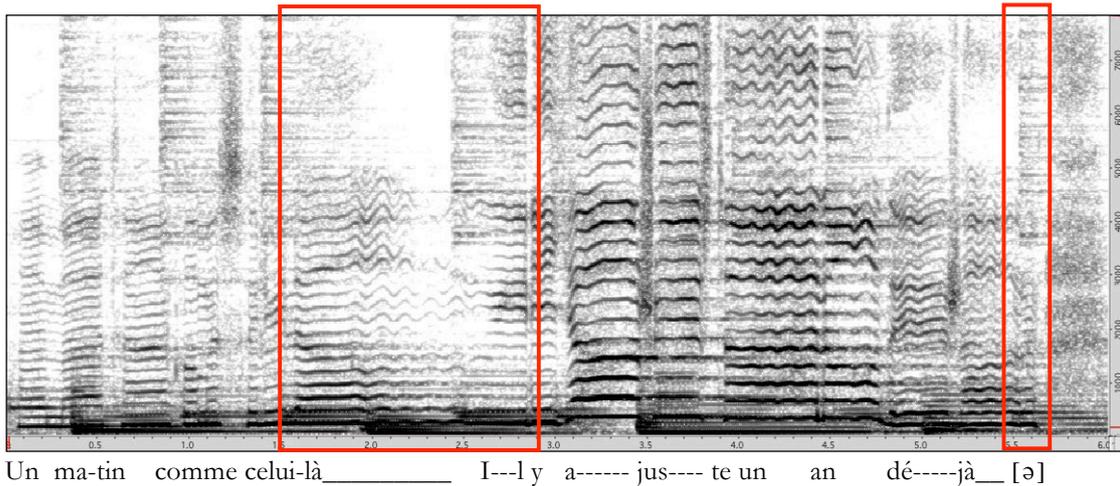


Figure 84 : sonagramme des vers 1 et 2 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. [CD 067]

Dans cet extrait, le son [a] se transforme progressivement, sur la tenue de « celui-là », avec une sonorité qui semble se fermer sur un *decrescendo*, pour ensuite progresser sans rupture sur un *crescendo* vers le [i] de « il ». L'évolution morphologique du son suit ainsi le glissement phonétique. Enfin, à la fin de l'extrait, nous percevons un [ə] qui met un terme à la tenue du [a] de « déjà ». Ce phonème final ne trouve aucune légitimation dans le contenu textuel, puisqu'il n'y a pas ici de *e* muet : il s'agit d'un effet purement interprétatif, que l'on retrouve couramment chez Barbara. Cette syllabe finale est bien visible sur le sonagramme. Nous observons le même effet, en particulier aux vers 16 (« voir(e) »), 28 (« couloir(e) »), 45 (« mourir(e) »).

Le sonagramme suivant présente un exemple de l'amorce d'une syllabe inexistante à la fin d'une tenue précédant une prise d'air. À la suite du mot « connue », un son [lə] est très perceptible à l'écoute et apparaît sans ambiguïté sur le sonagramme. Il est doublé d'une

hausse de l'énergie. Le même effet d'amorce d'une syllabe inexistante est observé aux vers 21 (« allé »), 22 (« espéré »), 29 (« cheminée »), 30 (« lever »), 32 (« blanche »), 47 (« même »).

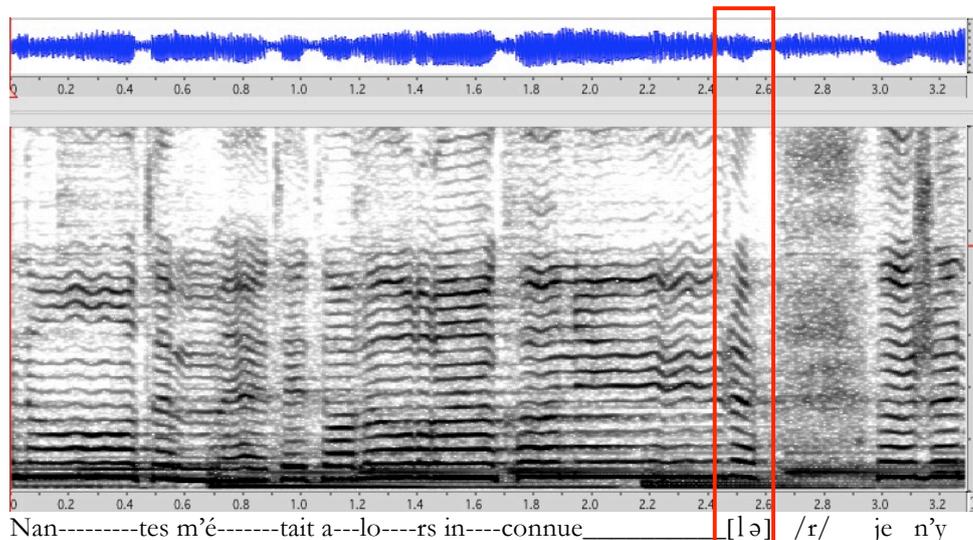


Figure 85 : sonagramme des vers 1 et 2 de *Nantes* de Barbara, dans l'interprétation de 1964. [CD 068]

Fréquemment donc, dans l'interprétation de Barbara, la tenue présente un *decrecendo*, suivi soit d'un rapide *crescendo* final avec un enchaînement sans rupture avec le mot suivant (sans pause), effet qui coïncide souvent avec un glissement progressif de la voyelle ouverte vers un son fermé (hum) à la fin du *decrecendo*, soit une tenue suivie d'une amorce d'enchaînement avec une syllabe inexistante, ou avec le premier phonème du vers précédent, doublée d'un rapide *crescendo* et tout de suite rompue par une pause inspiratoire et une prise d'air sonore. Ces syllabes amorcées créent des « ratés » qui renforcent l'impression d'authenticité et de spontanéité. L'ensemble de ces effets donne une impression de dynamique, d'élan sur la fin des phrases, et un caractère pulsionnel et passionné du chant.

Si les spécificités vocales en fin de vers sont souvent moins marquées que chez Barbara, il est certain toutefois que la rime présente un point d'ancrage privilégié d'effets interprétatifs déjà induits en partie par la préfiguration abstraite (proportion de rimes consonantiques, vocaliques ou en *e* caduc prononcé), favorisant ou non, tenue, vocalité ou fermeture bruitée. Mais l'interprétation peut aussi se démarquer de ce que préconise la partition, et nous observons souvent une prise de liberté à ce niveau : l'*e* muet final écrit dans la composition peut être élidé dans la performance, ou *vice versa*. Pour les rimes consonantiques, la partition ne donnant qu'une indication imprécise sur la position temporelle de la consonne finale (celle-ci arrive normalement à la fin de la tenue), on observe une grande diversité d'usages, de l'euphémisme à l'emphase. Cette diversité fait de la rime un lieu stratégique de l'affirmation des spécificités interprétatives, ceci d'autant plus qu'il s'agit souvent de notes tenues, dont nous étudierons ultérieurement le fort taux de singularité vocale qu'elles peuvent receler (homogénéité du son sur la tenue, *vibrato*, *glissando*, durée, extinction du son...).

4.1.4 Microstructure phonétique

Nous avons vu que la notion de timbre est complexe et ne peut être strictement dissociée du contenu textuel. En effet, le texte impose, même s'il laisse une large marge de liberté à

l'articulation, un contenu phonétique global et, à ce titre, a un impact important sur le rendu sonore. Nous avons évoqué, dans les pages précédentes, le rôle que peuvent jouer allitérations et assonances dans le sémantisme musical, la façon dont l'interprète utilise ces effets dans la performance et dont ils influent sur l'atmosphère sonore d'une chanson, créant tension ou relâchement, éclaircissement ou assombrissement... Nous nous concentrerons maintenant sur la question de l'équilibre entre consonnes et voyelles au sein du vers et à deux situations phonétiques spécifiques, qui peuvent donner lieu à des traitements interprétatifs particuliers : la présence consécutive de deux voyelles ou de deux consonnes. Nous aborderons ces phénomènes à la fois dans le texte, la partition musicale abstraite et la réalisation performancielle.

4.1.4.1 Répartition consonnes/voyelles et structures syllabiques

L'équilibre naturel d'un énoncé est obtenu par la succession régulière de consonnes et de voyelles : « En parlant, on emploie, *grosso modo*, autant de voyelles que de consonnes⁴⁸² ». Cette régularité peut être volontairement altérée dans le texte d'une chanson, à travers sa construction poétique ou sa mise en musique, par l'introduction délibérée d'une surproportion de consonnes ou de voyelles, qui crée un effet spécifique et joue un rôle musical. Au-delà de l'œuvre abstraite, ce déséquilibre est renforcé par l'interprétation qui, nous l'avons vu, peut comporter des élisions ou l'articulation de syllabes normalement muettes. Les élisions, contractions et amuïssements des *e* caducs permettent d'augmenter la proportion des consonnes, et l'articulation des *e* muets, celle des voyelles. Ce déséquilibre dans la distribution des phonèmes peut être généralisé à toute une chanson, voire à l'ensemble d'un répertoire, ou ponctuel, pour provoquer un effet de contraste.

D'une manière générale, la prévalence des voyelles ou des consonnes se retrouve – certes, à des degrés divers – dans l'ensemble des textes des partitions. Pierre Léon note une « opposition sémiotique générale » entre les deux types de phonèmes :

« Il semble en réalité que l'effet phonostylistique produit par les deux grands types de phones, voyelles et consonnes, résulte de deux modes de perception esthétique différents. Ce qui compte le plus souvent pour les voyelles, c'est la perception de l'*ensemble du spectre*, en tant qu'élément musical. En ce sens, elle forme la *polyphonie* du discours [...]. Les voyelles s'opposent ainsi en bloc à la classe des consonnes, éléments a-périodiques, à l'exception toutefois des *liquides* [R, l] et des nasales. Les *consonnes*, parce qu'elles ont des points d'articulation plus précis que les voyelles, fonctionnent davantage comme des éléments significatifs [...]. Les groupements consonantiques semblent renforcer les sèmes potentiels⁴⁸³ ».

Nous développerons ces deux types d'esthétique à partir de l'étude détaillée, dans quatre exemples d'interprétation, de la distribution des phonèmes, des types de consonnes dominants et de la répartition des structures syllabiques ouvertes et fermées, c'est-à-dire vocaliques et consonantiques.

Nous reprendrons, dans cette nouvelle optique de la phonétique, *Le Poinçonneur des Lilas*, dont nous avons déjà étudié le renforcement consonantique dû aux apocopes et aux élisions vocaliques compositionnelles et interprétatives :

⁴⁸² LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 72.

⁴⁸³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique*. Paris : Nathan Université, coll. « Fac », 1993, p. 54-55.

J'	suis	l'	poinçonneur			des	Lilas											
ZsHi	lpwe~		sO	n9R	de	li	la											
CCcV	CCcV		CV	CVC	CV	CV	CV											
Z	s	H	i	l	p	w	e~	s	O	n	9	R	d	e	l	i	l	a
O	O	O	N	O	O	O	N	O	N	O	N	C	O	N	O	N	O	N

Le	gars	qu'	on	croise	et	qu'	on	n'	regarde	pas															
l@	ga	ko~	kRwa	ze	ko~	nR@	gaR	d@	pa																
CV	CV	CV	CCcV	CV	CV	CCV	CVC	CV	CV																
l	@	g	a	k	o~	k	R	w	a	z	e	k	o~	n	R	@	g	a	R	d	@	p	a		
O	N	O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	C	O	N	O	N	O	N

Y'	a	pas	d'	soleil	sur	la	terre													
ja	pa	dsO	lEj	syR	la	tE	R@													
CV	CV	CCV	CVC	CVC	CV	CV	CV													
j	a	p	a	d	s	O	l	E	j	s	y	R	l	a	t	E	R	@		
O	N	O	N	O	O	N	O	N	C	O	N	C	O	N	O	N	O	N	O	N

Drole	de	croisière													
dRo1	d@	kRwa	zjE	R@											
CCVC	CV	CCcV	CcV	CV											
d	R	o	l	d	@	k	R	w	a	z	j	E	R	@	
O	O	N	C	O	N	O	O	N	O	O	N	O	N	O	N

Pour	tuer	l'	ennui	j'	ai	dans	ma	veste														
puR	tye	la	nHi	ZE	da~	ma	vEst															
CVC	CcV	CV	CCV	CV	CV	CV	CVCC															
p	u	R	t	y	e	l	a~	n	H	i	Z	E	d	a~	m	a	v	E	s	t		
O	N	C	O	O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	C	C

Les	extraits		du	Reader		Digest															
le	Ek	stRE	dy	Ri	d@R	di	Zest														
CV	VC	CCCV	CV	CV	CVC	CV	CVCC														
l	e	E	k	s	t	R	E	d	y	R	i	d	@	R	d	i	Z	E	s	t	
O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	C	O	N	O	N	C	C		

Et	dans	c'	bouquin	y'	a	écrit							
e	da~	sbu	ke~	ja	e	kRi							
V	CV	CCV	CV	CV	V	CCV							
e	d	a~	s	b	u	k	e~	j	a	e	k	R	i
N	O	N	O	O	N	O	N	O	N	N	O	O	N

Que	des	gars	s'	la	coulent	douce	à	Miami														
k@	de	ga	sla	kul	du	sa	mi	ja	mi													
CV	CV	CV	CCV	CVC	CV	CV	CV	CV	CV													
k	@	d	e	g	a~	s	l	a	k	u	l	d	u	s	a	m	i	j	a	m	i	
O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	C	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N

Pendant	c'	temps	que	j'	fais	l'	zouave												
pa	da	sta	k9	ZfZ	lzua	v@													
CV	CV	CCV	CV	CCV	CCcV	CV													
p	a~	d	a~	s	t	a~	k	9	Z	f	E	l	z	u	a	v	@		
O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	O	N	O	O	O	N	O	N		

Au	fond	d'	la	cave					
o	fo	dla	ka	v@					
V	CV	CCV	CV	CV					
o	f	o~	d	l	a	k	a	v	@
N	O	N	O	O	N	O	N	O	N

Paraît	qu'	il	y'	a	pas	d'	sot	métier											
pa	rE	ki	ja	pa	dso	me	tje												
CV	CV	CV	CV	CV	CCV	CV	CcV												
p	a	R	E	k	i	j	a	p	a	d	s	o	m	e	t	j	e		
O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	O	N	O	N	O	O	N		

Moi	j'	fais	des	trous	dans	des	billets													
mwa	ZjE	de	tRu	da~	de	bi	jE													
CcV	CCV	CV	CCV	CV	CV	CV	CV													
m	w	a	Z	f	E	d	e	t	R	u	d	a~	d	e	b	i	j	E		
O	O	N	O	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N		

Figure 86 : Étude phonétique de la première strophe du *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence des phonèmes au sein des syllabes. Utilisation des symboles phonétiques X-Sampa (Ircam), indication de la construction des syllabes (schéma CVC) et de la fonction de chaque phonème dans la syllabe (O pour Oneset, N pour Nucleus et C pour Coda). Les « c » minuscules renvoient aux semi-consonnes.

Il existe, dans cette strophe, une disproportion importante dans la répartition des consonnes et des voyelles, avec une nette dominante accordée aux consonnes, qui rompt la succession traditionnelle consonne/voyelle. Au plan structurel, on remarque, outre la structure majoritaire « CV », un nombre important de syllabes avec double phonème consonantique, voire, ce qui est exceptionnel, avec trois sons consonantiques successifs (huit pour cent) : trois consonnes ou deux consonnes et une semi-consonne.

Syllabes	CV	V	CVC	CCV	CCCV	CVCC	VC
Nombre	56	3	7	16	5	2	1
%	63%	3%	8%	18%	6%	2%	1%
	66%		26%		8%		1%

Les heurts créés par les successions de consonnes, au sein d'une même syllabe ou entre deux syllabes, en partie dus à des élisions de voyelles (onze fois), favorisent l'intrusion du bruit et l'absence de mélodicité, métaphore de la vie machinale du héros. D'autre part, ces coalitions consonantiques influent sur la qualité des voyelles, puisque, comme le soulignent Monique et Pierre Léon : « deux consonnes dans la même syllabe raccourcissent la voyelle⁴⁸⁴ ». La durée vocalique est donc conditionnée, au delà de la valeur de note préconisée par la partition, par le nombre de consonnes au sein de la syllabe. Or, 34% des syllabes comportent au moins deux consonnes, ce qui a une incidence sur la perception vocalique de l'interprétation.

D'autres textes, au contraire, privilégient les voyelles et les syllabes purement vocaliques ou à consonne unique, prémodélisation d'une interprétation mettant en avant la musicalité et la vocalité, avec une recherche de la pureté des sonorités (dans les voyelles, aucun obstacle dans le conduit vocal ne s'oppose au flux d'air). Nous étudions, par comparaison, sous ce rapport, une strophe de *Je suis malade* de Serge Lama :

Comme	à	un	rocher
kO	ma	9~	RO Se
CV	CV	V	CV CV
k	O	m	a 9~ R O S e
O	N	O	N N O N O N

Comme	à	un	péché
kO	ma	9~	pe Se
CV	CV	V	CV CV
k	O	m	a 9~ p e S e
O	N	O	N N O N O N

Je	suis	accroché	à	toi
Z@	sHi	za	kRO	Se a twa
CV	CcV	CV	CCV	CV V CcV
Z	@	s	H i z a k R O S e a t w a	
O	N	O	O N O N O N O N N O O N	

Je	suis	fatigué		
Ze	sHi	fa	ti	ge
CV	CcV	CV	CV	CV
Z	@	s	H i f a t i g e	
O	N	O	O N O N O N O N	

Je	suis	épuisé		
Z@	sHi	ze	pHi	ze
CV	CcV	CV	CcV	CV
Z	@	s	H i z e p H i z e	
O	N	O	O N O N O N O N	

de	faire	semblant		d'	être	heureux
d@	fER	sa~	bla	dE	tr2	R2
CV	CVC	CV	CCV	CV	CCV	CV
d	@	f	E R s a~ b l a~ d E t R 2 R 2			
O	N	O	N C O N O O N O N O O N O N			

Quand	ils	sont	là
ka	til	so	la
CV	CVC	CV	CV
k	a~	t	i l s o~ l a
O	N	O	N C O N O N

Je	bois	toutes	les	nuits
Z@	bwa	tut	le	nHi
CV	CcV	CVC	CV	CcV
Z	@	b	w a t u t l e n H i	
O	N	O	O N O N C O N O O N	

⁴⁸⁴ LÉON, Monique, et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*, 2^e éd., Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 68.

Et	tous	les	whiskys						
e	tu	le	wis	ki					
V	CV	CV	CVC	CV					
e	t	u	l	e	w	i	s	k	i
N	O	N	O	N	O	N	C	O	N

Pour	moi	ont	le	même	goût											
puR	mwa	o	l@	mE	m@	gu										
CVC	CcV	V	CV	CV	CV	CV										
p	u	R	m	w	a	o~	l	@	m	E	m	@	g	u		
O	N	C	O	O	N	O	O	N	O	N	O	N	O	N	O	N

Et	tous	les	bateaux					
e	tu	le	ba	to				
V	CV	CV	CV	CV				
e	t	u	l	e	b	a	t	o
N	O	N	O	N	O	N	O	N

portent	ton	drapeau									
poR	t@	to	dRa	po							
CVC	CV	CV	CCV	CV							
p	O	R	t	@	t	o~	d	R	a	p	o
O	N	C	O	N	O	N	O	O	N	O	N

Je	ne	sais	plus	où	aller								
Z@	n@	sE	ply	zu	a	le							
CV	CV	CV	CCV	CV	V	CV							
Z	@	n	@	s	E	p	l	y	z	u	a	l	e
O	N	O	N	O	N	O	O	N	O	N	N	O	N

Tu	es	partout					
ty	E	paR	tu				
CV	V	CVC	CV				
t	y	E	p	a	R	t	u
O	N	N	O	N	C	O	N

Figure 87 : Étude phonétique de la deuxième strophe de *Je suis malade* de Serge Lama. Mise en évidence des phonèmes au sein des syllabes. Utilisation des symboles phonétiques X-Sampa (Ircam), indication de la construction des syllabes (schéma CVC) et de la fonction de chaque phonème dans la syllabe (O pour Oneset, N pour Nucleus et C pour Coda). Les « c » minuscules renvoient aux semi-consonnes.

L'importante proportion de sons vocaliques est renforcée par un jeu de rimes lui aussi exclusivement vocalique. L'alternance régulière consonne/voyelle favorise la virtuosité vocale.

Syllabes	CV	V	CVC	CCV	CCCV	CVCC	VC
Nombre	48	8	7	13	0	0	0
%	63%	11%	9%	17%	0%	0%	0%
	74%		26%		0%		0%

Contrairement à l'exemple précédent, une seule élision provoque la confrontation de deux consonnes (« Je bois tout(es) les nuits ») et les syllabes avec trois consonnes, qui alourdissaient le déroulement phonétique, sont inexistantes. L'interprète joue sur une tonalité plus lyrique. On note, d'autre part, une forte dominante des syllabes ouvertes (91 %), alors que, selon Pierre Léon, la norme du français « utilise environ 80 % de syllabes ouvertes, c'est-à-dire terminées par une voyelle prononcée, ce qui donne un effet de vocalité ou de sonorité⁴⁸⁵ ». Par rapport aux 20 % normatifs de syllabes fermées, le taux de 9 % atteste une recherche évidente de musicalité qui sert de tremplin aux caractéristiques interprétatives du chanteur.

Après ces deux exemples antithétiques pour établir une différenciation préliminaire, nous analysons deux exemples de manière plus détaillée. L'emphase consonantique évidente, dans les interprétations de Jacques Brel, prend aussi appui sur une prédilection consonantique dans l'écriture textuelle et se retrouve dans les trois chansons étudiées. Sous l'égide du mot « Amsterdam », déjà particulièrement marqué par l'accumulation consonantique, se développe, par exemple, un réseau dominant de syllabes fermées, de multiplication des occlusives et de la fricative [R], qui orientent et pré-déterminent l'interprétation :

⁴⁸⁵ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 91.

(Première strophe)	(Dernière strophe)
Dans le port d'Amsterdam	Dans le port d'Amsterdam
Y'a des marins qui chant(ent)	Y'a des marins qui boiv(ent)
Les rêves qui les hant(ent)	Et qui boiv(en)t et reboiv(ent)
Au large d'Amsterdam	Et qui reboiv(en)t endor(e)
Dans le port d'Amsterdam	Ils boiv(en)t à la santé
Y'a des marins qui dorm(ent)	Des putains d'Amsterdam
Comme des oriflamm(es)	De Hambourg ou d'ailleurs
Le long des berges morn(es)	Enfin ils boiv(en)t aux dam(es)
Dans le port d'Amsterdam	Qui leur donnent leur joli corps
Y'a des marins qui meur(ent)	Qui leur donnent leur vertu
Pleins de bière et de dram(es)	Pour une pièce en or
Aux premières lueurs	Et quand ils ont bien bu
Mais dans l'port d'Amsterdam	Se plant(ent) le nez au ciel
Y'a des marins qui naiss(ent)	Se mouch(ent) dans les étoil(es)
Dans la chaleur épais(e)	Et ils piss(ent) comm(e) je pleur(e)
Des langueurs océan(es)	Sur les femm(e)s infidél(es)
	Dans le port d'Amsterdam
	Dans le port d'Amsterdam

Figure 88 : Mise en évidence de l'insertion consonantique dans le texte des premier et dernier couplets d'*Amsterdam* de Jacques Brel, d'après l'interprétation enregistrée. Les consonnes occlusives sont encadrées, les syllabes consonantiques sont surlignées, la présence de deux consonnes consécutives en début de syllabes apparaît en rouge. Les syllabes muettes non articulées sont entre parenthèses.

V	CV	CCV	CcV	VC	CVC	CVCC	CCVC	CcVC	TOTAL
8	116	3	4	4	57	2	12	1	207
3,9%	56,0%	1,4%	1,9%	1,9%	27,5%	1,0%	5,8%	0,5%	100%
63%				37%					100%
de syllabes ouvertes				de syllabes fermées					

Figure 89 : Décompte des syllabes de chaque structure, dans les première et dernière strophes de l'interprétation d'*Amsterdam* par Jacques Brel. Avec V = voyelle, C = consonne et c = semi-consonne.

Consonnes																	Voyelles		
[p]	[b]	[t]	[d]	[k]	[g]	[m]	[n]	[f]	[s]	[ʃ]	[v]	[l]	[z]	[ʒ]	[R]	[j]	[ɥ]	[w]	Voy.
16	11	21	46	15	1	34	8	4	20	3	8	34	4	4	50	11	0	7	207
3,2%	2,2%	4,2%	9,1%	3,0%	0,2%	6,7%	1,6%	0,8%	4,0%	0,6%	1,6%	6,7%	0,8%	0,8%	9,9%	2,2%	0,0%	1,4%	41,1%
30%							25%							4%			41%		
de consonnes occlusives							de consonnes fricatives							de semi-consonnes			de voyelles		

Tableau 25 : Quantité et proportion de chaque phonème dans l'extrait étudié de l'interprétation d'*Amsterdam* par Jacques Brel.

Les élisions de *e*, normatives en fin de vers, multiplient le nombre de syllabes fermées. Sur les trente-quatre rimes des deux strophes étudiées, trois seulement sont vocaliques : une rime

orpheline (« santé ») et deux rimes en [y] (« vertu », « bu »). Même à l'intérieur des vers, les choix lexicaux et les élisions d'*e* muets, non conformes à la métrique celles-là, augmentent le nombre de ce type de syllabes : leur pourcentage de 37 %, par rapport à la norme que nous avons donnée, traduit une inflation et une prédilection marquée pour ce type de construction syllabique (37 % de syllabes fermées et 63 % de syllabes ouvertes dans cet extrait d'*Amsterdam* de Jacques Brel, alors que la norme s'établit à 20 % et 80 %, selon Pierre Léon).

Un autre élément notoire est l'utilisation des consonnes occlusives, qui véhiculent une connotation particulière, soulignée par Ivan Fónagy : « Il y a une affinité certaine entre les occlusives sourdes (tendues) et les velléités agressives⁴⁸⁶ ». Elles permettent une emphase spécifique dans la prononciation par leur momentanéité explosive. Elles ont aussi pour effet, selon Monique et Pierre Léon, de raccourcir la voyelle antécédente : « dans une syllabe, une voyelle est raccourcie par l'occlusive qui la suit⁴⁸⁷ », alors que [R], [Z], [V] et [ʒ] l'allongent. Le son vocalique est donc naturellement euphémisé par son antéposition devant une occlusive. L'insistance sur les liaisons en [t], extrêmement appuyées à l'intérieur du vers (exemple : « boivent et reboivent », quatre fois), liaisons, certes, conformes à la versification, mais nettement traitées avec emphase, accentuent cette présence des occlusives, dont l'occurrence est largement supérieure à celle des fricatives, plus douces (30 % d'occlusives, 25 % de fricatives). Or, selon Monique et Pierre Léon, « les occlusives sont deux fois moins nombreuses que les fricatives. Et, dans ce dernier groupe, les “liquides”, qui sont très vocaliques, sont les plus nombreuses⁴⁸⁸ ». Parmi elles, c'est la vibrante [R] qui jouit, chez Jacques Brel, d'un statut particulier, puisqu'elle s'affiche à presque 10 %, alors que sa fréquence moyenne dans la langue tourne autour de 7 %⁴⁸⁹. De plus, il s'agit d'un R nettement mis en relief et durci par un roulement vibré que nous étudierons ultérieurement.

Plutôt que de nous en tenir au rapport avec des normes médianes de proportions issues de corpus généraux et non contextualisés, qui ne sont pas ceux des textes chansonniers, nous préférons établir un comparatif avec d'autres paroles de chanson, induisant un tout autre traitement interprétatif : *Nathalie* de Gilbert Bécaud.

(Première strophe)	(Dernière strophe)
<p>La Place Roug(e) / était vid(e) Devant moi marchait Nathalie Il avait un joli nom, mon guide Nathalie</p> <p>La Place Roug(e) / était blanch(e) La neige faisait un tapis Et je suivais par ce froid dimanche Nathalie</p>	<p>Et quand la chambre fut vide Tous les amis étaient partis Je suis resté seul avec mon guide Nathalie</p> <p>Plus question de phrases sobres Ni de Révolution d'octobre On n'en était plus là Fini le tombeau de Lénine Le chocolat de chez Pouchkine</p>

⁴⁸⁶ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 88-89.

⁴⁸⁷ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 68.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁸⁹ Selon LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. PARIS : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 90.

Ell(e) parlait en ph rases sobr(es) De la Révolution d'octobr(e) Je pensais déjà Qu'après le bombeau de Lénin(e) On irai(t) / au Café Pouchkine Boir(e) / un chocolat	C'est... C'était loin déjà Que ma vie me sem bl e vide Mais je sais qu'un jour / à Paris C'est moi qui lui servirai de guide Nathalie, Nathalie
---	--

Figure 90 : Mise en évidence de l'insertion consonantique dans le texte des premier et dernier couplets de *Nathalie* de Gilbert Bécaud, d'après l'interprétation enregistrée. Les consonnes occlusives sont encadrées, les syllabes consonantiques sont surlignées, la présence de deux consonnes consécutives en début de syllabes apparaît en rouge. Les syllabes muettes non articulées sont entre parenthèses.

V	CV	CCV	CcV	VC	CVC	CVCC	CCVC	CcVC	TOTAL
10	152	12	9	0	19	2	1	0	205
4,9%	74,1%	5,9%	4,4%	0,0%	9,3%	1,0%	0,5%	0,0%	100,0%
89% de syllabes ouvertes				11% de syllabes fermées					100%

Tableau 26 : Décompte des syllabes de chaque structure, dans les première et dernière strophes de l'interprétation de *Nathalie* par Gilbert Bécaud. Avec V = voyelle, C = consonne et c = semi-consonne.

Consonnes																			Voyelles	
[p]	[b]	[t]	[d]	[k]	[g]	[m]	[n]	[f]	[s]	[ʃ]	[v]	[l]	[z]	[ʒ]	[R]	[j]	[ɥ]	[w]	Voy.	
13	10	23	19	14	3	10	18	7	19	9	11	34	4	11	24	4	3	3	205	
2,9%	2,3%	5,2%	4,3%	3,2%	0,7%	2,3%	4,1%	1,6%	4,3%	2,0%	2,5%	7,7%	0,9%	2,5%	5,4%	0,9%	0,7%	0,7%	46,2%	
25% de consonnes occlusives							27% de consonnes fricatives							2% de semi-consonnes			46% de voyelles			

Tableau 27 : Quantité et proportion de chaque phonème dans l'extrait étudié de l'interprétation de *Nathalie* par Gilbert Bécaud.

Par rapport à celui de la chanson de Jacques Brel, le pourcentage de syllabes fermées (11% au lieu de 37%) passe nettement au-dessous de la moyenne de 20%. La proportion des occlusives et des fricatives est inversée, le taux de la consonne [R] chute de moitié (de plus, avec une prononciation euphémisée). L'augmentation des phonèmes vocaliques (passage à 46%), est marquée en particulier à la rime (douze rimes vocaliques sur les vingt-huit vers étudiés, au lieu de trois sur trente-quatre vers dans les deux strophes analysées d'*Amsterdam*).

Cet écart dans le taux de répartition des consonnes et des voyelles, au niveau abstrait et interprétatif, ne peut être considéré comme un effet du hasard, tant ses divergences se retrouvent de manière systématique chez certains interprètes. Il s'agit d'un véritable trait typologique, qui peut soit caractériser de manière dominante l'ensemble d'un répertoire et d'un style interprétatif, soit jouer sur le contraste et l'opposition au sein d'un même répertoire, voire d'une chanson. Il y a généralement – contrairement à d'autres éléments de la partition – une convergence, une concordance complète, entre les prévalences consonantiques ou vocaliques de la partition et l'interprétation qui, par élision vocalique ou adjonction d'*e* muets, de même que par l'emphase ou l'amoussissement des consonnes, accentue et amplifie les caractéristiques de la composition abstraite.

4.1.4.2 Le jeu des diérèses, synérèses et diphtongaisons

Chaque construction phonétique de syllabe autorisant des traitements différents peut jouer un rôle dans la spécificité interprétative. C'est le cas, par exemple, de la succession de deux voyelles à l'intérieur de la même syllabe : elle offre le choix d'opérer une synérèse, c'est-à-dire de fusionner les deux voyelles en une seule syllabe, dont le premier son devient une semi-consonne, ou celui de la diérèse, c'est-à-dire de conserver les deux voyelles séparées par la prononciation. Cette deuxième option perdure dans la versification classique, bien qu'elle soit presque totalement bannie de la langue courante. Selon Jean Mazaleyrat :

« La diérèse étale, déroule plus largement le mot sur le vers ; la synérèse le fait passer plus vite à la manière de la prose. La diérèse, dans la diction conservatrice et ralentie qu'elle implique, épanouit le mot et le solennise tantôt avec noblesse tantôt avec douceur. La synérèse l'abrège et le durcit. Ce n'est pas par hasard que la diérèse porte traditionnellement sur des mots rares ou savants, la synérèse sur un vocabulaire plus neutre et plus usuel⁴⁹⁰ ».

Les deux sons étant éléments d'une même syllabe, la partition n'impose rien dans ce domaine et le choix est laissé à l'interprète, ce qui crée un espace de variante interprétative. Certes, les chanteurs dont l'énonciation se rapproche de celle de la prose, voire du parlé (Serge Gainsbourg et Vincent Delerm par exemple), pratiquent systématiquement la synérèse, dont l'usage est plus courant, mais d'autres usent du procédé un peu précieux et emphatique de la diérèse pour l'effet de suspens et de focalisation qu'il procure. La diérèse totale est relativement rare : notons, par exemple, le « fi-an-cé » parodique et répété des *Flamandes*, par lequel Jacques Brel n'hésite pas à introduire dans la versification une syllabe surnuméraire. Au-delà de notre corpus de partitions, nous verrons que son usage est toutefois récurrent chez Claude Nougaro et chez Georges Brassens. Plus couramment, nous trouvons une prononciation qui s'en rapproche, par un effet que l'on pourrait assimiler à une forme de diphtongaison. L'hiatus est évité par un passage progressif d'un son à l'autre. Mais la coalescence des deux phonèmes n'est pas totale comme dans la synérèse et une écoute attentive nous permet, comme l'indique l'étymologie de « diphtongue » (*diphthoggos*), de percevoir un « double son » et une évolution du timbre au cours de l'émission. Nous avons fait un relevé des occurrences de diérèses possibles dans certains textes des chanteurs qui font usage de cet effet, ainsi que des occurrences de sons effectivement diphtongués dans l'interprétation de référence de chaque chanson :

		% Diph.	[ɥi]	[je]	[je]	[wa]	[jɛ̃]	[jø]	[jɔ̃]	[jã]	[jo]	[ja]
Diérèse :			[yi]	[ie]	[ie]	[ua] [oa]	[iɛ̃]	[iø]	[iɔ̃]	[iã]	[io]	[ia]
Exemples :			<i>Nuit</i>	<i>Ciel</i>	<i>Fiévreux</i>	<i>Toi</i>	<i>Rien</i>	<i>Yeux</i>	<i>Révolution</i>	<i>Patiente</i>	<i>Violon</i>	<i>Diamant</i>
<i>L'Aigle noir</i>	40	9%	9/10	4/5	0/3	8/19	0/1	0/1	0	0	0	0/1
<i>Drouot</i>	29	6%	0/2	0/1	0/5	7/17	0/1	0/2	0	1/1	0	0
<i>Et maintenant</i>	21	10%	4/4	2/2	0/1	4/6	7/7	0/1	0	0	0	0
<i>L'important c'est la rose</i>	18	3%	0	1/1	0	7/17	0	0	0	0	0	0
<i>Ne me quitte pas</i>	21	5%	1/2	2/3	0	6/13	0/2	0/1	0	0	0	0
<i>C'est extra</i>	20	7%	2/5	1/2	0/1	2/4	2/7	0	0	0	1/1	0
<i>La Mémoire et la Mer</i>	42	5%	2/7	2/4	0/1	4/14	2/8	1/2	2/2	0/1	0/2	0/1
<i>Poulailler's song</i>	14	5%	1/1	0/1	1/1	3/4	0	0	4/7	0	0	0

Figure 91 : Relevé des différentes « fausses diphtongues » (successions de deux sons vocaliques dans la même syllabe), dans les textes de certains chanteurs, chez qui l'usage de la diérèse est significatif, et du nombre de

⁴⁹⁰ MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1997, p. 54.

réalisations diphtonguées dans l'interprétation de référence de chaque chanson. La première colonne précise le nombre total de diphtongues potentielles dans le texte, et la deuxième le pourcentage de syllabes concernées par rapport à l'ensemble des syllabes de la chanson. Enfin, pour chaque type de succession vocalique, est précisé le nombre d'occurrences diphtonguées dans l'interprétation (avant la barre oblique), sur le nombre total d'occurrences de cette succession dans le texte de la chanson (après la barre oblique).

Ce procédé, assez fréquent pour être signifiant, est évidemment lié au débit et à une lenteur énonciative sur les syllabes concernées. Selon Jean Mazaleyrat, « les diverses possibilités de scansion en diérèse ou en synérèse changent la structure du vers, sa tonalité affective, et jusqu'à l'éclairage des mots⁴⁹¹ ». La diérèse partielle, que nous étudions, sans déstructurer le vers, ni la mélodie – puisqu'il s'agit d'une seule note et d'une seule syllabe –, joue toutefois le même rôle de focalisation que la diérèse dans le poème et initie une tonalité spécifique. À partir du moment où l'on passe du plan de l'obligation à celui de l'option, le choix a valeur sémiologique, au même titre que dans la poésie :

« Dès lors que le sentiment de l'obligation linguistique se perd, et que par conséquent la scansion en diérèse ou synérèse peut apparaître comme objet d'option, la prosodie des voyelles en contact devient non seulement un élément de commodité prosodique, mais encore un élément d'effet⁴⁹² ».

L'effet est aussi marqué dans l'interprétation, d'autant plus que la tendance naturelle est à la synérèse. Le procédé de la « semi-diérèse », que nous avons observé, éloigne l'interprétation du familier et de l'usuel, pour lui conférer une aura distancielle, une forme de solennité poétique ou discursive, selon le contexte, et revêt le mot sur lequel il porte d'une emphase spécifique, qui influe sur la tonalité interprétative : irréalité onirique chez Barbara, sacralisation du mot chez Léo Ferré, dramatisation vocalique chez Gilbert Bécaud ou Jacques Brel, ou tout simplement valeur parodique dans les rares exemples d'Alain Souchon.

Dans les textes des chansons, la proportion de ces successions de deux voyelles dans la même syllabe diffère largement selon l'artiste, ce qui ne peut être le simple fruit du hasard, mais dénote une prédilection plus ou moins forte pour ces sonorités. Barbara, certes sur une même note, sur-articule ces types de voyelles, suspendant l'expression de la seconde : il est difficile de parler d'une diérèse complète, mais il ne s'agit pas non plus d'une synérèse, sur certaines syllabes de mots particulièrement porteurs de sens, surtout à la rime (comme « nuit », « ciel », « noir » dans *L'Aigle noir* ou « mémoire » dans *Drouot*), qui sont anormalement allongées, la semi-voyelle initiale étant précédée d'une ébauche de premier son vocalique. Cependant, contrairement aux diérèses classiques, qui marquent une frontière nette entre les deux phonèmes vocaliques, cette zone de transition est, chez Barbara, inhabituellement allongée, créant un son évolutif qui se déforme sur la durée de la tenue, passant, en un glissement progressif, d'un son à l'autre, par l'intermédiaire de la semi-consonne intercalée (par exemple : « ciel » = [sijɛl]). En étirant disproportionnellement le son, cette option interprétative donne à sa diction un caractère déréalisateur et poétique.

Léo Ferré utilise aussi volontiers ce procédé, qui déploie le son vocalique et confère au mot sur lequel il se pose une volupté sensuelle et poétique, lui donnant une connotation méliorative qui l'éloigne du prosaïsme quotidien. Cet effet se retrouve aussi bien dans *C'est extra* (« nuit », « ciel », « violon », « noir »...), que dans *La Mémoire et la Mer* (« lumière », « suis », « vient », « soir », « vocation », « vient »...).

Un plus grand nombre encore de ces semi-diérèses se remarque aussi dans les chansons de Gilbert Bécaud, peut-être lié en partie à l'accent méridional. Le tableau suivant relève leurs occurrences dans la chanson *Et maintenant* :

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 53.

Relevé des diphtongaisons partielles présentes dans l'interprétation de <i>Et maintenant</i> de Gilbert Bécaud.	
Diphtongues de type [y ɥ i]	Nuit (v.10), ennui (v.31), nuit (v.39), puis (v.42).
Diphtongues de type [i j ě]	Revient (v.13), rien (v.13), bien (v.28), rien (v.29), bien (v.44), rien (v.51), rien (v.53).
Diphtongues de type [o w a], qui peut aussi être prononcées [u w a]	Quoi (v.15), toi (v.24), soir (v.42), miroir (v.43).
Diphtongues de type [i j ε]	Entières (v.23 et 39)

Tableau 28 : Relevé des « diphtongaisons » présentes dans l'interprétation de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud.

Dix-sept syllabes du texte sont touchées par ces fausses diphtongues, ce qui représente 9 % des syllabes totales, soit une proportion importante. Ces syllabes correspondent à des zones d'emphase et constituent véritablement une typicité interprétative. Elles ont un rôle particulièrement important chez Gilbert Bécaud, qui fait de leur sur-articulation un de ses traits singuliers. Leur articulation est allongée dans le temps et nous distinguons bien la succession de deux phonèmes liés par la phase de transition particulièrement longue et progressive de la semi-consonne. Les sonagrammes suivants en illustrent quelques exemples :

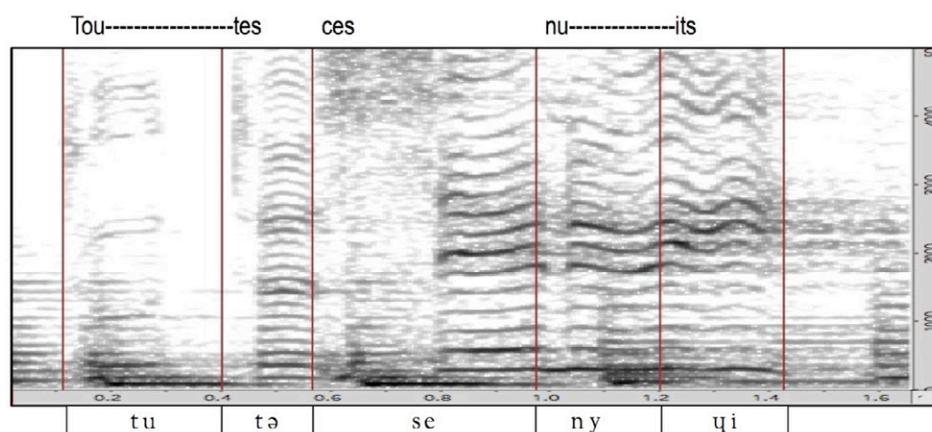


Figure 92 : Extrait du sonagramme de l'interprétation chantée de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud. [CD 069]

Au lieu d'utiliser la synérèse courante, faisant du premier son une semi-consonne, Gilbert Bécaud articule distinctement deux voyelles consécutives : la suite de phonèmes [n ɥ i] devient alors [n y ɥ i]. Le traitement des diphtongues en [j ě] est encore plus caractéristique, car plus marqué, avec un passage du [j ě] au [i j ě] :

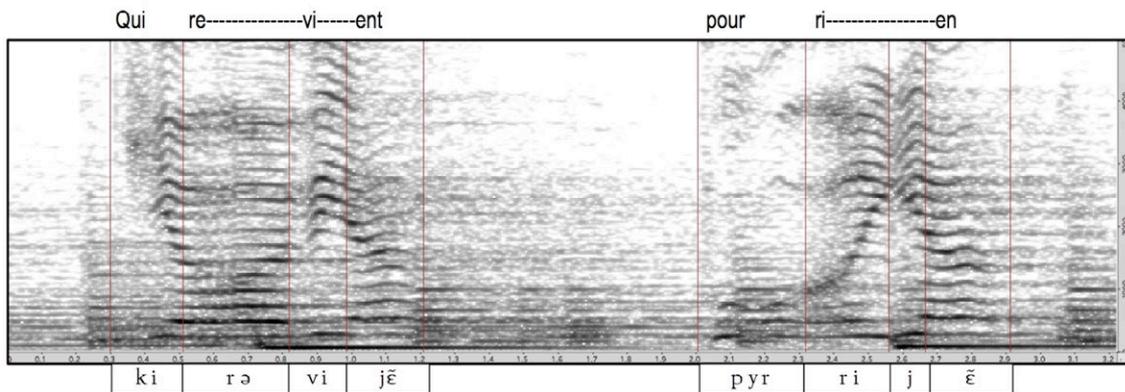


Figure 93 : Extrait du sonagramme de l'interprétation chantée de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud. [CD 070]

Ces « diphtongues » sont doublées, sur le plan intonatif, d'un *portamento* sur le premier son vocalique, permettant un glissement progressif jusqu'à la hauteur de note prescrite. Ce *portamento*, qui accompagne la première voyelle et la phase de transition vers la deuxième, met encore plus en évidence l'effet et renforce son aspect mouvant, évolutif, dans l'entre-deux.

Dans *Et maintenant*, l'étalement de ces diphtongues partielles appuie la dramatisation interprétative sur un texte dans lequel le locuteur exprime à la fois colère, rancune et désespoir. Ces semi-diérèses soutiennent, par leur aspect moins franc, moins univoque que le phonème par synérèse, une tension psychologique exacerbée et une sur-articulation un peu menaçante.

Dans une visée de dramatisation identique, mais dans un contexte émotif différent, qui tourne à la supplication, Jacques Brel utilise la même emphase articulatoire, dans *Ne me quitte pas* (« pluie », « lumière », « roi », « fois », « ciel », « noir »...), sur des mots importants, principalement des mots à la rime, ce qui justifie l'allongement vocalique, pour leur conférer une valeur que leur monosyllabisme ne leur donne pas.

Cette propension à la « diphtongaison », récurrente chez certains chanteurs au point de devenir une caractéristique de leur expression vocale, se retrouve aussi généralement, de manière non systématique, chez les interprètes soucieux d'une intelligibilité maximale du texte, comme Georges Brassens ou Juliette Gréco. D'autres peuvent l'utiliser très ponctuellement avec une contextualisation parodique, comme Alain Souchon dans *Poulailleur's song*, imitant la prononciation affectée de la bourgeoisie bien pensante (effet de snobisme sur les deux rimes en [jɔ̃]: « conversation » et « opinion »).

En conclusion de cette étude de l'influence des microstructures phonétiques du texte sur l'interprétation, nous constatons que l'exploitation esthétique étudiée dans la parole par Pierre Léon ou dans la poésie par Jean Mazaleytrat, se révèle amplifiée dans l'interprétation de la chanson. Un renforcement consonantique appelle davantage une interprétation théâtralisante, proche du parlé, centrée sur le texte, augmentant la tension par le durcissement des sonorités, l'apparition d'un son moins musical et le glissement vers les usages de l'oralité ; une prédominance vocalique induit plutôt une recherche de lyrisme mélodique. D'une manière plus ponctuelle, les syllabes permettant le traitement par diérèse, synérèse ou diphtongaison partielle, ainsi que tout élément autorisant un choix, peuvent aussi porter une option sémiologique avec des visées diverses selon l'interprétation. La répartition et la proportion des consonnes et des voyelles au sein du texte ne sont pas aléatoires et sont donc chargées de valeur sémantique. Elles influencent l'interprétation et l'esthétique de la chanson. La composition phonétique du texte de la chanson a donc un impact important sur l'interprétation et soutient la spécification du style interprétatif de certains chanteurs.

À savoir comment [...]	Le long des berges mornes [...]
---------------------------	------------------------------------

Tableau 29 : Mise en évidence de la cellule rythmique unique utilisée pour chaque vers, comme un *ostinato*, dans les partitions des chansons *Ne me quitte pas* et *Amsterdam* de Jacques Brel. Relevé du texte des premiers vers des deux chansons, avec indication des accents toniques du poème et des accents rythmiques de la partition : encadrement pour les premiers temps de mesures, gras pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de mesures à 3/4, double souligné pour les troisièmes temps de mesures à 6/4, surligné pour les accents toniques et grammaticaux du texte.

La cellule rythmique utilisée dans ces deux chansons impose un même modèle accentuel à tous les vers de la chanson, rythme créé pour le premier vers, qui est le vers principal, le vers éponyme. Dans *Ne me quitte pas*, la valeur de base pour la syllabe est la croche. La cellule rythmique privilégie clairement les accents expressifs, sur les premières syllabes de groupes (ne et quitte), tout en respectant la règle de la prosodie de la parole qui consiste à placer l'accent tonique principal sur la dernière syllabe du vers, qui tombe traditionnellement sur un premier temps de mesure doublé d'une valeur longue. Mais l'encadrement régulier de la prosodie classique s'accompagne, comme nous le détaillerons dans la partie suivante, d'un fort taux de variabilité interprétative, qui réintègre l'expressivité dans une structure rythmique qui pourrait virer à la monotonie.

Si la rythmique dominante opère par coïncidence entre les accents, toutefois, elle n'est généralement pas absolue et, même au sein de cette régularité, existent des irrégularités favorisant l'accent oratoire ou expressif. La chanson *Nantes* de Barbara, par exemple, obéit en partie à ces règles tout en présentant quelques particularités qui s'en distinguent, comme en témoigne la structure rythmique des premiers vers de la deuxième strophe de *Nantes*, ainsi que la position des accents musicaux et toniques :



Figure 94 : Vers 5, extrait de la partition de *Nantes* de Barbara.

<p>5 Un <u>ma</u>tin <u>com</u>me ce <u>lui</u>-là</p> <p>6 Il <u>y</u> a <u>juste</u> un <u>an</u> de <u>jà</u></p> <p>7 La <u>ville</u> <u>ava</u>it ce <u>teint</u> bla<u>nc</u> <u>fard</u></p> <p>9 Nantes <u>m'</u>éta<u>it</u> al<u>ors</u> in<u>con</u>nue</p> <p>10 Je <u>n'y</u> éta<u>is</u> ja<u>mais</u> ve<u>nu</u>e</p> <p>11 Il <u>ava</u>it <u>fallu</u> ce <u>mes</u>sage</p> <p>12 Pour <u>qu</u>e je <u>fasse</u> le <u>voyage</u></p>	<p>17 À l'<u>heu</u>re de sa <u>der</u>nière <u>heu</u>re</p> <p>18 <u>Apr</u>ès bien <u>des</u> <u>an</u>nées d'er<u>rance</u></p> <p>19 Il <u>m</u>e <u>re</u>venait en plein <u>c</u>œur</p> <p>21 De <u>p</u>uis qu'il s'<u>en</u> éta<u>it</u> all<u>é</u></p> <p>22 Long<u>temps</u> je l'<u>ava</u>is esp<u>er</u>é</p> <p>23 Ce <u>vagabond</u>, ce <u>dispar</u>u</p> <p>24 Voil<u>à</u> qu'il m'<u>éta</u>it <u>re</u>ve<u>nu</u></p>	<p>41 Voil<u>à</u> tu la <u>con</u>na<u>is</u> l'his<u>to</u>ire</p> <p>42 Il <u>éta</u>it <u>re</u>ve<u>nu</u> un <u>so</u>ir</p> <p>43 Et <u>ce</u> fut son <u>der</u>nier <u>voyage</u></p> <p>45 Il <u>vou</u>lait <u>ava</u>nt de mour<u>ir</u></p> <p>46 Se <u>r</u>échauff<u>er</u> à mon <u>sou</u>ri<u>re</u></p> <p>47 Mais <u>il</u> mour<u>ut</u> à la <u>nuit</u> <u>m</u>ême</p> <p>48 Sans <u>un</u> <u>adieu</u>, sans <u>un</u> je t'<u>a</u>ime</p>
--	---	---

Tableau 30 : Mise en évidence des correspondances entre accents toniques et grammaticaux du texte et accents métriques de la partition de *Nantes* de Barbara, sur les vers du texte utilisant la même formule rythmique que le vers 5. Légende : encadrement pour les premiers temps de mesures, gras pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de la mesure, surligné pour les accents toniques et grammaticaux du texte.

Le même schéma rythmique (♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩) est répété aux vers 1 à 5 et 6 à 8 des strophes 2, 3, 4 et 5, avec l'utilisation d'une même valeur de note pour chaque syllabe (croche). La cellule rythmique du vers se compose donc d'une suite de croches et se termine, pour la

syllabe à la rime, par une valeur longue, coïncidant avec un temps fort, premier temps de mesure. La suite de croches permet l'accentuation régulière d'une syllabe sur deux, sur un temps ou une partie de temps comparativement fort par rapport aux syllabes qui l'encadrent. La première syllabe du vers est en levée, sur le dernier demi-temps de la mesure précédente, le premier accent important tombant ainsi sur la deuxième syllabe du vers.

Le tableau ci-dessus présente la position des accents musicaux sur les syllabes des différents vers utilisant ce schéma rythmique. Le premier accent, c'est-à-dire la deuxième syllabe du vers, tombe sur un premier temps de mesure et coïncide, soit avec la dernière syllabe non caduque d'un mot – donc avec l'accent tonique de la langue –, sur les vers 7 (la ville), 17 (à l'heure), 18 (après), 21 (depuis), 22 (longtemps), 24 (voilà), 41 (voilà), soit, plus souvent, sur une première syllabe de mot, aux vers 5 (matin), 9 (m'était), 11 (avait), 23 (vagabond), 42 (était), 45 (voulait), 46 (réchauffer), soit sur un monosyllabe normalement non accentué, comme aux vers 6 (il y a), 10 (je n'y étais), 12 (pour que je), 19 (il me), 43 (et ce fut), 47 (mais il), 48 (sans un). Dans ces deux derniers cas, l'accent musical ne coïncide pas avec l'accent tonique ou grammatical : il est déplacé au début ou au milieu d'un mot ou d'un groupe de mots. Il devient un accent expressif qui renforce l'aspect impulsif et émotif de l'interprétation. Il s'agit donc d'un effet de rhétorique vocale induit par la partition musicale. D'autre part, il n'y a pas systématiquement coïncidence, en cours de vers, entre accents de la langue et accents musicaux, du fait de l'application d'un même schéma rythmique à des vers différents. Par exemple, au onzième vers, l'accent rythmique tombe sur la première syllabe du mot « fallu », alors que l'accent tonique devrait porter sur la deuxième, ce qui constitue encore un accent expressif.

Les quatrième vers des strophes internes de *Nantes* de Barbara n'adoptent pas le même schéma rythmique que les autres vers de la strophe, par la présence d'une syllabe muette articulée à la rime. Le vers est alors scindé en deux par l'introduction d'une valeur longue en cours de vers :



Figure 95 : Vers 8 extrait de la partition de *Nantes* de Barbara.

	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪		
8	Lors <u>que</u> je sor /tis <u>de</u> la ga /re →		
	4	4	(1)
20	Son <u>cri</u> déchi /rait <u>le</u> si len/ce →		
	4	4	(1)
32	Ils <u>por</u> taient l'ha /bit <u>du</u> di man /che →		
	4	4	(1)
44	Et <u>ce</u> fut son / der nier riva /ge →		
	4	4	(1)

Tableau 31 : Mise en évidence des correspondances entre accents toniques et grammaticaux du texte et accents métriques de la partition de *Nantes* de Barbara, sur les vers du texte utilisant la même formule rythmique que le vers 8. Légende : encadrement pour les premiers temps de mesures, **gras** pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de la mesure, surligné pour les accents toniques et grammaticaux du texte.

Les premiers temps de mesures tombent sur des syllabes ou mots monosyllabiques non porteurs de sens (lorsque et de sur le vers 8). La dernière syllabe réelle du vers (**gare**), ne coïncide pas avec le premier, mais avec le deuxième temps de la mesure, et est renforcée par l'emploi d'une valeur longue (noire). La syllabe muette arrive en désinence sur le troisième temps, mais avec une valeur courte (croche) : il n'y a ainsi aucune pause avant le vers suivant, qui est directement enchaîné avec l'anacrouse sur le second demi-temps de la mesure. Ces vers sont scindés en groupes de quatre syllabes, avec adjonction de la syllabe muette finale – 4, 4 (1) – les hémistiches étant séparés par une césure, marquée par une valeur longue (noire pointée) sur la quatrième syllabe. La position de la syllabe muette finale sur un temps faible dans les vers 8, 20, 32 et 44, confirme qu'elle n'a pas de valeur métrique. Elle est surnuméraire.

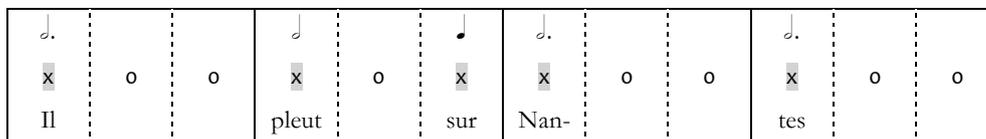
Nous avons vu, dans l'étude du vers, que la question est différente dans les strophes initiales et finales de *Nantes*, en pentasyllabes au lieu d'octosyllabes. La syllabe muette à la rime se place sur un temps fort (premier temps de mesure), c'est-à-dire qu'elle joue un rôle métrique et vient compléter le pentasyllabe. Si les accentuations rythmiques sur les accents textuels restent conformes à la prosodie traditionnelle, la scission en petits groupes de syllabes (souvent une ou deux syllabes : 1 1 2 (1) / 1 4 / 1 1 2 (1) / 1 2 2), jalonnés par des valeurs longues (blanches et blanches pointées), ajoute des accents supplémentaires, notamment sur les premières syllabes des vers, et introduit donc un écart par rapport à la norme prosodique, par la suspension de l'énoncé et le ralentissement du débit global.

<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>1 <u>Il</u> / <u>pleut</u> / <u>sur</u> <u>Nan</u>/<u>tes</u> /</p> <p>1 1 2 (1)</p>	<p>54 <u>Il</u> / <u>pleut</u> / <u>sur</u> <u>Nan</u>/<u>tes</u></p> <p>1 1 2 (1)</p>
<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>2 <u>Don</u>/<u>ne</u> moi la <u>main</u> //</p> <p>1 4</p>	<p>55 <u>Et</u>/<u>je</u> me sou<u>viens</u> //</p> <p>1 4</p>
<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>3 <u>Le</u> / <u>ciel</u> / <u>de</u> <u>Nan</u>/<u>tes</u> /</p> <p>1 1 2 (1)</p>	<p>56 <u>Le</u> / <u>ciel</u> / <u>de</u> <u>Nan</u>/<u>tes</u> /</p> <p>1 1 2 (1)</p>
<p>♩. ♩. ♩. ♩. </p> <p>4 <u>Rend</u> / <u>mon</u> <u>cœur</u> / <u>cha</u><u>grin</u> //</p> <p>1 2 2</p>	<p>57 <u>Rend</u> / <u>mon</u> <u>cœur</u> / <u>cha</u><u>grin</u> //</p> <p>1 2 2</p>

Tableau 32 : Mise en évidence des regroupements syllabiques et des accents métriques de la partition de *Nantes* de Barbara, dans les strophes enchâssantes. Légende : encadrement pour les premiers temps de mesures, **gras** pour les valeurs longues, soulignement pour les deuxième et troisième temps de la mesure. Les / signalent les scissions par une valeur longue, // pour une valeur très longue. Les chiffres au-dessous des vers précisent le découpage de ce vers en groupes de syllabes.

Ce découpage des vers permet donc la multiplication des accents, puisqu'un plus grand nombre de syllabes se trouvent sur des premiers temps de mesures : la majorité des mots porteurs de sens sont accentués en raison de leur position métrique (« pleut, Nantes, ciel, main, rend, cœur, chagrin, souviens »). Les groupes de mots, ou les mots eux-mêmes, peuvent être scindés en deux par ces valeurs longues (« Il/pleut », « Don-/ne », « Le/ciel »), dont les emplacements ne sont pas toujours en coïncidence avec la structure du vers, mais peuvent, au contraire, être en tension avec celle-ci, engendrant, chez l'auditeur, une situation d'attente, une mise en suspens du temps. De plus, la perception de la structure versifiée est parfois atténuée par l'absence de pauses rythmiques plus longues entre les vers, seuls les vers 2 et 4

étant suivis d'une pause plus longue (tenue sur cinq temps, suivie d'un demi-soupir). En découpant le vers en temps (unité de base de la syllabe dans cet extrait), on observe que les temps occupés par les pauses remplies, dans ces strophes, représentent proportionnellement une durée plus longue que les temps occupés par l'articulation des syllabes. Dans le vers 1, par exemple, cinq temps sont occupés par les syllabes (x) et sept par les tenues (o) :



Dans les strophes centrales, des vers sont aussi fractionnés par l'intrusion de valeurs longues. De nouveau, des pauses scindent des mots ou des groupes de mots, comme dans les quatrièmes vers des strophes internes, où l'octosyllabe est séparé en deux hémistiches de quatre syllabes, alors que le poème, au contraire, ignore la césure, ce qui distend la convergence entre les accents textuels et musicaux : « Lorsque je sor/tis de la Ga/re » (strophe 2), « Son cri déch/rail le silen/ce » (strophe 3), « Il portait l'ha/bit du diman/che » (strophe 4), « Et ce fut son / dernier voya/ge » (strophe 5). Ces scissions et cette tension entre syntaxe textuelle et structure musicale se retrouvent intégralement dans l'interprétation. Avec ces vers fractionnés par l'intrusion de valeurs longues, alterne paradoxalement un enchaînement des strophes sans pauses silencieuses à la fin des quatrains.

Ce genre de structure rythmique intègre donc des écarts dans la composition, mais la coïncidence reste toutefois majoritaire entre accents textuels et musicaux, illustration de la prosodie traditionnelle en usage dans le style Rive gauche qui, par la distribution régulière des accents, privilégie la bonne compréhension textuelle (Juliette Gréco, Léo Ferré...). Mais ce rythme, essentiellement régulier, implique, comme nous le constaterons en étudiant l'interprétation dans la partie suivante, si l'on veut éviter la monotonie, qu'on ne le réalise pas avec précision ; il induit, au contraire, une marge de liberté et de subjectivité, l'interprète puisant dans les codes paralinguistiques et le phrasé de la langue parlée, empruntant aux effets de rhétorique vocale, ce qui introduit souvent, paradoxalement, une grande complexité rythmique par la multiplication des retards, anticipations et déplacements d'accents.

4.2.1.2 Régularisation rythmique dans les vers hétérométriques

Pour les vers irréguliers, traités dans la même perspective de primauté du texte, l'écart n'est pas aussi important que pourrait le laisser supposer l'irrégularité de la versification. On pourrait en effet penser, *a priori*, que l'hétérométrie des vers représente un obstacle à la mise en musique et peut nuire à l'aspect répétitif de la chanson, qui joue communément du réemploi de mêmes formules mélodico-rythmiques. L'étude, dans la partition, du traitement rythmique des vers irréguliers, permet de constater que l'écriture rythmique tend souvent à masquer cette irrégularité et à rétablir la coïncidence entre accents musicaux et textuels quel que soit le nombre de syllabes, en faisant subir à la même formule rythmique quelques adaptations minimales.

Ces adaptations rythmiques n'interdisent pas la perception répétitive du rythme, car l'auditeur perçoit, malgré les variantes, le squelette rythmique qui repose sur quelques points d'appuis immuables, en particulier l'accent le plus fort du premier temps de la mesure. Prenons comme exemple *Et maintenant*, de Gilbert Bécaud, chanson comportant des vers

courts et hétérométriques. Le schéma suivant superpose les différents vers de la première strophe, révélant leur proximité rythmique, malgré les irrégularités de la versification :

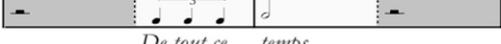
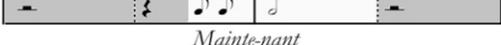
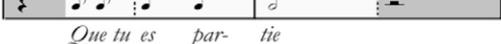
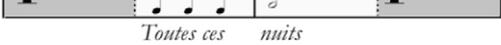
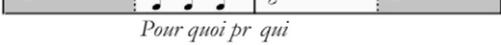
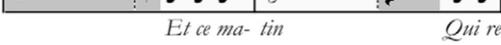
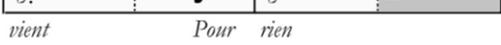
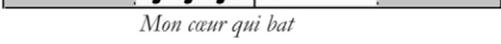
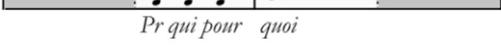
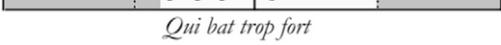
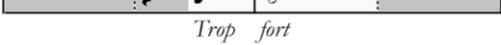
<p>c 1 2 3 4 1 2 3 4</p> <p>v. 1 </p> <p><i>Et mainte- nant</i></p>	Et mainte nant 4
<p>v. 2 </p> <p><i>Que vais-je fai- re</i></p>	Que vais-je fai /re 4 (1)
<p>v. 3 </p> <p><i>De tout ce temps</i></p>	De tout ce temps 4
<p>v. 4 </p> <p><i>Que se-ra ma vie</i></p>	Que sera / ma / vie 3 1 1
<p>v. 5 </p> <p><i>de tous ces gens</i></p>	De tous ces gens 4
<p>v. 6 </p> <p><i>Qui m'indif- fèrent</i></p>	Qui m'indif fè /rent 4 (1)
<p>v. 7 </p> <p><i>Mainte- nant</i></p>	Mainte nant 3
<p>v. 8 </p> <p><i>Que tu es par- tie</i></p>	Que tu es / par/ tie 3 1 1
<p>v. 9 </p> <p><i>Toutes ces nuits</i></p>	Toutes ces nuits 4
<p>v. 10 </p> <p><i>Pour quoi pr qui</i></p>	Pour quoi pour qui 4
<p>v. 11 </p> <p><i>Et ce ma- tin</i> <i>Qui re-</i></p>	Et ce ma tin 4
<p>v.12-13 </p> <p><i>vient</i> <i>Pour</i> <i>rien</i></p>	Qui re vient / Pour rien 3 2
<p>v. 14 </p> <p><i>Mon cœur qui bat</i></p>	Ce cœur qui bat 4
<p>v. 15 </p> <p><i>Pr qui pour quoi</i></p>	Pour qui pour quoi 4
<p>v. 16 </p> <p><i>Qui bat trop fort</i></p>	Qui bat trop fort 4
<p>v. 17 </p> <p><i>Trop fort</i></p>	Trop / fort 1 1

Tableau 33 : Schéma d'analyse rythmique des refrains de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud dans la partition musicale, mettant en évidence les coïncidences entre les formules rythmiques utilisées sur des vers de nature différente. La deuxième colonne du tableau présente le texte de la première strophe, avec la position des accents musicaux, des syllabes qui tombent sur un troisième temps (soulignées) ou sur un premier temps (encadrées) des mesures à 4/4, ainsi que les découpages du vers par l'emploi de valeurs longues (/).

Les diverses valeurs de notes utilisées pour la syllabe créent d'incessantes variations de débit. La valeur de base, le triolet de noires (vers 6, 9, 10, 14, 15), peut être raccourcie,

engendrant une accélération du débit, une précipitation (syllabe = croche, aux vers 7, 8, 11, 16), ou, au contraire, allongée, engendrant un ralentissement (syllabe = noire, aux vers 8, 13, 17). Ces valeurs peuvent même varier d'une syllabe à l'autre au sein d'un vers, passant par exemple d'un débit rapide à un débit lent (quatrième vers), imitant une diction impulsive et passionnée au service de l'interprétation.

Dans cette strophe, alternent une majorité de tétramètres (neuf sur dix-sept), et des vers impairs : trisyllabes, dissyllabes ou pentasyllabes. Les vers comportant quatre syllabes peuvent faire l'objet d'une écriture rythmique différente : le cinquième vers, contrairement au premier, porte par exemple un effet de retard immédiatement compensé par une précipitation du débit (utilisation de la croche au lieu du triolet de noires). Ces petites variantes rythmiques ne sont donc pas uniquement motivées par l'hétérométrie du poème. Mais elles ne remettent toutefois pas en cause l'accent principal du vers, sur le premier temps de mesure et ne rompent donc pas avec la prosodie traditionnelle. La position différente de la syllabe muette finale aux deuxième et sixième vers est du même ordre.

D'autres variantes rythmiques sont impliquées par l'irrégularité métrique du vers. On observe, dans le schéma, une organisation par groupes de deux mesures, au centre desquelles prend place le vers, dont le point de convergence, le pivot rythmique, se trouve sur la dernière syllabe non caduque, qui tombe invariablement sur le premier temps de la seconde mesure : c'est le pilier qui soutient toute la structure. Autour, tout est mobile : le vers peut se contracter ou s'étaler, occupant à sa guise l'espace temporel. Les autres syllabes du vers se trouvent ainsi globalement rassemblées dans la deuxième moitié de la première mesure, débordant soit d'un côté soit de l'autre, en fonction par exemple du nombre de syllabes : trois au septième vers et cinq au huitième vers. Les douzième et treizième vers peuvent être ressentis comme un vers unique, qui présente un débordement supérieur à la norme : il débute par une forte précipitation (« qui revient ») et se poursuit par un important ralentissement (« pour rien »).

Les divergences rythmiques, les sensations de notes manquantes ou de notes en trop, sont donc en partie effacées derrière les éléments régulateurs de la conformité prosodique, l'auditeur cherchant inconsciemment à percevoir ces constantes.

Nous avons vu que la métrique régulière et la prosodie traditionnelle s'associent paradoxalement à un taux de variances rythmiques interprétatives relativement important par souci d'expressivité vocale. Les vers hétérométriques, à la prosodie souvent régularisée par la partition, engendrent les mêmes effets. Avant d'étudier en détail ces rapports complexes entre rythme de la partition et de l'interprétation dans la partie suivante, la confrontation entre la régulation de la partition et les variantes de l'interprétation sur la première strophe de *Et maintenant* confirment cette tension entre fonction régulatrice de l'œuvre abstraite, qui tend au rapprochement avec la prosodie traditionnelle, et fonction de dérégulation de l'œuvre enregistrée, qui distend cette coïncidence des accents.

<p>c 1 2 3 4 1 2 3 4</p> <p>v. 1 </p> <p><i>Et main- tenant</i></p>	<p>Et / main/tenant</p> <p>1 1 2</p>
<p>v. 2 </p> <p><i>Que vais-je fai-re</i></p>	<p>Que vais-je faire</p> <p>4(1)</p>
<p>v. 3 </p> <p><i>De tout ce temps</i></p>	<p>De tout / ce temps</p> <p>2 2</p>

détail les rapports entre les différents traitements compositionnels du rythme dans la partition et la performance.

4.2.2 *Tempo, débit et pauses : confrontation entre partition et interprétation*

L'écriture rythmique des chansons de notre corpus secondaire présente donc un degré de conformité plus ou moins important aux critères de la prosodie traditionnelle selon la priorité des sous-genres qu'elles illustrent ; leurs réalisations vocales peuvent, elles aussi, se conformer plus ou moins à la prescription de la partition, induisant une nouvelle strate d'analyse rythmique (respect ou non de la proportion entre notes longues et courtes dans le vers, ajout ou suppression de silences vocaux, interprétation *swing* de la croche...).

Pour appréhender les relations entre l'écriture rythmique abstraite de la partition musicale et sa réalisation interprétative, à travers les mesures du *tempo*, du débit et des durées des notes, nous nous concentrons sur l'analyse des huit premiers vers (ou un peu plus si les vers sont courts) de onze chansons (une pour chaque chanteur) de notre corpus secondaire. Dans ce corpus, l'écriture syllabique est une constante, à l'exception de quelques mélismes en fin de vers chez Diane Dufresne (*Le Parc Belmont*) et chez Georges Brassens (*Le Gorille*). Si le vers peut, sur la partition, se constituer de la répétition d'une seule et unique valeur de note – la croche dans *Drouot*, *Ne me quitte pas* et *Mon ami, mon maître* –, d'une combinaison de valeurs courtes – distribution de triolets de croches et de croches dans *La Mémoire et la Mer*, alternance de croches pointées et doubles-croches dans *Déshabillez-moi* –, ou encore inclure en son sein des valeurs longues qui viennent le scinder et lui ajouter une respiration (introduction de noires ou noires pointées dans *Nathalie*, *Le Gorille*, *Le Monologue shakespearien*), une valeur de référence pour la syllabe est toujours identifiable, et correspond le plus souvent, dans le corpus étudié, à la croche. Si nous mesurons les *tempi* sur les enregistrements des chansons (ceux-ci ne sont que rarement précisés sur la partition), nous pouvons calculer une durée de référence pour la syllabe au cours du vers et en déduire un débit instantané (le débit, en syllabes par seconde, étant l'inverse de la durée). Ces valeurs – purement théoriques, à l'exception du *tempo* –, qui nous serviront ensuite de référence comparative pour l'étude des durées et débits réellement mesurés dans l'interprétation enregistrée, sont reportées dans le tableau suivant :

Chanteur et chanson	<i>Tempo</i> moyen (mesuré dans l'enregistrement)	Valeur (pour la syllabe à l'intérieur du vers, sur la partition)	Durée correspondante pour la syllabe, sur la partition et au <i>tempo</i> relevé	Débit correspondant, d'après les valeurs écrites sur la partition et au <i>tempo</i> relevé
Barbara, <i>Drouot</i> .	♩ = 177	♩	0,17 s.	5,9 syll/s.
Gilbert Bécaud, <i>Nathalie</i> .	♩ = 131	♩	0,23 s.	4,3 syll/s.
Georges Brassens, <i>Le Gorille</i> .	♩ = 126	♩	0,16 s.	6,3 syll/s.
Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> .	♩ = 77	♩	0,39 s.	2,6 syll/s.

Vincent Delerm, <i>Le Monologue shakespearien</i> .	♩ = 133	♩, triolet de ♩	0,23 s., 0,15 s.	5,3 syll/s.
Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> .	♩ = 115	♩	0,26 s.	3,8 syll/s.
Léo Ferré, <i>La Mémoire et la Mer</i> .	♩ = 84	triolet de ♩, ♩	0,24 s., 0,36 s.	3,3 syll/s.
Serge Gainsbourg, <i>69 année érotique</i> .	♩ = 121	♩	0,25 s.	4 syll/s.
Juliette Gréco, <i>Désabilitez-moi</i> .	♩ = 144	♩. ♩	0,31 s., 0,1 s.	4,9 syll/s.
Serge Lama, <i>Mon ami, mon maître</i> .	♩ = 118	♩	0,25 s.	4 syll/s.
Alain Souchon, <i>J'ai dix ans</i> .	♩ = 187	♩	0,16 s.	6,3 syll/s.

Tableau 36 : Indication de *tempo* et de débit en cours de vers, d'après le *tempo* moyen mesuré dans l'enregistrement et les valeurs de notes observées sur la partition musicale. La valeur précisée en troisième colonne correspond à la valeur de base utilisée couramment pour la syllabe en cours de vers sur la partition musicale (les valeurs longues qui peuvent intervenir en cours de vers pour le scinder sont ignorées dans ce tableau). La quatrième colonne précise la durée théorique en secondes de la valeur figurant en troisième colonne au *tempo* mesuré en deuxième colonne. La dernière colonne indique le débit moyen, en syllabes par seconde, issu des données précédentes (s'il y a deux valeurs en troisième colonne, il s'agit alors d'une moyenne).

Sur les onze chansons, le *tempo* est relativement stable sur la durée de l'extrait. L'accompagnement instrumental tient une place importante dans le maintien de sa régularité, marquant une certaine immuabilité qui contraste avec la liberté de la voix, avec une pulsation parfois soutenue par une rythmique très présente (percussion, batterie ou boîte à rythme), dans *J'ai dix ans*, *Le Parc Belmont* ou *69 année érotique*, par une *walking bass* (Nathalie), ou par la présence constante d'un instrument harmonique, souvent la guitare ou le piano, qui procède par accords ou par arpèges (le piano pour Drouot, *La Mémoire et la Mer* et *Le Monologue shakespearien*, la guitare pour *Le Gorille* et *Mon ami, mon maître*...). Dans ce dernier cas, le *tempo* est cependant moins rigide : nous observons de légers ralentissements expressifs sur Drouot et *La Mémoire et la Mer*. L'arrangement instrumental constitue couramment un élément de stabilité rythmique, sur lequel la voix va greffer une certaine quantité de désordre et d'irrégularité. Cependant, d'une manière exceptionnelle dans ce corpus, l'accompagnement pianistique de *Ne me quitte pas* présente un caractère beaucoup plus fluctuant, avec un certain *rubato*, l'instrument étant perméable à la mouvance interprétative de la voix : il suit le chant et attend fréquemment l'arrivée de la syllabe chantée pour s'y synchroniser, tandis que, dans les autres chansons, c'est au contraire l'interprète qui semble suivre le rythme imposé par l'instrument. Des mises en suspens du *tempo*, avec silence instrumental, sont à noter sur *Désabilitez-moi* (avec le début de la strophe : « Désabilitez-moi ») et *Le Monologue shakespearien* (avant le dernier vers de la strophe : « et puis finalement pas »), mais présentent un caractère ponctuel.

Nous avons vu qu'un autre critère d'étude important dans l'approche rythmique de l'interprétation en lien avec la partition est l'étendue des pauses silencieuses. Les mesures des durées et proportions des silences dans la partition et l'enregistrement sont reportées dans le tableau suivant :

Chanteur et chanson	Durée de silence vocal sur la partition (au tempo relevé)	Proportion de silence vocal sur la partition	Durée de silence vocal dans l'interprétation	Proportion de silence vocal dans l'interprétation	Débit de la parole dans l'interprétation (syll. par seconde, sans déduire les silences)
Barbara, <i>Drouot</i> .	0,8 s.	2,6 %	6,2 s.	19,2 %	3,1 syll/s.
Gilbert Bécaud, <i>Nathalie</i> .	7,3 s.	26,7 %	10,5 s.	37,5 %	2 syll/s.
Georges Brassens, <i>Le Gorille</i> .	1,1 s.	7,4 %	2,1 s.	13,9 %	4,5 syll/s.
Jacques Brel, <i>Ne me quitte pas</i> .	0 s.	0 %	14,7 s.	39,5 %	2,1 syll/s.
Vincent Delerm, <i>Le Monologue shakespearien</i> .	5,3 s.	16,7 %	3,1 s.	10,7 %	3,4 syll/s.
Diane Dufresne, <i>Le Parc Belmont</i> .	7,6 s.	14,3 %	13 s.	24,7 %	1,6 syll/s.
Léo Ferré, <i>La Mémoire et la Mer</i> .	0,2 s.	1 %	1,7 s.	7,6 %	2,6 syll/s.
Serge Gainsbourg, <i>69 année érotique</i> .	2 s.	6,8 %	12,2 s.	41,6 %	1,7 syll/s.
Juliette Gréco, <i>Déshabillez-moi</i> .	1,1 s.	5,1 %	6 s.	22,7 %	1,6 syll/s.
Serge Lama, <i>Mon ami, mon maître</i> .	6,6 s.	28,9 %	10,6 s.	41,1 %	2,4 syll/s.
Alain Souchon, <i>J'ai dix ans</i> .	4,2 s.	23,6 %	4,8 s.	29,5 %	3 syll/s.

Tableau 37 : Durée et proportion des silences présents sur la partition musicale et dans l'interprétation enregistrée, dans l'extrait étudié de chaque chanson. La deuxième colonne présente la durée cumulée en secondes de tous les silences de l'extrait, d'après les valeurs de silence présentes sur la partition musicale et au tempo figurant dans le tableau précédent. La troisième colonne précise le pourcentage de la durée réservée aux silences sur la durée totale de l'extrait étudié, d'après la partition (calculé par addition des valeurs de notes et de silences présents sur la partition, au tempo mesuré précédemment). Les quatrième et cinquième colonnes indiquent les durées cumulées de silences vocaux mesurés dans l'interprétation enregistrée, ainsi que le pourcentage de temps de silence vocal par rapport à la durée totale de l'extrait enregistré. Enfin, la dernière colonne précise le débit moyen de la parole sur la totalité de l'extrait enregistré, c'est-à-dire le nombre de syllabes chantées par seconde, sans déduire les temps de silence.

Afin d'analyser finement l'organisation rythmique des onze chansons, nous réalisons pour chacune d'elles un graphique, figurant sur les pages suivantes, dans lequel est reportée la durée, mesurée dans l'enregistrement, de chaque syllabe ou silence (représentée par un carré rouge), mise en confrontation avec la durée théorique des mêmes syllabes ou silences sur la partition musicale (représentée par un petit losange gris), calculée à partir du tempo moyen mesuré et des valeurs de notes écrites sur la partition commerciale. Dans les descriptions suivantes, nous utilisons ainsi de manière combinée les données de ces graphiques et des deux tableaux précédents.

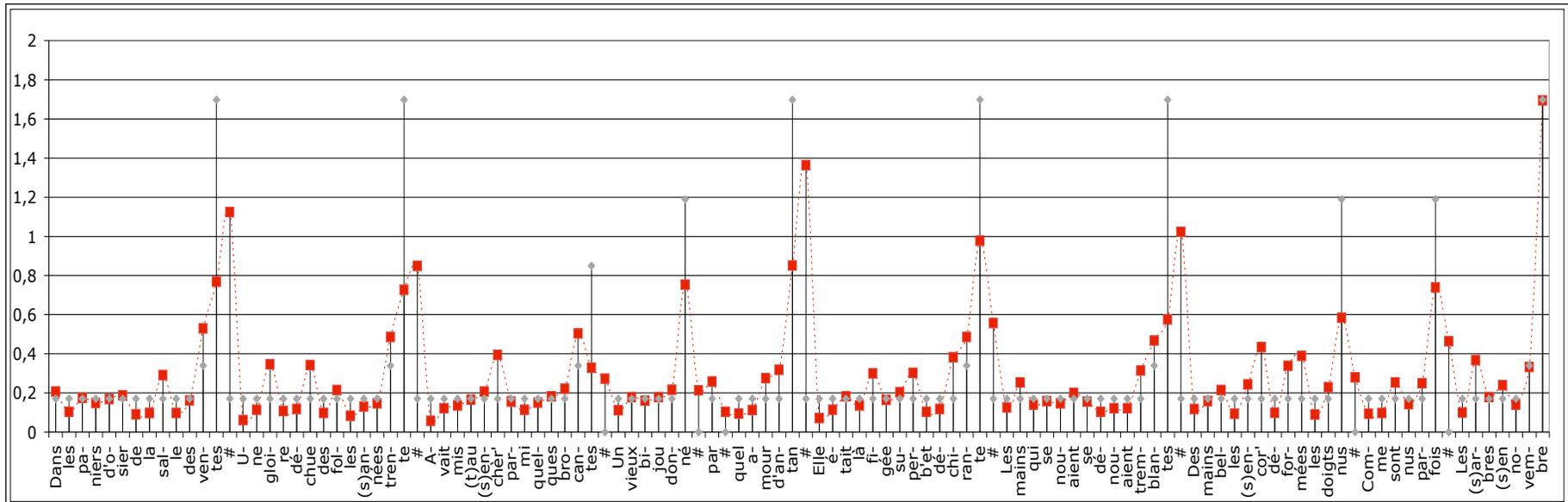


Figure 97 : Graphique représentant la durée (en secondes, en ordonnées) des notes chantées et des silences vocaux (#), mesurée dans l'interprétation enregistrée de référence (carrés rouges) ou déduite des valeurs de notes de la partition musicale (petits losanges gris) et calculées au *tempo* de 177 noires par minute (*tempo* moyen mesuré dans l'interprétation enregistrée de référence), sur le début de la chanson *Drouot* de Barbara.

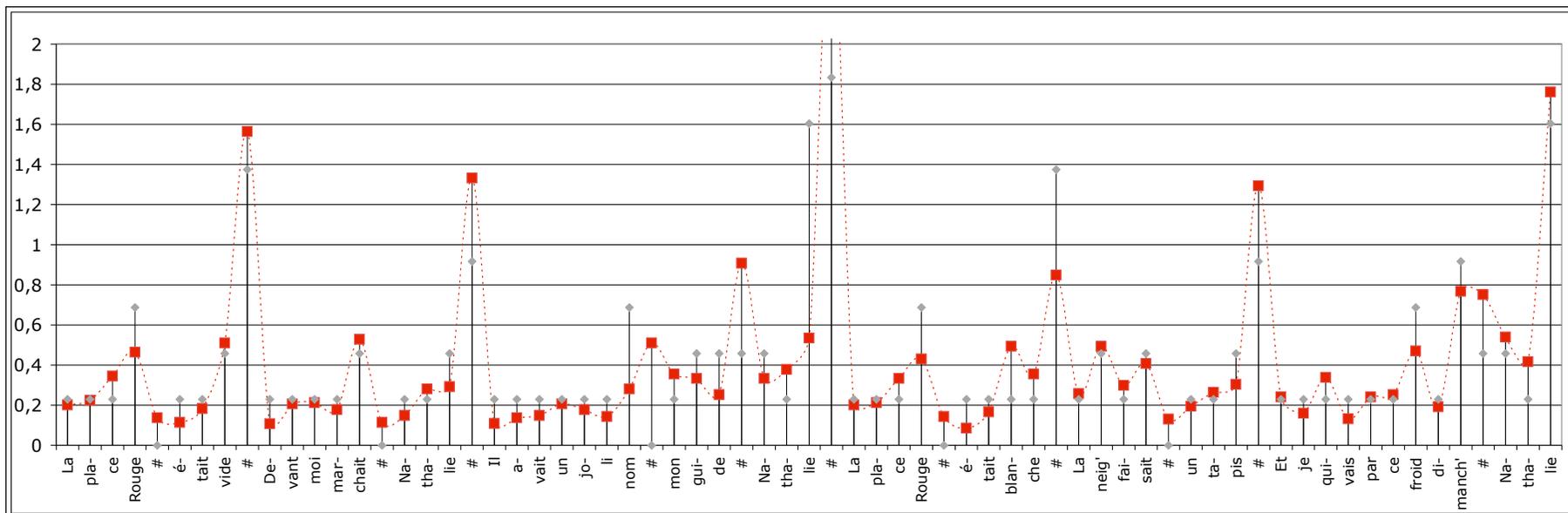


Figure 98 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Nathalie* de Gilbert Bécaud. Le *tempo* moyen mesuré est de 131 noires par minute.

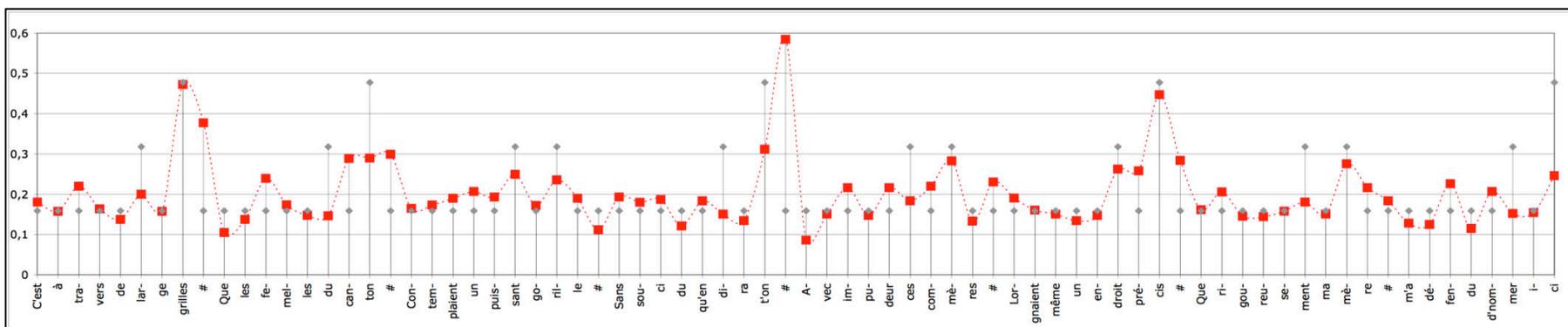


Figure 99 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Le Gorille* de Georges Brassens. Le *tempo* moyen mesuré est de 126 noires pointées par minute.

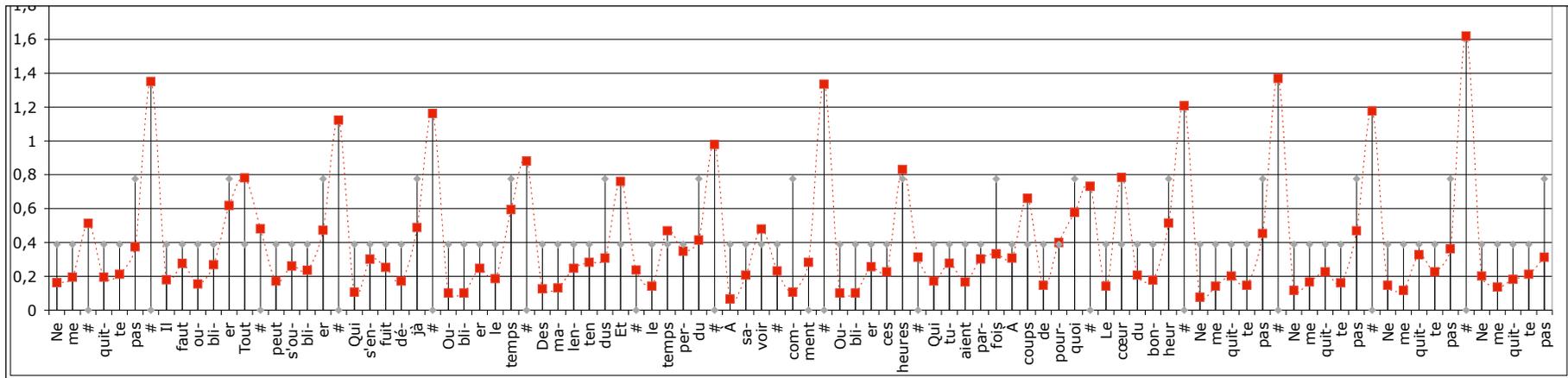


Figure 100 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. Le *tempo* moyen mesuré est de 77 noires par minute.

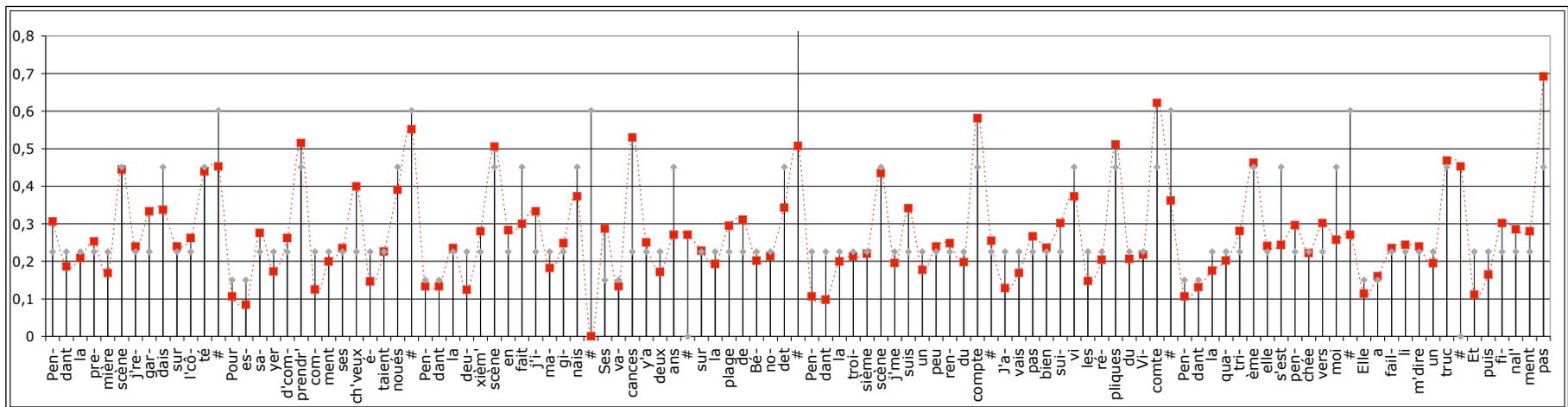


Figure 101 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Le Monologue shakespearien* de Vincent Delerm. Le *tempo* moyen mesuré est de 133 noires par minute.

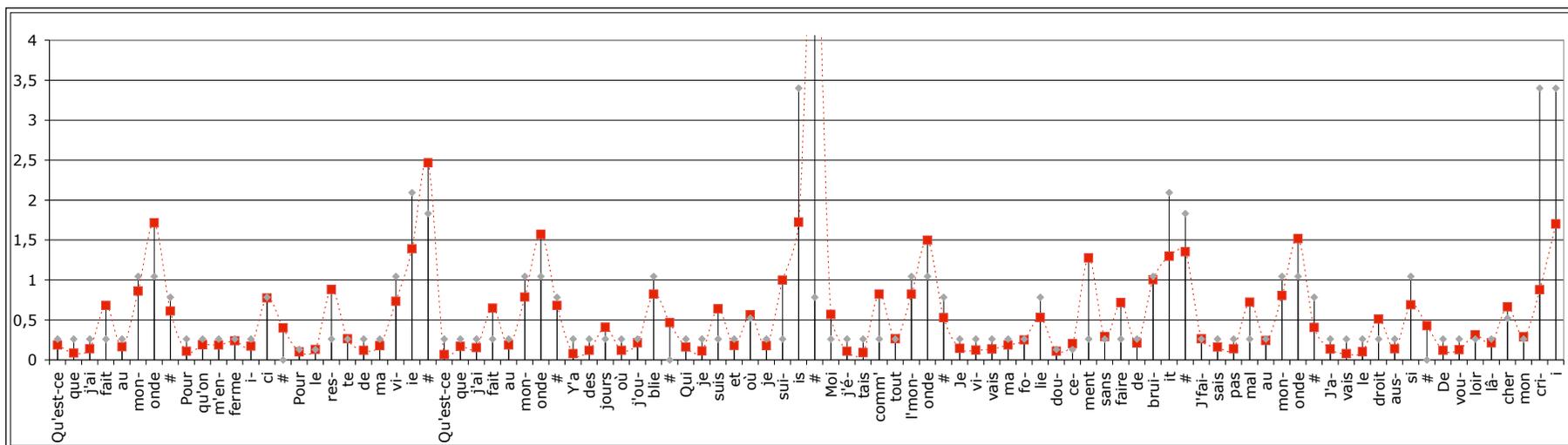


Figure 102 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Le Parc Belmont* de Diane Dufresne. Le *tempo* moyen mesuré est de 115 noires par minute.

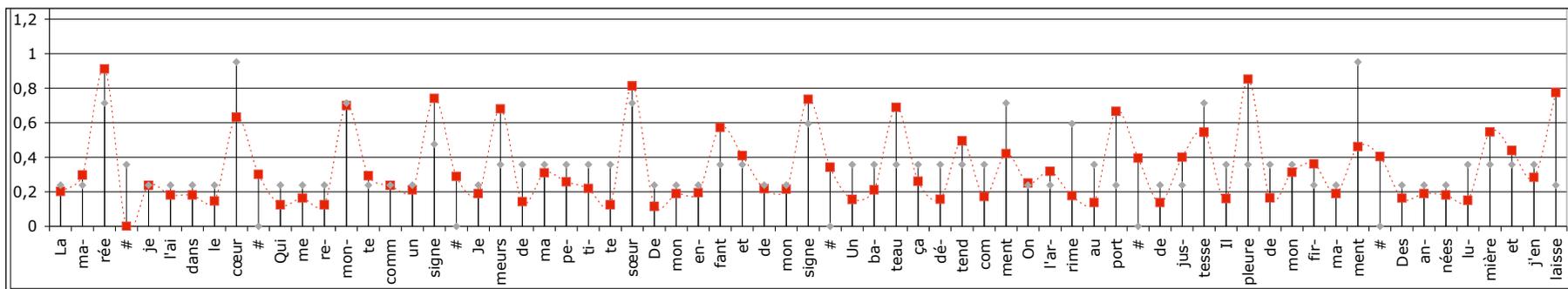


Figure 103 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré. Le *tempo* moyen mesuré est de 84 noires par minute.

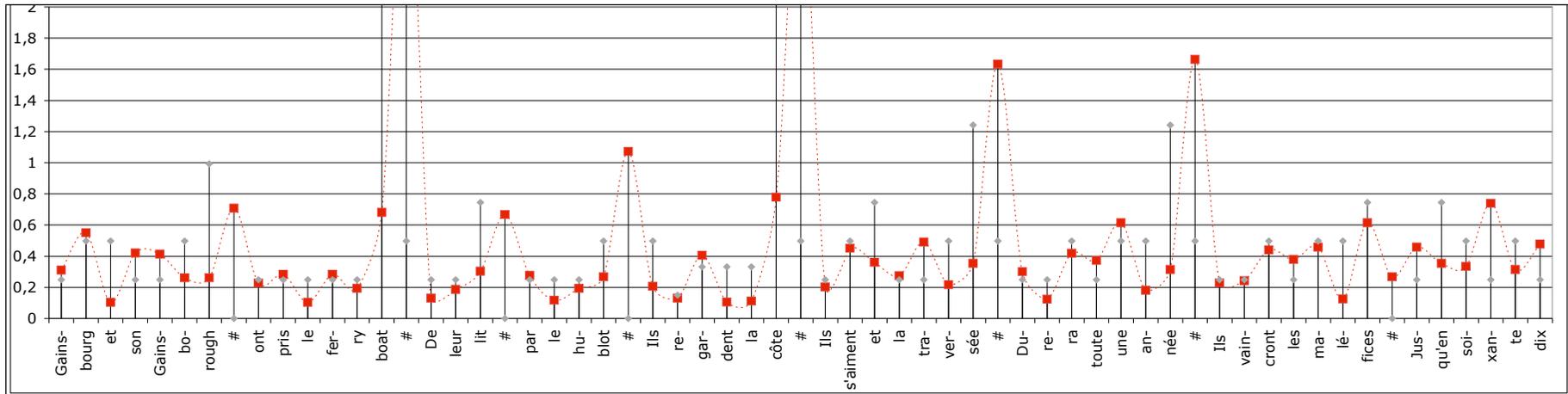


Figure 104 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *69 année érotique* de Serge Gainsbourg. Le tempo moyen mesuré est de 121 noires par minute.

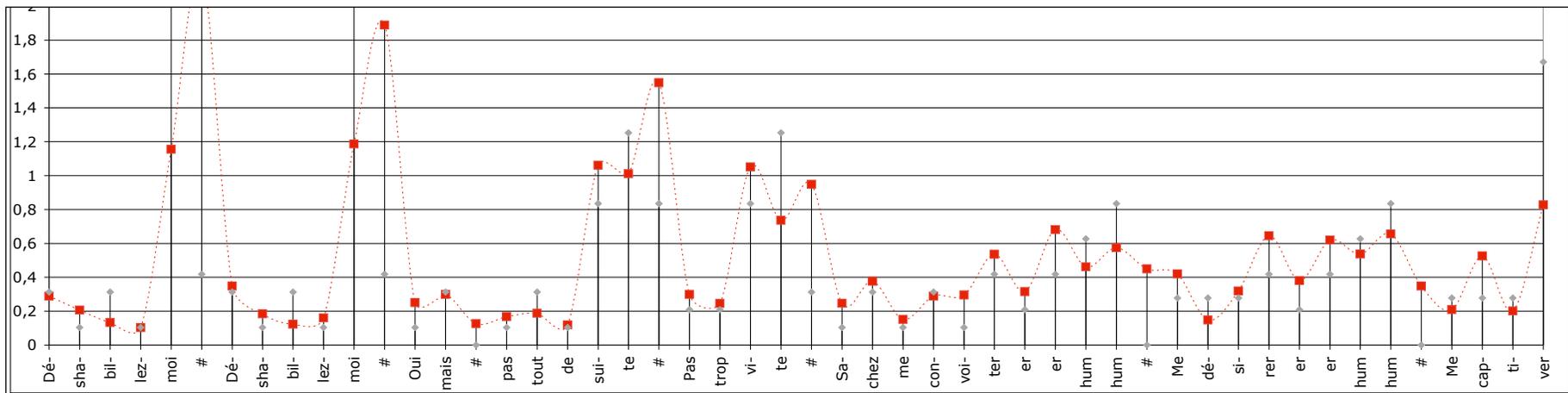


Figure 105 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Désabillez-moi* de Juliette Gréco. Le tempo moyen mesuré est de 144 noires par minute.

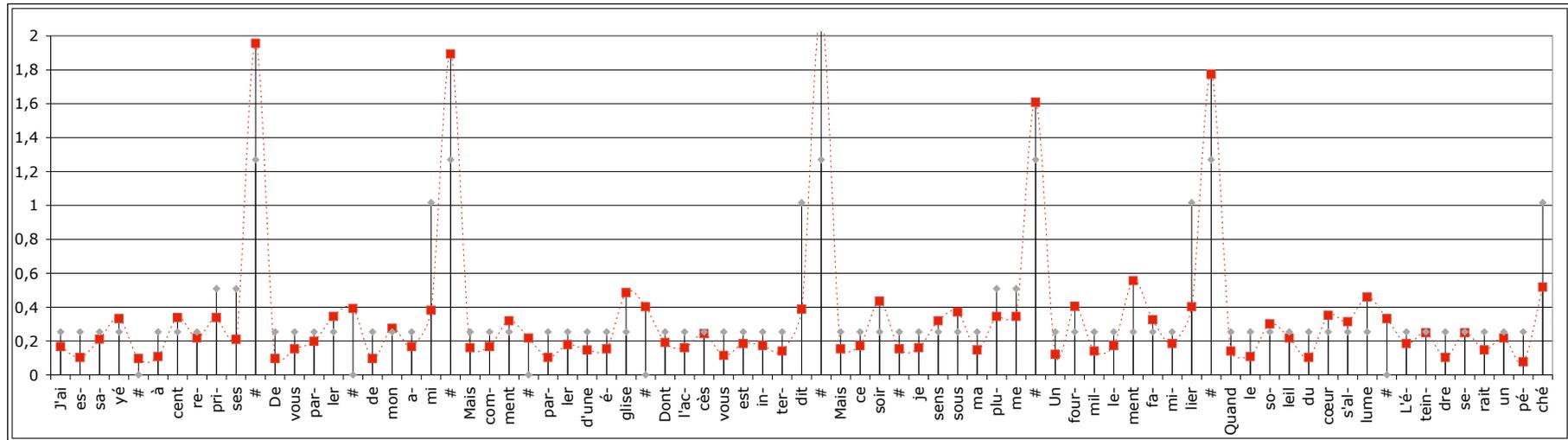


Figure 106 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *Mon ami, mon maître* de Serge Lama. Le tempo moyen mesuré est de 118 noires par minute.

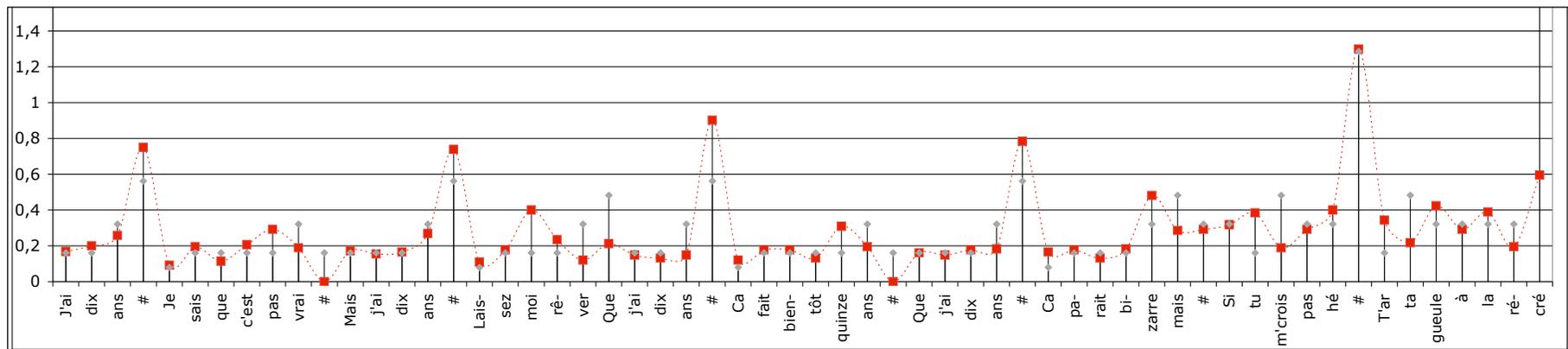


Figure 107 : Même graphique que précédemment, sur le début de la chanson *J'ai dix ans* d'Alain Souchon. Le tempo moyen mesuré est de 187 noires par minute.

À l'exception du *Monologue shakespearien*, toutes les interprétations enregistrées montrent une augmentation de la durée des silences vocaux par rapport à la partition musicale. Cette augmentation atteint son paroxysme dans *Ne me quitte pas*, où la partition comporte une absence totale de silence, tandis que celui-ci occupe 39,5 % (14,7 secondes) de la durée de l'extrait enregistré, engendrant de ce fait un débit moyen de parole lent, de 2,1 syllabes par seconde, tout en augmentant le débit articulatoire⁴⁹⁴. Comme le souligne Stéphane Hirschi, « la première caractéristique de l'univers des chansons de Brel, c'est que les mots s'y ingénient à encadrer le silence, à l'enrichir de multiples possibilités de suggestions⁴⁹⁵ ». Il s'agit d'une véritable « mise en scène du silence par les mots et les notes⁴⁹⁶ ». Dans cette chanson, l'importante proportion de silence découle en partie de la brièveté des vers (pentasyllabes) qui élève la fréquence des pauses entre les vers, pauses normalement comblées par une note tenue toutefois raccourcie dans l'interprétation et suivie d'un silence souvent long. La majorité des syllabes en cours de vers sont de plus enchaînées très rapidement, avec des durées syllabiques beaucoup plus courtes que ne le préconise l'écriture abstraite, évoquant sémiologiquement la spontanéité, l'irrégularité et l'hésitation de la voix parlée. Le *tempo* général lent (le plus lent parmi les chansons étudiées : 77 noires à la minute), associé à des vers courts et à une accélération interprétative du débit au sein du vers, laisse un large espace temporel – et donc une importante possibilité de choix – à l'interprète, qui n'hésite pas à désunir certaines syllabes du vers en les isolant par l'ajout de silences (par exemple : « Ne me / quitte pas », « À savoir / comment »...), parfois avec un rattachement de la première syllabe au vers précédent (par exemple : « Il faut oublier Tout / peut s'oublier », « Des malentendus Et / le temps perdu »...). L'interprétation inclut aussi des tenues syllabiques exagérément longues en fin ou en cours de vers (par exemple : « Et le temps perdu », « coup », « cœur »). L'extrême répétitivité de l'écriture rythmique abstraite que nous avons étudiée laisse donc place, dans la réalisation vocale, à une grande liberté d'organisation.

La chanson *Mon ami, mon maître*, bien que chantée sur un *tempo* plus stable, présente des caractéristiques similaires, avec une place importante accordée aux silences vocaux dans l'interprétation (10,6 secondes, c'est-à-dire 41,1 % de la durée de l'extrait) – silences, contrairement à la chanson de Jacques Brel, déjà présents sur la partition musicale, avec de longues pauses écrites entre les vers (les silences représentent 28,9 % de la durée des valeurs de la partition), mais renforcées dans l'interprétation par l'absence de notes tenues. Les écarts de durée entre les différentes notes chantées sont ainsi de faible amplitude : de 0,1 à 0,4 seconde environ, à l'exception de cinq syllabes un peu plus longues, objets d'une emphase expressive particulière et d'un lyrisme en lien avec la portée sémantique des mots (« église », « soir », « fourmillement », « s'allume », « péché »). La relative brièveté des vers (heptasyllabes), le *tempo* modéré (118 à la noire) et l'importance des silences, comme précédemment chez Jacques Brel, octroient une large marge temporelle au chanteur pour faire usage de sa liberté interprétative et laisser libre cours à son lyrisme et à ses possibilités expressives et rhétoriques, rompant avec la régularité extrême de l'écriture abstraite (croches sur toute la durée du vers, sauf la rime). Certaines syllabes ou groupes de syllabes empiètent ainsi sur les zones de silence par une anticipation ou un retard, et les vers se trouvent souvent scindés en plusieurs groupes syllabiques (par exemple : « De vous parler / de mon ami // Mais comment / parler d'une église »...).

Contrairement aux deux exemples précédents, la chanson *Drouot* présente des vers longs (alexandrins) et évolue sur un *tempo* rapide de 177 noires par minutes, engendrant des durées

⁴⁹⁴ Cf. 2.1.1.2. Prosodie, rythme et métrique, p. 72 (définition du débit articulatoire et du débit de la parole).

⁴⁹⁵ HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris : Librairie Nizet, coll. « Chanteurs – Poètes », n° 2, 1995, p. 400.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

de syllabes courtes, de 0,17 seconde pour la croche. L'écriture rythmique abstraite est cependant similaire, constituée d'une suite ininterrompue de croches, jusqu'à la syllabe à la rime, sur une valeur longue. Pour ces raisons, les silences vocaux, principalement présents entre les vers, sont peu nombreux et leur proportion est réduite (19,2 % de la durée totale de l'interprétation enregistrée) – proportion toutefois accrue dans la réalisation vocale par le net raccourcissement, par rapport aux valeurs de la partition, des tenues de notes à la rime. Le débit élevé au sein du vers (5,9 syllabes par seconde) implique un enchaînement rapide des syllabes et ne laisse pas place à l'introduction de larges écarts de durées de notes dans l'interprétation. Le rythme du chant n'est toutefois pas monotone et présente de multiples écarts agogiques, d'ampleur minime, mais pourtant signifiants, qui mettent efficacement en avant ou en repli certaines syllabes : les syllabes les moins porteuses de sens, comme les articles, les mots de liaison et les syllabes muettes en cours de vers, font couramment l'objet d'une articulation plus rapide (par exemple, les syllabes « les », « de la », et « salle » sont, dans l'interprétation enregistrée, plus courtes que la durée de référence de la croche). Les mots importants sont au contraire marqués d'une emphase par allongement syllabique (par exemple, au second vers de l'extrait : « gloire », « déchue », « folles »). L'équilibre interprétatif entre notes plus ou moins longues au cours du vers calque les effets rhétoriques de la langue parlée et la mouvance naturelle de débit de la parole. Ce flux de croches, tout en tirant le débit moyen vers celui de la voix parlée pour donner un caractère plus naturel et spontané au chant, porte sans doute également un rôle sémiologique illustratif, en figurant l'écoulement irrémédiable de la destinée.

L'extrait de l'interprétation du *Gorille* de Georges Brassens comporte également une faible proportion de silences vocaux (13,9 % de la durée totale). Contrairement aux chansons étudiées précédemment, l'écriture rythmique de la partition est un peu plus variée : elle inclut une valeur longue (noire) sur la sixième syllabe des octosyllabes (en croches), les deux dernières syllabes du vers étant ainsi isolées. Cependant, la répartition des croches et des noires au sein du vers n'est pas respectée dans l'interprétation et les sixièmes syllabes ne sont pas traitées différemment des autres. Sur le premier octosyllabe, l'organisation des regroupements syllabiques est ainsi changée en 3, 3, et 2 syllabes (au lieu de 6-2), avec un allongement des premières syllabes de « travers » et « large » ; celle du deuxième vers est de 3-4-1, avec allongement des premières syllabes de « femelle » et « canton », les écarts de durée entre les syllabes restant cependant d'une amplitude minime. Les décalages rythmiques, ainsi que l'alternance longue-brève repérable, par exemple, sur « un puissant gorille » et « avec impudeur », laissent percevoir à l'écoute un léger *swing*. La réalisation est donc d'une grande complexité rythmique, avec un usage subtil des accents métriques de la mesure et des proportions temporelles.

Dans la chanson de Vincent Delerm (*Le Monologue shakespearien*) comme dans celle de Georges Brassens, la répartition entre triolets de croches, croches et noires au sein du vers ne semble être qu'une convention d'écriture, sans autorité sur l'interprétation, ces proportions n'étant pas respectées dans la réalisation vocale. L'irrégularité des durées des notes chantées s'inscrit dans la volonté de mimer le désordre rythmique de la parole. L'effet traînant de la voix réduit au minimum les silences vocaux. Le décalage des syllabes par rapport au rythme métrique permet de plus, comme précédemment, d'introduire des syncopes et d'ajouter du *swing*. Le *swing* n'est pas non plus absent de l'interprétation de *J'ai dix ans*, par Alain Souchon. La réalisation vocale présente toutefois un respect global de la partition musicale, à l'exception de quelques inversions des proportions entre longues et brèves, par exemple sur « bizarre mais », « tu m'crois pas » et « T'ar ta gueule ».

L'écriture rythmique abstraite de *La Mémoire et la Mer* se compose d'une distribution de croches et de triolets de croches, dont la répartition ne semble pas, là encore, avoir une autorité quelconque sur l'interprétation. Une valeur plus longue (noire) marque parfois la

syllabe à la rime, mais, le plus souvent, les vers s'enchaînent sans pause rythmique. La partition montre (à une exception près) une absence de silence : le *tempo* réduit de 84 à la noire permet à l'interprète d'en intercaler, tout en les confinant dans une proportion minimale (seulement 7,6 % de la durée totale de l'extrait enregistré), révélant bien la prévalence du texte poétique dont l'énonciation s'étale sur toute la durée de l'extrait, occupant l'espace dans un débit de parole assez lent, d'environ 2,6 syllabes par seconde, permettant la mise en avant de la richesse sonore et évocatrice du texte. Cette lenteur est mise au service d'une grande liberté dans le jeu des durées, avec une variété d'effets rhétoriques, d'allongements emphatiques et de raccourcissements, les deux se compensant finalement sur des périodes d'un ou plusieurs vers, pour se couler dans un *tempo* régulier et immuable imposé par l'accompagnement instrumental à dominance d'arpèges pianistiques. Les vers « Un bateau, ça dépend comment / On l'arrime au port de justesse » sont particulièrement représentatifs de la liberté prise par l'interprète dans l'organisation rythmique et les groupements syllabiques : net allongement des dernières syllabes des mots importants (« bateau », « dépend », « comment », « arrime », « port ») et précipitation des autres syllabes, effet que nous retrouvons ensuite sur le fort allongement de la syllabe « pleure ».

Les interprétations enregistrées de *Nathalie* de Gilbert Bécaud, *Le Parc Belmont* de Diane Dufresne, *69 année érotique* de Serge Gainsbourg et *Déshabillez-moi* de Juliette Gréco, présentent toutes les quatre un débit de parole lent, inférieur ou égal à deux syllabes par seconde, en tenant compte des silences vocaux. Cependant, nous devons opérer des distinctions : les deux interprètes masculins réservent une large place aux silences vocaux (qui occupent respectivement 37,5 % de la durée de l'extrait enregistré de *Nathalie* et 41,6 % de *69 année érotique*), tandis qu'elle est plus restreinte chez les deux femmes (24,7 % du *Parc Belmont* et 22,7 % de *Déshabillez-moi*), révélant par là l'importante proportion de notes tenues chez ces dernières. Dans ces deux chansons, le très faible débit est au service d'une recherche de virtuosité et de diversité vocale, laissant tout l'espace nécessaire au chanteur pour mettre à l'œuvre un jeu théâtral élaboré et une large palette d'effets interprétatifs, exploitant notamment les notes tenues. Les allongements des syllabes « moi », chez Juliette Gréco, permettent, par exemple, de colorer le timbre de la voix afin de laisser percevoir une connotation humoristique et un second degré, tandis que, dans *Le Parc Belmont*, l'allongement des syllabes de « mon-onde » ou « vie-ie » en fin de vers, accentué par le mélysme, renforce l'expressivité dramatique et l'intérêt musical. Ces notes longues figurent sur la partition et sont donc suggérées par l'œuvre abstraite, mais l'interprète s'octroie une large liberté sur leur durée, en l'allongeant ou en la réduisant selon le besoin.

Les interprétations de *69 année érotique* et *Nathalie* diffèrent beaucoup, avec des durées de notes courtes, et donc de longs passages de silence vocal, comblés par les instruments. Elles accordent ainsi un rôle accru à l'accompagnement, révélant une esthétique plus axée sur la musicalité que sur la teneur du sémantisme textuel. Les deux partitions présentent une irrégularité dans la métrique textuelle, avec des vers de trois, sept, huit, neuf syllabes dans la première, et une alternance de vers de sept et de six syllabes dans la seconde. Par conséquent, tout en utilisant la croche comme valeur de base pour la syllabe, elles recèlent une variété rythmique au sein du vers, avec une distribution de valeurs courtes et longues dont la disposition diffère d'un vers à l'autre : par exemple, le premier vers de *69 année érotique* comporte des valeurs longues (noires) sur les deuxième et sixième syllabes, tandis que les vers de *Nathalie* présentent des regroupements en quatre et trois syllabes pour le premier, cinq et trois syllabes pour le deuxième...

Chez Serge Gainsbourg, l'irrégularité des valeurs de notes et la position des syllabes sur des contre-temps étirent la durée d'énonciation du vers et génèrent une sensation de déséquilibre rythmique. L'interprétation ne respecte pas les valeurs longues, qui sont soit annulées par un enchaînement rapide (par exemple, brièveté du « et », écrit pourtant sur une

noire, dans le premier vers : « Gainsbourg et son Gainsborough »), soit remplacées par une note courte suivie d'un silence vocal non écrit (par exemple : « De leur lit / par le hublot / Ils regardent la côte »). Les silences vocaux interprétatifs sont ainsi largement privilégiés par rapport à la partition musicale, où ils n'occupent que 6,8 % de la durée et laissent ainsi une large place à l'arrangement instrumental, dont le caractère rythmique fortement cadencé contraste avec le débit très libre de la voix quasi-parlée.

Gilbert Bécaud respecte volontiers l'équilibre entre notes longues et courtes au sein du vers, réduisant cependant souvent les durées des notes longues en les faisant suivre d'une courte pause silencieuse, comme dans le premier vers : « La place Rouge / était vide ». Une petite pause silencieuse, non écrite sur la partition, est ainsi toujours présente à l'hémistiche. Les durées des syllabes sont parfois, au contraire, légèrement allongées – tout en préservant la pause silencieuse –, puis compensées par une accélération sur les syllabes suivantes : allongement par exemple de la dernière syllabe de « marchait », puis du silence, compensé par une précipitation de la première syllabe de « Nathalie ».

En conclusion, la comparaison entre le débit prescriptif de la partition et celui réalisé dans l'interprétation enregistrée met en évidence le fort taux de variation et la marge de liberté interprétative, même à partir d'un *tempo* stable fixé par l'accompagnement. Mais le degré d'écart s'adapte à l'écriture rythmique abstraite : contradictoirement, une écriture régulière et répétitive induit un taux de variation important dans l'interprétation (que ce soit par des variantes agogiques, chez Georges Brassens, ou d'une plus large amplitude, chez Jacques Brel ou Léo Ferré), alors qu'une plus grande diversité rythmique de la partition s'accommode plus volontiers d'une proximité au niveau interprétatif, qui peut aller presque jusqu'à la conformité, par exemple dans *J'ai dix ans* d'Alain Souchon. Mais ce paradoxe n'est qu'apparent, puisque qu'il est logique que l'interprète d'une chanson au rythme régulier ressente la nécessité d'introduire de l'irrégularité pour échapper à la monotonie.

4.3 Les prédéterminations mélodiques et intonatives

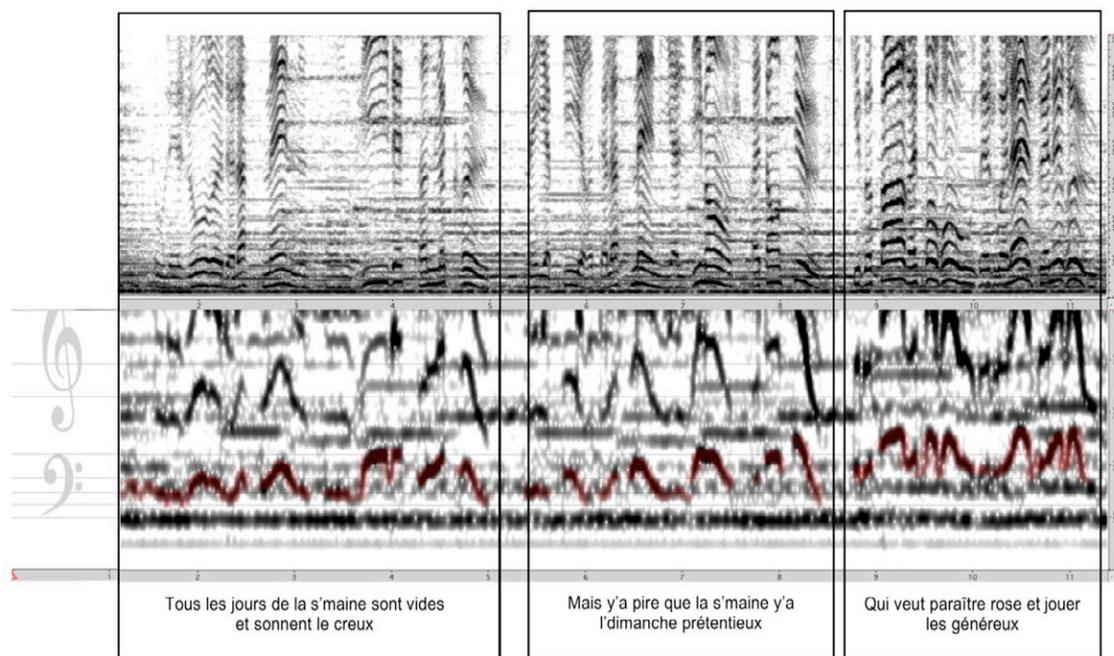
4.3.1 *Étude de la tessiture de la partition et de son impact sur l'interprétation*

Comparons tout d'abord les tessitures des différentes chansons de notre corpus de partitions. Celles-ci sont établies d'après les notes de la partition musicale, en tenant compte cependant des éventuelles transpositions effectuées par les chanteurs dans les interprétations enregistrées, et reportées dans le tableau des deux pages suivantes. Pour les chansons transposées, le petit tableau ci-dessous précise les transpositions :

CHANSON	Partition	Transposition	
<i>L'Aigle noir</i>	Ré 3 - Mi 4	Ré 2 - Mi 3	-12 demi-tons
<i>Drouot</i>	Mi b 3 - La 4	Mi b 2 - La 3	-12 demi-tons
<i>Les Flamandes</i>	Do 2 - Do 3	La 1 - La 2	-3 demi-tons
<i>Ne me quitte pas</i>	Sol # 1 - Mi 3	Sol 1 - Mi b 3	-1 demi-ton
<i>Amsterdam</i>	Mi 2 - Sol 3	Do # 2 - Mi 3	-3 demi-tons
<i>69 année érotique</i>	Ré 2 - Do 3	Mi 1 - Ré 2	-10 demi-tons
<i>Si tu t'imagines</i>	Ré # 3 - Fa 4	Ré # 2 - Fa 3	-12 demi-tons
<i>Je hais les dimanches</i>	Sol 2 - Si b 3	Ré 2 - Fa 3	-5 demi-tons
<i>Déshabillez-moi</i>	La 2 - Do 4	Ré 2 - Fa 3	-7 demi-tons
<i>D'aventure en aventure</i>	Mi 2 - Ré 3	Ré 2 - Do 3	-2 demi-tons
<i>Mon ami, mon maître</i>	Si b 1 - Mi b 3	Sol 1 - Do 3	-3 demi-tons

Figure 108 : Tableau des transpositions dans les chansons du corpus de partitions (transposition relevée dans les interprétations enregistrées, par rapport à la partition écrite de référence). La transposition à l'octave inférieure pour les interprètes masculins n'est pas signalée dans ce tableau, car elle est systématique et « organique ».

La hauteur de la note chantée, et donc la tessiture, grave ou aiguë, de la chanson, ont un impact déterminant sur le timbre de la voix. Nous observons une prédisposition pour les graves chez deux chanteuses féminines, Barbara et Juliette Gréco, qui couramment octavient dans le grave (*L'Aigle noir*, *Drouot*, *Si tu t'imagines*). Elles chantent alors dans une tessiture similaire à celle de voix masculines aiguës, comme le montre la figure précédente : la limite grave des tessitures de *L'Aigle noir*, *Je hais les dimanches* et *Déshabillez-moi* (ré 2) est identique à celle de *L'Affiche rouge* ou de *D'aventure en aventure*, tandis que celle de *Drouot* et *Si tu t'imagines* (mi b 2) est identique à celle de *J'ai dix ans*. Si la limite grave des chansons de Juliette Gréco et Barbara est semblable dans les aigus, Juliette Gréco ne dépasse pas la limite du *fa* 3 – note de l'extrême aigu de la voix masculine, mais toutefois atteinte par Serge Lama (*Je suis malade*) et Alain Souchon (*J'ai dix ans*, *Poulailler's Song*) –, tandis que Barbara atteint le *la* 3, dépassant donc les tessitures masculines. Barbara descend donc dans les graves, mais avec une tessiture à l'aigu plus développée que Juliette Gréco. L'usage du grave dans la voix féminine est caractéristique de la chanson « à texte » : il permet à la chanteuse de chanter presque exclusivement en voix de poitrine, ce qui crée un rapprochement avec la voix parlée, permet d'entretenir une ambiguïté entre les deux et de passer aisément de l'un à l'autre. L'attention de l'auditeur est naturellement portée sur le message transmis. La voix de poitrine favorise également l'usage d'effets paralinguistiques inspirés de la parole et génère un timbre moins pur et plus riche en harmoniques, un matériau vocal plus brut et naturel, plus bruité, propice à la dramatisation⁴⁹⁷.



⁴⁹⁷ Nous aborderons dans un chapitre suivant la question de la sexualisation des voix.

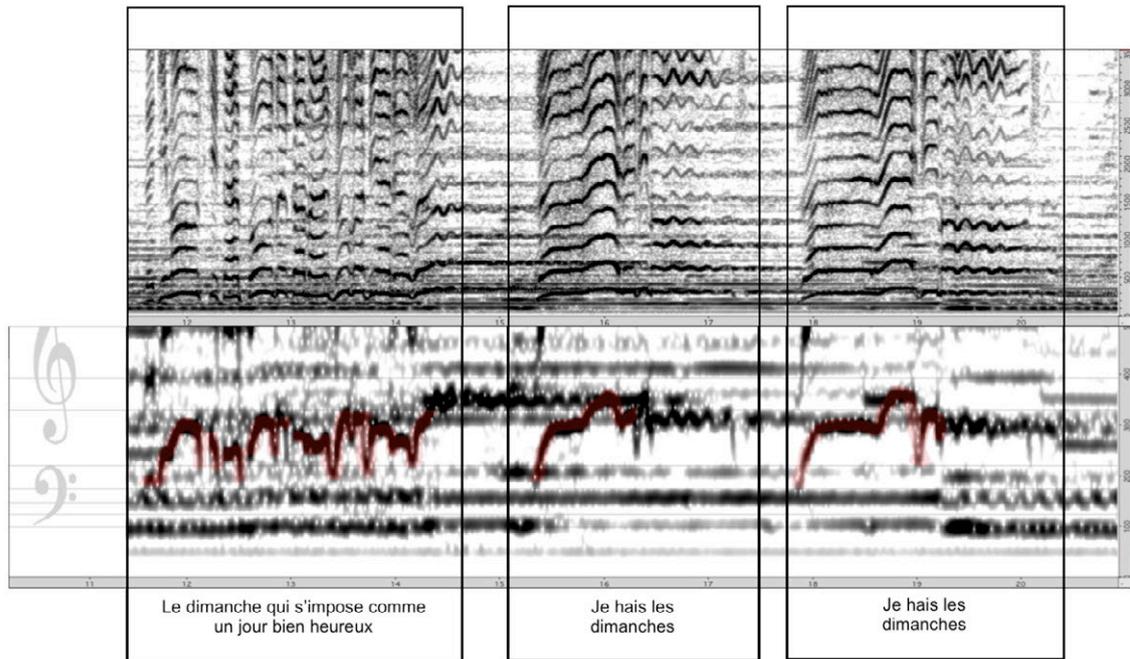
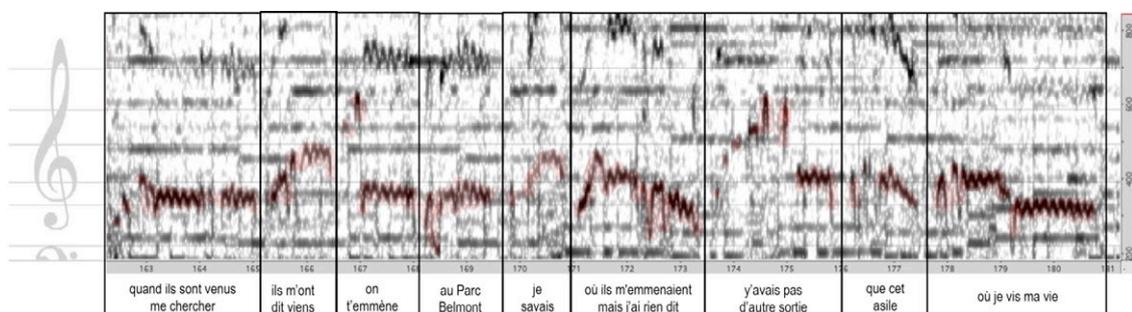


Figure 111 : Extrait du sonogramme de l'enregistrement de *Je hais les dimanches*, de Juliette Gréco. En haut : sonogramme de l'extrait, de 0 à 3500 Hz, mettant en évidence la richesse du timbre. En bas : sonogramme de l'extrait, de 0 à 500 Hz, permettant de visualiser la fréquence fondamentale (en rouge). Superposition des lignes de la portée musicale, mettant en évidence la correspondance entre fréquences et notes de musique. [CD 071]

La figure précédente nous permet d'observer, sur le sonogramme d'un extrait de *Je hais les dimanches*, la richesse harmonique de la voix grave de Juliette Gréco, ainsi que l'évolution de la ligne fondamentale dans les graves. Le timbre est ici poussé, serré dans les graves, exprimant la personnalité forte de l'artiste.

Les chansons de Diane Dufresne présentent au contraire la tessiture la plus aiguë : *sol* # 2 à *mi* b 4. Si le grave favorise la dramatisation et la mise en avant du texte, l'aigu privilégie la musicalité et s'inscrit dans une recherche de virtuosité, se distinguant de l'usage quotidien de la voix parlée. Cependant, par la technique du *belting*, Diane Dufresne utilise majoritairement une voix de poitrine (sauf pour les passages les plus aigus), conservant ainsi une voix projetée puissante, très énergique et proche du cri, mettant les possibilités expressives de la voix de poitrine au service d'un jeu interprétatif très théâtral. Elle relève ainsi d'une esthétique différente de celle de Barbara ou de Gréco :



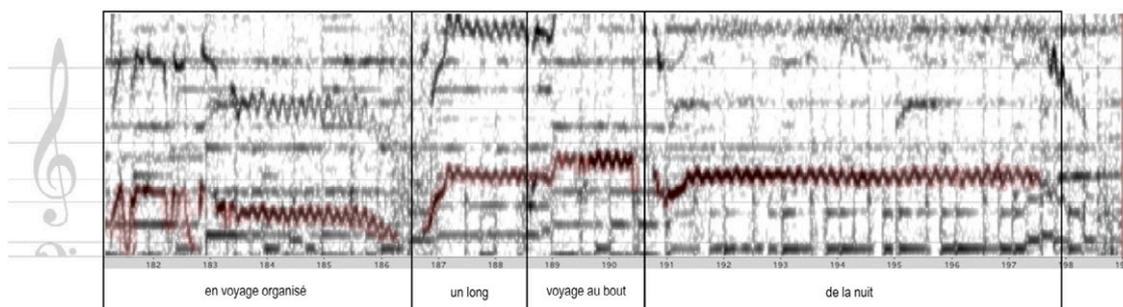
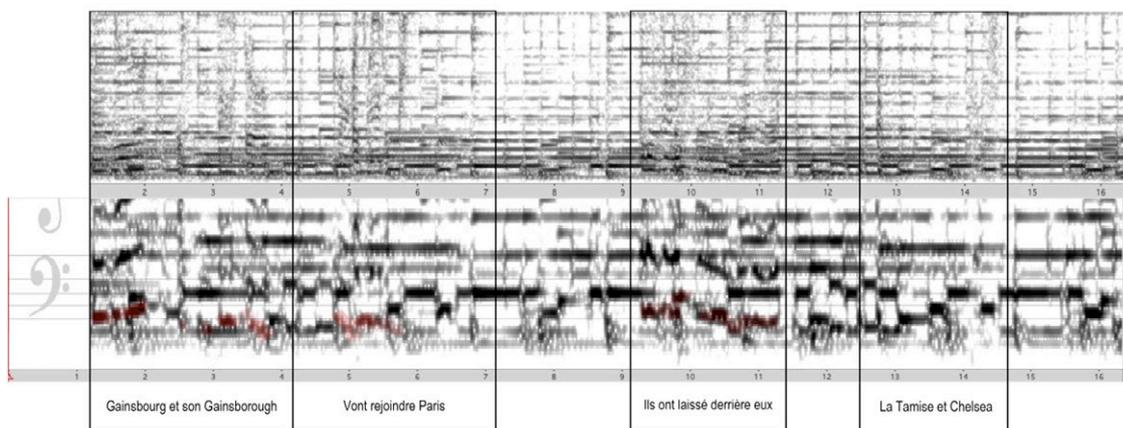


Figure 112 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement du *Parc Belmont* de Diane Dufresne. Sonagramme de l'extrait, de 200 à 840 Hz, permettant de visualiser la fréquence fondamentale (en rouge). Superposition des lignes de la portée musicale, mettant en évidence la correspondance entre fréquences et notes de musique. [CD 072]

La ligne mélodique est nettement plus précise : l'intonation ne fluctue pas en permanence, comme chez Juliette Gréco, ce qui nous distancie du modèle de la langue parlée, et les hauteurs de notes sont tenues, les *glissandi* se plaçant sur les attaques ou à la fin de la tenue. Les *vibratos* sont plus nombreux que chez Juliette Gréco : alors qu'ils apparaissent uniquement en fin de phrase et sur les longues tenues chez la première, ils sont ici présents même sur les notes plus courtes, en cours de vers. Les voyelles sont également beaucoup plus longues que chez Juliette Gréco, et le débit articulatoire plus lent (notons que l'échelle du temps n'est pas la même sur les deux graphiques : 9 secondes par ligne pour Juliette Gréco et 17 secondes par ligne pour Diane Dufresne). Les tessitures aiguës impliquent nettement une mise en avant de la mélodie et une plus grande musicalité, tandis que les tessitures graves rapprochent l'interprétation de la langue parlée, en mettant l'accent sur le texte. Les effets interprétatifs utilisés sont donc très différents dans les deux cas.

Quant aux voix masculines, les différences sont peu importantes concernant leur limite grave. Serge Gainsbourg est cependant, dans notre corpus de partitions, l'interprète qui descend le plus bas dans les graves : *69 année érotique* est transposée de presque deux octaves (vingt-deux demi-tons) par rapport aux notes écrites en clé de *sol*, la voix atteignant ainsi le *mi* 1. Il est aussi celui qui monte le moins à l'aigu : *si* 2 dans *Le Poinçonneur des Lilas*, alors que *69 année érotique* n'atteint que le *ré* 2 (il s'agit dans notre corpus de partitions, de la chanson qui monte le moins haut, avec un ambitus total assez réduit, d'une septième mineure). Chez Serge Gainsbourg, la prédilection pour l'extrême grave participe à la recherche d'un timbre sale et bruyant, atteignant les limites de la voix de poitrine et empiétant parfois sur le registre *Fry*. La hauteur mélodique est, dans les passages les plus graves, mal perceptible et le chant se rapproche d'une voix parlée grave et sourde, associée à une articulation déficiente :



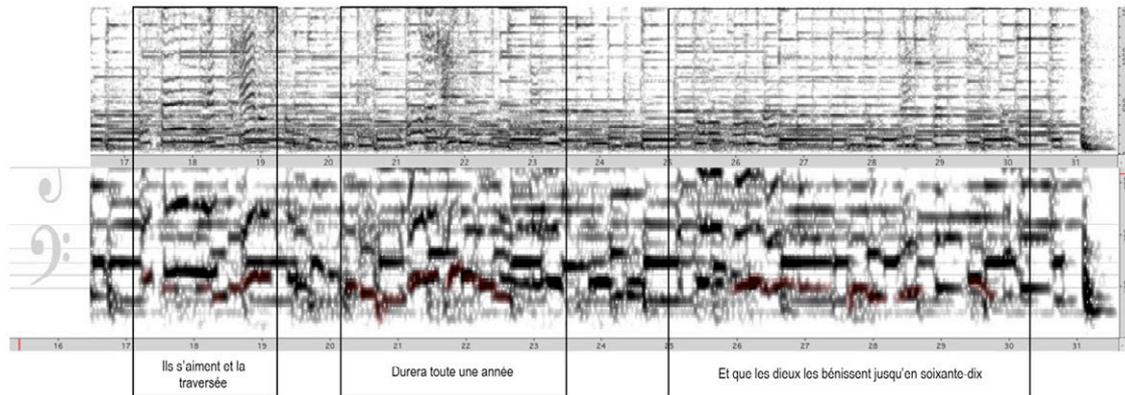


Figure 113 : Extrait du sonagramme de l'enregistrement de *69 année érotique*, de Serge Gainsbourg. En haut : sonagramme de l'extrait, de 0 à 1500 Hz, mettant en évidence l'aspect bruité du timbre et la difficulté à distinguer les harmoniques. En bas : sonagramme de l'extrait, de 0 à 300 Hz, permettant de visualiser la fréquence fondamentale (en rouge), quand elle est visible. Superposition des lignes de la portée musicale, mettant en évidence la correspondance entre fréquences et notes de musique. [CD 073]

Dans cet extrait, la voix est rauque, nasale et très poreuse dans les parties les moins graves, et dans le souffle, non voisée, en fin de phrase, sur les notes les plus basses, trop graves pour être chantées. Le souffle, très présent, contribue à bruite la voix, associé à une proximité de la prise de son qui laisse entendre les bruits de bouche et d'articulation. La voix est difficile à observer sur le sonagramme, car elle présente peu d'harmoniques et se fond dans l'accompagnement. L'intonation est instable et aucune note n'est tenue : il s'agit plus de parole agrémentée de quelques intonations chantées que de voix chantée. L'exploitation du grave, chez Serge Gainsbourg, est ainsi partie intégrante de son esthétique musicale.

Georges Brassens (*Chanson pour l'auvergnat*), Jacques Brel (*Ne me quitte pas*), Vincent Delerm (*Le Monologue shakespearien*), Serge Lama (*Mon ami, mon maître* et *Je suis malade*), descendent tous les quatre jusqu'au *sol* 1. Parmi eux, Georges Brassens et Vincent Delerm montent le moins haut (les limites aiguës des partitions sont *si* 2 et *mi* 3 pour Georges Brassens, *sol* 2 et *do* 3 pour Vincent Delerm). Ces deux artistes, en utilisant principalement une tessiture grave, créent un rapprochement avec la voix parlée conversationnelle. Léo Ferré se positionne dans un registre plus aigu (*si* 1 – *mi* 3), couvrant toute l'étendue de sa voix de poitrine, jusqu'aux notes les plus aiguës atteintes couramment dans ce registre laryngé : il exploite également la proximité avec le parlé, mais non avec un parlé conversationnel quotidien, comme Georges Brassens et Vincent Delerm, mais avec une déclamation emphatique, usant des procédés de la rhétorique du discours, et notamment les jeux sur les contrastes entre déclamation haute et déclamation basse.

Alain Souchon, Serge Lama (*sol* 1 – *sol* 3) et Gilbert Bécaud (*la* 1 – *ré* 3), privilégient l'aigu, même si, nous l'avons vu, les deux derniers peuvent descendre également dans les graves. Alain Souchon présente la tessiture la plus aiguë de notre corpus masculin (*si* 1 – *fa* # 3) : cette caractéristique s'inscrit dans une volonté de mise en avant de la mélodicité, de la musicalité au détriment du texte. Cette voix plus chantée se distingue davantage de la voix parlée, avec un timbre plus uniforme que chez les autres chanteurs de notre corpus (les usages d'effets paralinguistiques ponctuels et de focalisation sur certains mots sont restreints). Cependant, cela n'exclut pas les distorsions vocales et le recours, par exemple, à une voix ironique dans *Poullailler's song*, mais de manière plus constante sur la chanson entière. Dans les passages aigus, le chanteur n'hésite pas à basculer en voix de tête (par exemple, dans *J'ai dix ans*).

Si le placement général dans le grave ou l'aigu est étroitement corrélé au style vocal du chanteur et à son esthétique, l'étendue de l'ambitus est plus contingent à la chanson : chez

Serge Lama, par exemple, l'ambitus de *D'aventure en aventure* est assez réduit – une septième mineure –, tandis que *Je suis malade* présente l'ambitus le plus large de notre corpus, soit deux octaves (*sol 1 - sol 3*). Le plus faible ambitus se trouve chez Gilbert Bécaud, avec *Et maintenant* (sixte mineure : *fa 2 - ré b 3*). Cependant, le relevé des notes chantées extrêmes omet un aspect très significatif de la mélodie, qui n'est pas révélé dans ce tableau et qui sera abordé dans les pages suivantes : la répartition des hauteurs de notes et les proportions de chacune au sein de cet intervalle.

4.3.2 *Les mélodies inspirées de l'intonation de la langue parlée.*

De nombreux chanteurs de notre corpus exploitent le rapprochement entre voix parlée et voix chantée pour enrichir leur interprétation d'apports paralinguistiques, notamment des intonations de la parole. Si celles-ci imprègnent la microstructure interprétative, elles peuvent être déjà sous-jacentes dans les éléments de la macrostructure, inspirant l'écriture mélodique. Cette inspiration peut donner lieu à une ligne mélodique sobre, de faible ambitus, composée principalement d'intervalles conjoints ou de *recto tono*. Elle se trouve souvent associée, sur le plan rythmique, à la prosodie traditionnelle, qui consiste en une rythmique simple et répétitive faisant coïncider accents textuels et musicaux. Il y a alors convergence entre les différents paramètres de la partition.

Le style de Georges Brassens est une illustration de cette écriture mélodique inspirée de l'intonation de la parole. Si l'ambitus total des chansons est raisonnablement étendu, une étude plus poussée de la présence proportionnelle de chaque note dans la partition nous révèle que les mélodies tournent toutefois autour de quelques notes centrales. Prenons pour exemple *Chanson pour l'auvergnat* :

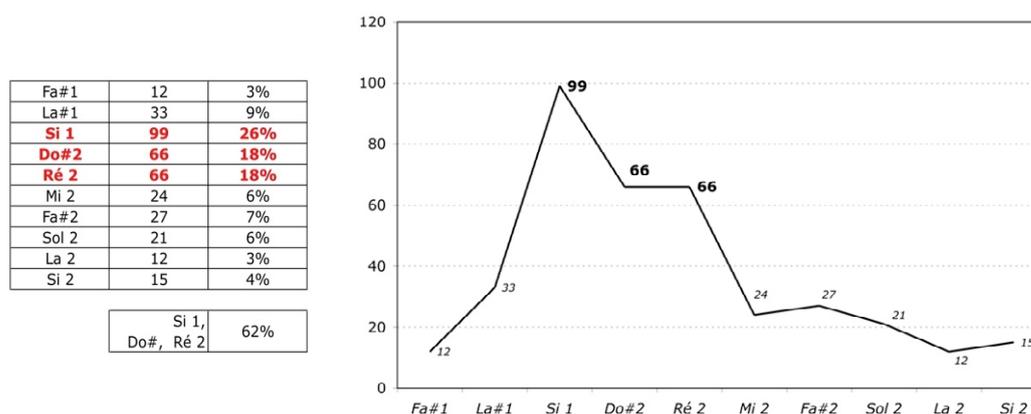


Figure 114 : Compte des occurrences de chaque note dans la partie vocale de la partition de *Chanson pour l'auvergnat*. Mise en évidence de la présence proportionnelle de chaque note et représentation graphique des données.

Nous sommes en tonalité de *si* mineur. Si l'ambitus de la chanson est d'une octave plus une tierce majeure (16 demi-tons), l'essentiel de la mélodie s'inscrit dans un intervalle de tierce mineure : *si 1 - ré 2*. Les trois notes *si 1*, *do # 2* et *ré 2* représentent 62 % des notes de la partition. Les notes les plus utilisées se trouvent donc proches du fondamental usuel de la

parole, avec, comme dans la parole, quelques incartades vers des notes plus éloignées. Observons l'intonation mélodique du premier quatrain :

Figure 115 : Extrait de la partition musicale de *Chanson pour l'auvergnat*. Premier quatrain.

Cette courbe mélodique évolue essentiellement par petits intervalles : 81 % d'intervalles conjoints, 16 % de tierces et 3 % de quarts (nous ne tenons pas compte des intervalles entre les vers).

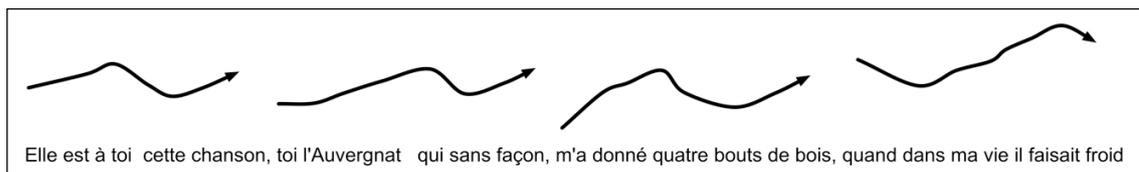


Figure 116 : Courbe intonative issue de la partition musicale, sur le premier quatrain de *Chanson pour l'auvergnat*.

Comparons la courbe intonative qui découle de cette partition et la courbe de fréquence fondamentale d'une voix parlée neutre énonçant le texte. Cette dernière est réalisée à partir d'une voix de synthèse text-to-speech :

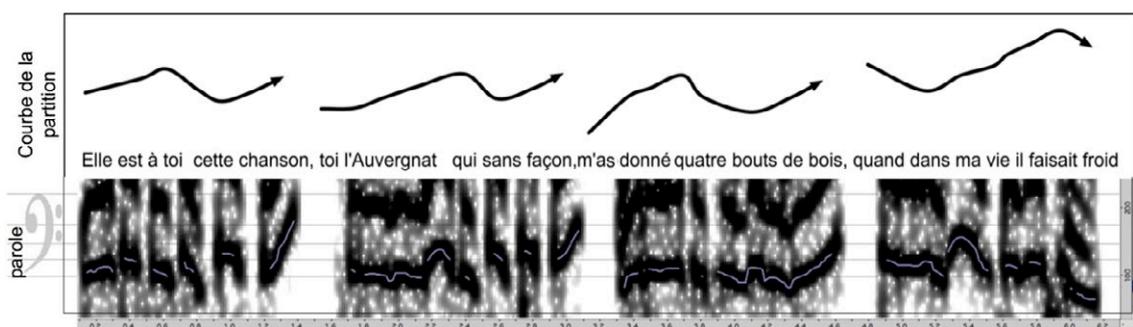


Figure 117 : En haut : Courbe intonative issue de la partition musicale, sur le premier quatrain de *Chanson pour l'auvergnat*. En bas : courbe de fréquence fondamentale d'une voix masculine de synthèse énonçant, en voix parlée, le texte du premier quatrain. [CD 074]

La comparaison entre l'intonation parlée et l'intonation telle qu'elle est écrite sur la partition musicale affiche de nombreuses similitudes. Nous pouvons en déduire que l'écriture mélodique de Georges Brassens s'inspire largement des intonations naturelles de la voix parlée. Cependant, si les mouvements intonatifs globaux sont semblables – à l'exception du dernier vers –, nous notons toutefois des différences dans les accents mélodiques, c'est-à-dire

les mots mis en relief par une élévation de la fréquence fondamentale : sur le quatrième vers, la voix de synthèse parlée place automatiquement l'accent sur « vie » (élévation de la fréquence fondamentale à l'instant 5.4 du sonagramme de la figure 48), alors que la partition musicale effectue une montée régulière par mouvements conjoints diatoniques jusqu'à l'intonation descendante sur le dernier mot, « froid ». La partition opère ici un lissage de l'intonation, un adoucissement. De même, au vers 2, le texte parlé place un accent mélodique sur la dernière syllabe d' « auvergnat », tandis que la mélodie écrite le place sur le mot « qui » suivant.

Ces mélodies, inspirées de l'intonation de la langue parlée, laissent une large marge de liberté à l'interprète, qui peut y introduire des modifications nombreuses sans remettre en cause la structure mélodique profonde. Ces modifications sont rendues possibles par le nombre limité de notes pivots et la faible fréquence harmonique (un accord toutes les deux ou trois mesures, avec en alternance les degrés I et V), propices aux variations. Nous observons ainsi, sur certaines strophes, la variation mélodique suivante :

Figure 118 : Variante mélodique, entre les premier et deuxième quatrains de l'interprétation de *Chanson pour l'auvergnat*. La mélodie du haut est celle écrite sur la partition musicale.

Cette variation a évidemment pour effet de faire coïncider, dans le deuxième quatrain, la syllabe accentuée « quan » de « croquante » avec le premier temps de mesure, la modification mélodique n'étant subordonnée qu'à cette rectification rythmique. Nous devons admettre, en effet, que les variations mélodiques, chez Georges Brassens, restent peu nombreuses, comparativement aux variations rythmiques, qui foisonnent chez cet artiste.

Vincent Delerm présente lui aussi l'association d'une tessiture relativement réduite, d'une octave et une note (*si b 1 – do 3*), et d'une répartition très inégale des notes effectivement utilisées dans la chanson, à un degré encore plus important que chez Georges Brassens :

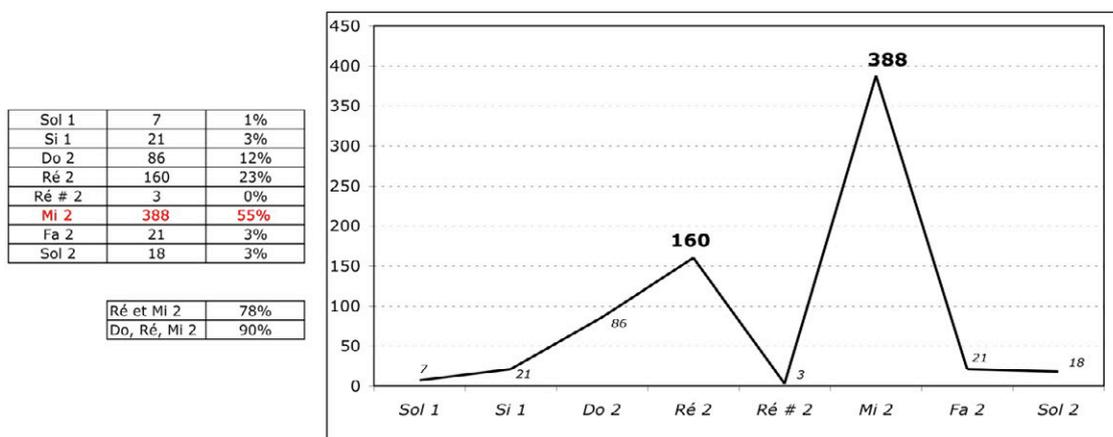


Figure 119 : Compte des occurrences de chaque note dans la partie vocale de la partition du *Monologue shakespeareien*. Mise en évidence de la proportion de chaque note et représentation graphique des données.

La tonalité est de *do* majeur. Dans *Le Monologue shakespearien* existe une disproportion extrême dans l'usage des notes : la majeure partie de la mélodie s'inscrit dans un intervalle de seconde majeure (*ré* 2 – *mi* 2). Plus de la moitié (55 %) des notes de la partition sont des *mi* 2. *ré* 2 et *mi* 2 constituent à elles deux soixante-dix-huit pour cent de la mélodie ; nous atteignons quatre-vingt-dix pour cent avec les trois notes *do* 2, *ré* 2 et *mi* 2. Cette extrême sobriété mélodique est liée à l'usage abondant des *recto tono* chez cet artiste, aspect que nous étudierons ultérieurement. La note privilégiée, le *mi* 2, semble correspondre au fondamental usuel de la parole chez Vincent Delerm.

Cette écriture mélodique par mouvements conjoints est souvent associée à des marches mélodiques ascendantes ou descendantes, dont on trouve de nombreux exemples chez Léo Ferré. Cependant, si le tassement de la tessiture dans les graves ou les médiums, avec un ambitus réduit évoquant la parole, rapproche naturellement le chant de la voix parlée, il n'est pas le critère exclusif de l'influence du parlé dans la chanson : en effet, l'applatissage mélodique peut aboutir à une forme de *recto tono* qui implique un rapprochement avec la déclamation oratoire, soit dans le grave, soit dans l'aigu.

4.3.3 *Le recto tono*

*Le recto tono*⁴⁹⁸ – littéralement « sur un ton (*tonus*) régulier (*rectus*) » –, c'est-à-dire, dans notre corpus, l'utilisation d'une même note répétée tout au long d'un vers ou d'une portion de vers, peut revêtir diverses formes et tenir un rôle différent selon les chansons et le style de l'artiste. Considéré donc dès l'origine, dans son acception religieuse, comme relevant plus proprement de la lecture que du chant, il entretient une proximité naturelle avec la voix parlée, alimentant, lorsqu'il est transposé dans le contexte tonal et métrique d'une chanson, une forme d'ambiguïté entre chant et parole. En effet, un des aspects fondamentaux qui caractérise l'écriture du chant dans la gamme tempérée est la perception d'une mélodie composée d'intervalles calibrés et identifiables dont l'unité de base est le demi-ton chromatique : avec le *recto tono*, pendant un passage plus ou moins long, la notion d'intervalle se distend. La perception, qui procède toujours par comparaison, s'affine, change d'échelle, opère un grossissement : l'auditeur perçoit de manière plus intense les infimes variations de hauteur entre les diverses réitérations de cette même note, variations mélodiques interprétatives d'ordre agogique qui puisent directement dans l'intonation de la langue parlée, en lien étroit avec le contenu textuel. L'emploi des codes paralinguistiques de la langue parlée, très stéréotypés et spontanément décryptés par l'auditeur, attire l'attention de ce dernier sur le contenu verbal, en rapprochant l'énonciation du discours. Le *recto tono* joue donc un rôle d'éclairage du contenu textuel par l'exacerbation perceptive des micro-variations intonatives.

Si, dans son sens originel, le *recto tono* désigne une forme particulière de lecture ou de récitation religieuse sur une voix « monocorde, sans inflexion au grave pour les cadences⁴⁹⁹ », dans la chanson, l'énonciation strictement monotonique d'un vers entier reste marginale. En effet, les compositions qui répondent aux critères de la prosodie traditionnelle associent couramment mouvements conjoints et courts passages en *recto tono*. Le plus souvent, ces *recto tono* s'étendent sur la partie initiale du vers pour laisser place, à la fin du vers, à une petite formule cadentielle. C'est, par exemple, le cas chez Georges Brassens :

⁴⁹⁸ Cf. 3.4.1.1.4 L'énonciation et les modalités d'utilisation de la voix, p. 171.

⁴⁹⁹ « Recto tono », dans : HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*. Bordas, 1996, p. 880.

I
14 syllabes de *recto tono*
C'est à tra - vers de lar - ges gril - les, Que les fe - mel - les du can -

V
7 syllabes de *recto tono*
ton Con-tem- plaient un puis - sant go - ril - le, Sans sou - ci du qu'en di - ra - t'on
formule intonative finale formule intonative initiale mouvement conjoint

Figure 120 : Extrait de la partition du *Gorille* de Georges Brassens. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*. Les notes encadrées correspondent aux notes « pivots » de la mélodie.

Dans ce premier exemple, tiré de la partition du *Gorille*, le traitement mélodique opère un regroupement des vers par quatre, organisés deux par deux, sous forme d'antécédent et de conséquent, avec une progression harmonique de la tonique à la dominante sur les deux premiers vers, puis de la dominante à la tonique sur les deux suivants : « (I) C'est à travers de large grilles Que les femelles du canton (V) / (V) Contemplaient un puissant Gorille Sans souci du qu'en dira-t-on (I) ». Ce fragment est initié par un long *recto tono* sur la tonique ré 2, qui s'étend sur plus d'un vers et demi (quatorze syllabes), avec une courte respiration rythmique entre les deux premiers vers. Le deuxième vers se conclut sur une demi-cadence avec une petite formule intonative de trois notes se terminant sur la sensible do # 2 sur le premier temps de la quatrième mesure, qui sert de base au *recto tono* du vers suivant : sept syllabes sur do # 2, précédées, en début de vers, par deux notes d'amorce créant une intonation ascendante. La mélodie du quatrième vers est plus ornée, évoluant par mouvements conjoints autour du do # 2. Nous tournons donc autour de trois notes pivots conjointes (ré 2, do # 2, ré 2), soutenues par une fréquence harmonique faible d'un accord toutes les quatre mesures. Cet aplatissement intonatif dans un registre médium (celui de la parole quotidienne), cet emploi du *recto tono* associé à de petites formules intonatives en début ou fin de vers inspirées par les inflexions naturelles de l'intonation parlée, sont autant de procédés qui engendrent une interprétation chantée imprégnée des codes prosodiques de la parole.

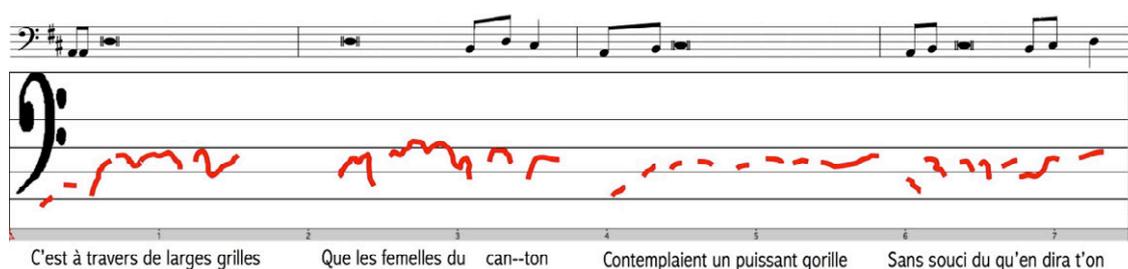


Figure 121 : Courbe intonative des quatre premiers vers du *Gorille* dans l'interprétation de Georges Brassens, superposée aux quatre premières lignes de la portée de clé de *fa* et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 075]

Georges Brassens, dans son interprétation, modifie légèrement la mélodie écrite, en introduisant deux notes graves en amorce du premier vers et en supprimant l'ornementation au demi-ton supérieur au milieu du quatrième vers. De plus, sur les *recto tono*, la hauteur de la note fluctue dans un intervalle inférieur au demi-ton, laissant paraître à l'écoute une hiérarchie infime d'accents intonatifs donnant vie à l'interprétation : par exemple, au deuxième vers, les

syllabes « Que les » sont plus graves que « femelles », tandis qu'au troisième vers la deuxième syllabe de « puissant » est légèrement plus aiguë que la première. Enfin, ces hauteurs ne sont pas stables sur toute la durée vocalique – bien que courte –, mais opèrent des glissements sur l'attaque ou la tenue du son, sur un ambitus parfois supérieur au ton : notons par exemple, dans le premier vers, les attaques en *glissando* ascendant sur « travers » et « grille », et les *glissandi* descendants à la fin de « travers » et de « large ».

La Non demande en mariage présente, dans une moindre proportion, des caractéristiques similaires, chaque vers débutant sur un *recto tono* qui évolue en une formule intonative à la fin du vers :

Figure 122 : Extrait de la partition de *La Non demande en mariage* de Georges Brassens. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

La fréquence harmonique est faible, avec un accord toutes les deux mesures, c'est-à-dire un accord par vers sur les deux premiers vers : la mélodie égraine ainsi les trois notes de l'accord parfait, *mi* mineur dans son deuxième renversement sur le premier vers et *Si* mineur en position fondamentale sur le deuxième. La première note sert de *teneur* pour la partie en *recto tono*, tandis que la deuxième note de l'accord touche les deux syllabes précédant la finale, avec une coïncidence entre le changement de note et le premier temps de la mesure, créant un appui rythmique sur la sixième syllabe du vers, qui constitue une forme d'accent pénultième. La dernière syllabe du vers n'est pas accentuée par sa position métrique mais par une valeur longue.

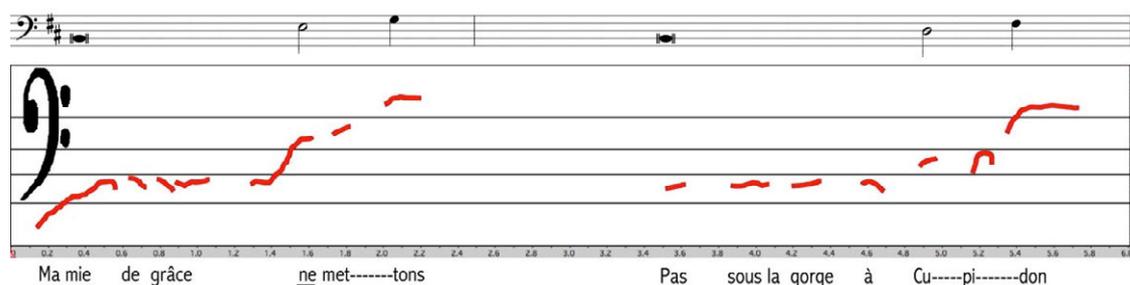


Figure 123 : Courbe intonative des trois premiers vers de la *Non demande en mariage* dans l'interprétation de Georges Brassens, superposée aux quatre premières lignes de la portée de clé de *fa* et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 076]

Si la mélodie de la partition est globalement respectée dans l'interprétation, certaines syllabes – « ma » et « ne » dans le premier vers et la dernière syllabe de « Cupidon » dans le deuxième vers – sont amorcées sur un rapide et ample *glissando* ascendant. La brièveté du passage en *recto tono* laisse moins percevoir de fluctuations intonatives agogiques que dans l'exemple précédent, cependant, dans les cinq premières syllabes du deuxième vers, les mots

« pas » et « gorge », qui font l'objet, sur leur courte durée, d'un léger glissement ascendant de la fréquence fondamentale, sont perçus un peu plus graves que les trois autres. Enfin, les notes les plus courtes sont souvent marquées d'un petit mouvement intonatif ascendant ou descendant, schématisé dans cet exemple par l'inclinaison des accents : « *dè grâce* » et « *Pás sōs là gōrge à* ». Leur répartition donne un dynamisme au phrasé.

Les chansons de Léo Ferré font aussi un emploi abondant du *recto tono*, comme, par exemple, *L'Affiche rouge* :

The image shows a musical score for the song 'L'Affiche rouge' by Léo Ferré. It consists of five staves of music in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. Chord markings are placed above the staves: Gm, Dm, EbM7, Cm, Dm7, Bb, Cm7, Cm6, and BbM7. The lyrics are: 'Vous a - vuez vos por - traits sur les murs de nos vil - les / Noirs de barbe et de nuit hir - su - tes me - na - çants / L'af - fi - che qui sem - blait u - ne ta - che de sang Par - ce qu'à pro - non - / cer vos noms sont dif - fi - ci - les Y cher - chait un ef - / fet de peur sur les pas - sants'.

Figure 124 : Extrait de la partition de *L'Affiche rouge* de Léo Ferré.
Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Le *recto tono* est utilisé comme situation mélodique initiale du vers, la note *teneur* n'étant abandonnée que sur la syllabe antépénultième, qui opère une broderie en mouvements conjoints conduisant à la note finale du vers, placée sur un premier temps de mesure, avec un changement d'accord. Seul le cinquième vers présente un changement de note au milieu du vers, générant une forme d'accent pénultième, renforçant la sensation conclusive en fin de strophe. Si le vers se termine sur une syllabe muette – c'est le cas des vers 1 et 4 –, celle-ci est placée sur un deuxième temps de mesure et chantée sur la note servant de *teneur* au vers suivant. Le *recto tono* est associé à une marche mélodique de la *teneur*, descendant, par mouvements conjoints diatoniques, du *si b 2* au *mi b 2* (se concluant sur le *ré 2*, note finale de la strophe). La fréquence harmonique est faible, avec un accord par vers sur les deux premiers vers, puis se resserre en un accord par mesure environ sur les vers suivants, introduisant un changement harmonique à l'hémistiche, sur la sixième syllabe.

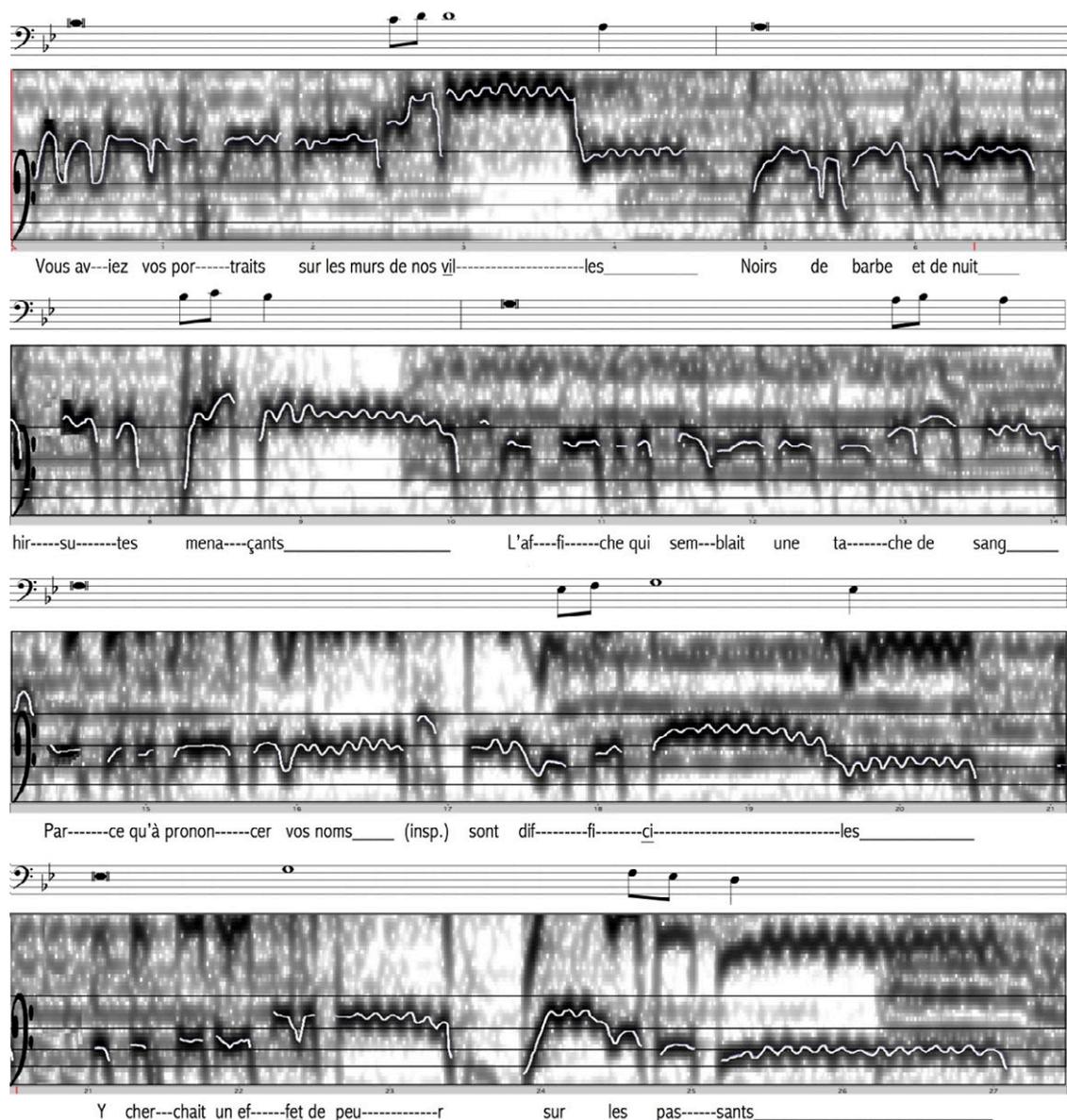


Figure 125 : Courbe intonative des cinq derniers vers de la première strophe de l'*Affiche rouge* dans l'interprétation de Léo Ferré, superposée au sonagramme et aux cinq lignes de la portée de clé de Fa, et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Comme dans les figures précédentes, le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 077]

L'usage du *recto tono* à des hauteurs de notes différentes pour chaque vers, évoluant de l'aigu au grave, introduit une proximité avec les procédés de gradation intonatives de la rhétorique du discours, évoquant, sur les premiers vers, une déclamation haute en registre de poitrine, qui impose une voix puissante et projetée, et, sur les derniers vers, une déclamation basse et dramatique. Tout comme l'orateur, Léo Ferré utilise toute l'étendue de sa voix de poitrine, suscitant successivement le *pathos* par l'exaltation de l'aigu et la solennité du grave. Les notes longues sont souvent pourvues d'un fort *tremolo* qui, lui aussi, alimente la similitude avec une forme de déclamation expressive.

Les micro-fluctuations intonatives agogiques au sein des passages en *recto tono* sont plus sensibles dans les médiums et graves que dans le premier vers à l'aigu, où la voix de poitrine est moins flexible, provoquant un aplatissement plus prononcé de l'intonation. Les vers

suyvants font entendre une micro-hiérarchie accentuelle portée par de petites variantes de hauteur et de rythme et une instabilité de la fréquence fondamentale, qui évolue en *glissando* au cours de la syllabe. Par exemple, au deuxième vers, sur « noirs de barbes et de nuit », les syllabes « de » et « et » sont légèrement plus graves que les autres, tandis que l'allongement de la syllabe « noirs », doublé d'un ample *glissando* ascendant, crée une emphase expressive sur le mot. Au troisième vers, les deux syllabes de « semblait » suivent aussi respectivement une intonation descendante puis montante.

Dans un registre thématique différent, *La Mémoire et la Mer* fait usage de procédés semblables, avec un emploi intensif du *recto tono* élargi à plusieurs vers consécutifs, associé, comme dans l'exemple précédent, à un mouvement de marche mélodique descendant, par degrés conjoints, du *mi* 2 au *si* 1 :

Figure 126 : Extrait de la partition de *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré.
Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Dans cet extrait de la partition vocale des deux derniers quatrains de la première strophe, les octosyllabes sont traités par groupes de deux, enchaînés sur la même note et sans pause rythmique (« Je suis le fantôme Jersey celui qui vient les soirs de frime / Te lancer la brume en baisers et te ramasser dans ses rimes /... »). Les vers impairs sont intégralement chantés sur une même note, tandis que les vers pairs s'achèvent sur une note finale différente qui sert de base au *recto tono* des deux vers suivants, précédée d'une petite ornementation mélodique entamée sur la syllabe antépénultième (deuxième et quatrième vers), sur la cinquième syllabe du vers (sixième vers), ou sur la pénultième (huitième vers). Comme dans les exemples précédents, la fréquence harmonique est lente, avec au début un changement d'accord toutes les deux mesures, sur la finale des vers pairs, puis un accord par mesure, sur la syllabe finale de chaque vers.

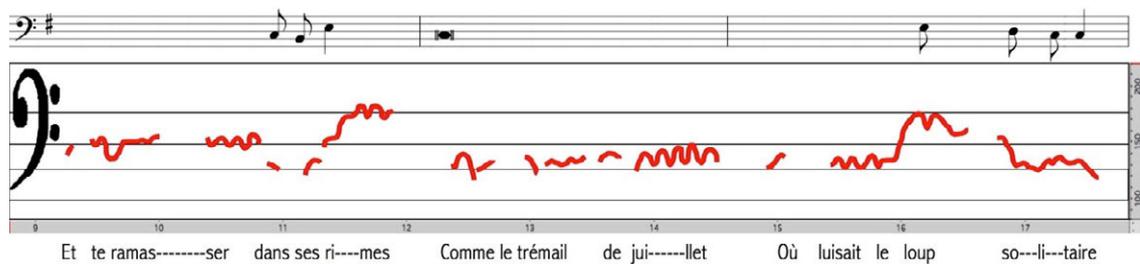


Figure 127 : Courbe intonative d'un extrait de la première strophe de *La Mémoire et la Mer* dans l'interprétation de Léo Ferré, superposée au sonagramme et aux cinq lignes de la portée de clé de *Fa*, et surmontée d'un relevé mélodique simplifié. Comme dans les figures précédentes, le relevé fait abstraction de l'écriture rythmique afin de mettre plus en évidence la structure mélodique et les passages en *recto tono* : les durées rythmiques écrites sont relatives et les barres verticales séparent les vers. [CD 078]

Cet extrait reste dans un registre grave, qui implique une voix basse, de faible intensité et bruitée, avec du souffle audible, empiétant parfois dans le *Fry*, car proche de la limite grave du registre de poitrine. C'est la voix de l'intime. De nouveau l'aspect fluctuant de la fréquence fondamentale ne respecte pas la platitude du *recto tono*, mais présente non seulement un *vibrato* expressif sur les notes les plus longues, mais encore des légers écarts de hauteur et des glissements intonatifs, garants d'un phrasé vivant.

Alors que le *recto tono* dans le médium peut entretenir une proximité avec le parlé naturel, et qu'il peut, dans le grave, installer un sentiment d'intimité ou de solennité, à l'aigu, en revanche, en évoquant la déclamation haute et en imposant une voix puissante et timbrée, il est propice au lyrisme et à l'exaltation de l'expressivité. Par conséquent, des chansons ne faisant pas un usage continu du *recto tono* l'emploient ponctuellement sur leur sommet mélodique et dramatique, comme *acmé* ou *climax* expressif. Par exemple, dans la chanson *Amsterdam* de Jacques Brel, la forme en *crescendo* dramatique aboutit, sur les dernières mesures de la chanson, à un long *recto tono* de sept vers sur la dominante *do # 3*, à l'aigu de la voix de poitrine masculine.

Figure 128 : Extrait de la partition d'*Amsterdam* de Jacques Brel (tenant compte de la transposition à la tierce mineure inférieure observée dans l'interprétation enregistrée). Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Cet extrait comporte la note la plus aiguë de la chanson, le *mi 3*, sur la deuxième syllabe de « *vertu* », alors que le *do # 3*, note *teneur* du *recto tono* final, était la note la plus aiguë présente dans le reste de la chanson (à l'exception d'un *ré # 3* utilisé très ponctuellement comme *appoggiature* à la mesure 9). Le long *recto tono* sur *do # 3*, qui s'étend sur six vers et demi (40 syllabes), restant immuablement fixe malgré les progressions harmoniques et les cadences, constitue une forme de plafond intonatif qui marque le point culminant du *crescendo*.

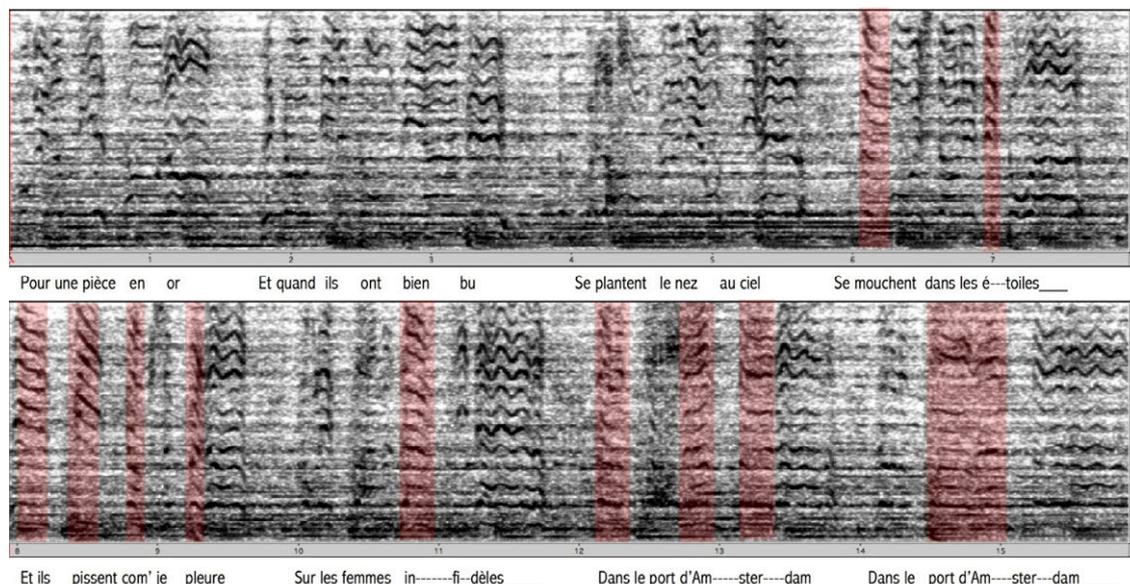


Figure 129 : Sonagramme de l'interprétation enregistrée des huit derniers vers d'*Amsterdam*, par Jacques Brel), chantés sur un *recto tono* sur *do* # 3. Mise en évidence de l'irrégularité de la fréquence fondamentale (les principaux *glissandi* apparaissent en rouge). [CD 079]

La position dans l'extrême aigu du registre de poitrine participe du *crescendo* dynamique en imposant une voix très puissante et poussée, proche du cri, avec une pression sous-glottique importante, menant la tension dramatique à son apogée. L'implication et l'investissement physique de l'interprète sont maximaux, avec une forte intensité expressive et une voix bruitée – qui lutte pour tenir tête au *crescendo* instrumental –, associées à un martèlement généré par l'accentuation emphatique des syllabes sur les temps forts de la mesure. Ces effets rompent la monotonie et altèrent la perception du *recto tono*, tout autant que la grande irrégularité de la ligne mélodique – avec un emploi ponctuel du *tremolo*, en particulier sur les syllabes finales des vers, et de nombreux *glissandi* visibles sur le sonagramme –, qui fait percevoir les hauteurs de notes comme nullement homogènes et égales.

Le *recto tono* à l'aigu comme climax de l'œuvre est également utilisé, dans une moindre mesure, dans *Drouot* de Barbara :

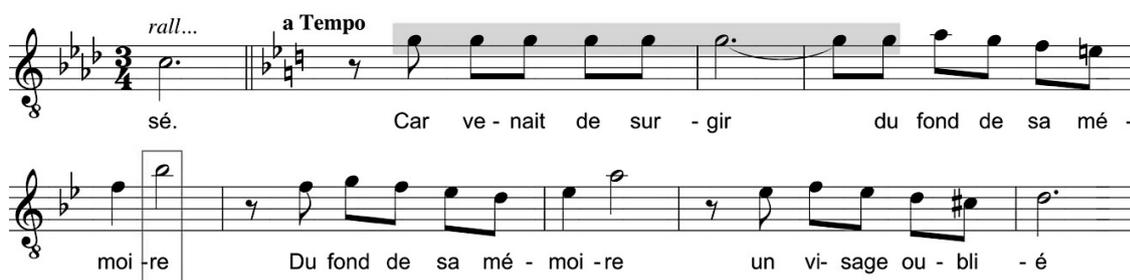


Figure 130 : Extrait de la partition de *Drouot* de Barbara. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

L'emploi d'un *recto tono* à l'aigu coïncide avec le sommet dramatique de la chanson, son point de bascule, dont le rôle structural charnière est accentué par la modulation tonale et la rupture de *tempo* qui précède l'extrait (*rall.*). Comme dans *Amsterdam*, l'extrait contient la note la plus aiguë de la chanson : le *si b* 3 (sur la syllabe muette finale de « mémoire »). Cependant, dans un registre de voix féminine, le *recto tono* de six syllabes sur *sol* 3 n'est pas prétexte à une émission très projetée et proche du crié, mais est effectué d'une voix retenue, comme suspendue, laissant toutefois percevoir un effet de plafond intonatif.

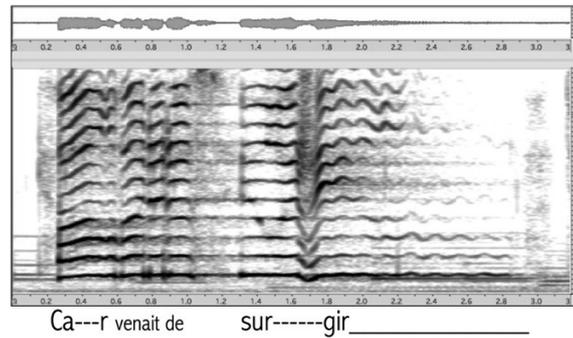


Figure 131 : Sonogramme d'un vers en *recto tono* sur *sol* 3, extrait de l'interprétation de *Drouot* par Barbara. [CD 080]

Ce traitement du *recto tono* dans l'interprétation représente un hapax dans notre corpus de partition : en effet, contrairement aux exemples précédents, Barbara, sur un passage en *recto tono* assez circonscrit, ne s'inscrit pas dans la démarche de recherche d'irrégularité et de proximité avec le parlé, mais exploite au contraire l'écriture monotonique pour la sensation de fixité qu'elle engendre, avec une interprétation fidèle à l'intonation écrite : les hauteurs de notes sont stables sur la durée des tenues, ce qui est bien visible sur l'extrait de sonogramme, en particulier sur les deux syllabes de « surgir ». Les syllabes sont toutefois souvent attaquées sur un large *glissando* ascendant. Le *recto tono* dans une voix retenue et sur une nuance douce, s'inscrivant dans une œuvre très mélodique, génère une sensation de mise en suspens illustrative de l'émergence soudaine du souvenir, qui apparaît comme figé par le temps, et souligne le caractère critique de l'instant.

Enfin, utilisé dans les registres médium ou grave, le *recto tono* peut rapprocher la voix chantée de la langue parlée conversationnelle. C'est le cas chez Serge Gainsbourg et Vincent Delerm. Dans *Le Poinçonneur des Lilas*, Serge Gainsbourg utilise un ambitus réduit, sur des notes dans le médium-grave, souvent inférieures au *do* 1, donc en dessous de la fréquence moyenne de la voix parlée, avec, ponctuellement, des passages en *recto tono* dans le grave :

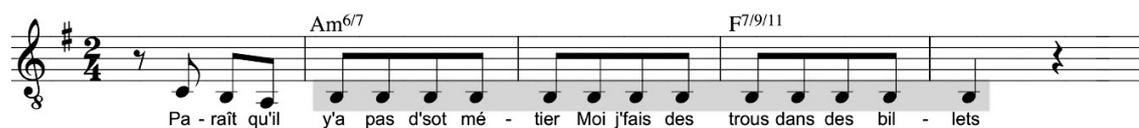


Figure 132 : Extrait de la partition du *Poinçonneur des Lilas* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Le *recto tono* de treize syllabes sur *si* 1 permet au chanteur de donner un caractère plus authentique à son personnage, en collant au plus près au récit parlé. Il peut ainsi user, comme au théâtre, des procédés de la langue parlée pour exacerber l'accent populaire et les intonations du personnage incarné.

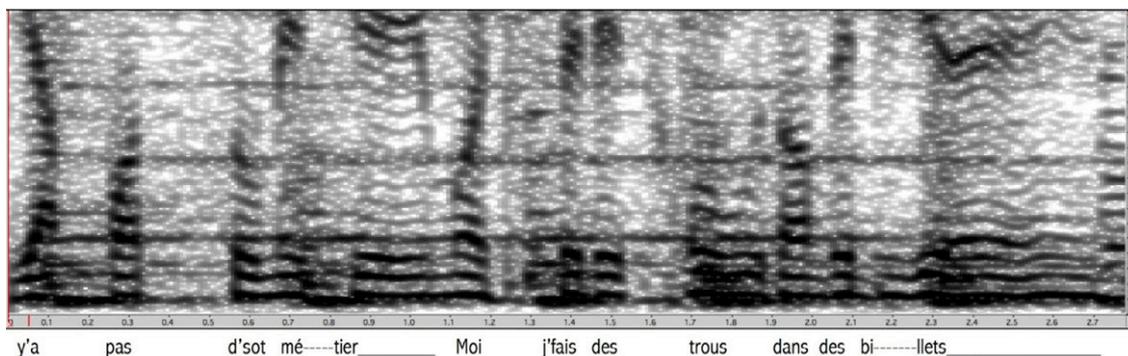


Figure 133 : Sonagramme d'un extrait de *recto tono* sur *Si 1*, issu de l'interprétation du *Poinçonneur des Lilas* par Serge Gainsbourg. [CD 081]

Le sonagramme révèle, par la brièveté des voyelles, l'intonation mouvante et l'absence de *vibrato*, la grande proximité avec le parlé. Le *recto tono* dans le grave favorise l'aspect bruité de la voix, voilée dans cet extrait, mais très timbrée et tendue. Nous percevons nettement, à l'écoute, les variations intonatives inspirées de la parole, qui créent en surimpression sur le *recto tono* une micro-mélodie.

Dans la chanson *Je suis venu te dire que je m'en vais*, le *recto tono* dans le grave, se terminant par des formules intonatives descendantes en fin de vers, implique également un timbre bruité, avec des passages en *Fry* sur les fins de phrase :

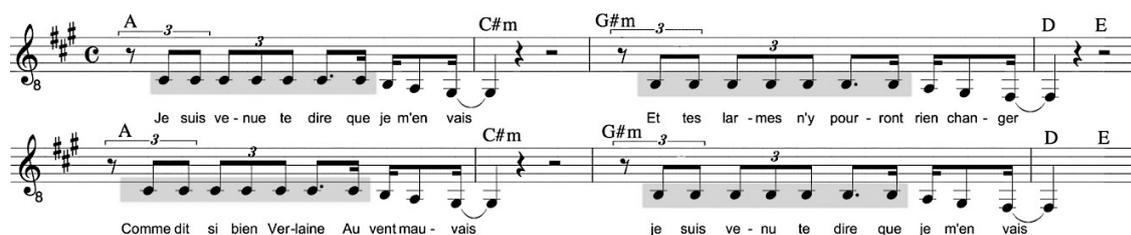


Figure 134 : Extrait de la partition de *Je suis venu te dire que je m'en vais* de Serge Gainsbourg. Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Dans l'interprétation, le son impur, dans le souffle, associé à l'articulation négligée et l'approximation intonative (en particulier sur les notes finales graves, qui sont chantées faux), rendent la frontière entre parole et chant plus opaque et la perception mélodique plus floue. Les implications interprétatives du *recto tono* dans le grave renforcent l'attitude désinvolte du protagoniste de la chanson. Si, dans *Amsterdam*, le *recto tono* à l'aigu engendre une implication physique maximale du chanteur et une exaltation expressive, *a contrario*, le *recto tono* de Serge Gainsbourg est support de la nonchalance vocale, souvent associée à la subversion textuelle.

Vincent Delerm utilise le *recto tono* dans une perspective un peu différente : on y trouve, comme chez Serge Gainsbourg, un caractère désabusé, une désinvolture et un désinvestissement vocal, mais, cette fois, tournés vers l'autodérision et la satire d'une classe sociale, celle des « bourgeois bohêmes ». Dans un registre médium, avec une tessiture proche de celle de la voix parlée, le *recto tono* permet de créer l'ambiguïté entre le chant et la parole conversationnelle et de greffer sur le chant des intonations parlées : notamment, l'effet très typique de *portamento* ascendant sur chaque note, qui ne pourrait être effectué si nous nous trouvions dans l'extrême grave ou l'aigu. Le *recto tono* est associé à une mélodie stagnante, peu développée, comme dans les deux exemples suivants :

Figure 135 : Extrait de la partition du *Monologue shakespearien* de Vincent Delerm.
Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

Figure 136 : Extrait de la partition de *Tes parents* de Vincent Delerm.
Mise en évidence de l'usage du *recto tono*.

La fondamentale usuelle de la parole se situant communément autour de *do 2* et *ré 2* dans la voix de ténor, ces deux exemples en sont proches, avec des *recto tono* sur *do 2*, *ré b 2*, *ré 2*, *mi b 2* et *mi 2*.

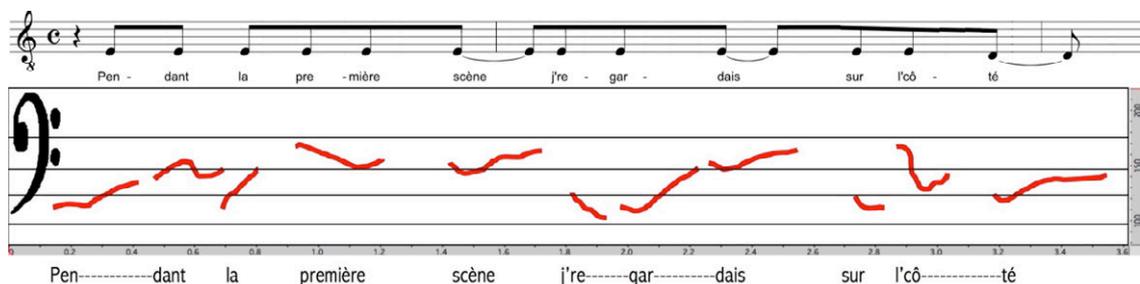


Figure 137 : Courbe intonative d'un extrait en *recto tono* sur *mi 2* issu du *Monologue shakespearien*, dans l'interprétation de Vincent Delerm, superposée au sonagramme et aux cinq lignes de la portée de clé de *fa*, et surmontée d'un extrait de la partition musicale. [CD 082]

La figure précédente révèle un non-respect du *recto tono* dans l'interprétation, avec une intonation instable qui fluctue sur un large ambitus, du *la 1* au *mi 2* environ, avec une absence de *vibrato* de nombreux mouvements de *glissando*.

Les exemples étudiés mettent en évidence des usages récurrents et diversifiés du *recto tono*, employé dans des contextes musicaux différents, de manière ponctuelle ou généralisée, dans un registre aigu, *medium* ou grave. Dans une grande majorité des cas, le *recto tono* n'est pas strictement respecté dans l'interprétation chantée et fait l'objet d'un traitement libre, qui rapproche le chant de la déclamation en l'imprégnant des micro-variations intonatives de la parole. Il entretient, dans un registre *medium*, une proximité avec le parlé quotidien, créant une impression de spontanéité et de naturel, qui peut jouer un rôle parodique et décalé ; dans un

registre grave, il peut donner au chant un caractère solennel ou intime ; à l'aigu, il évoque la déclamation haute et offre un tremplin à l'exaltation expressive.

Si, dans la récitation religieuse, le *recto tono* est utilisé pour neutraliser des fluctuations intonatives naturelles de la parole afin de la dépouiller de sa portée émotive et pathétique et de tirer la lecture vers une énonciation monocorde et horizontale, dans le contexte chansonnier, l'emploi ponctuel de l'écriture *recto tono* à l'intérieur d'une composition mélodique a des implications interprétatives bien différentes. L'effet recherché est certes la mise en avant du texte, de l'histoire racontée, par l'usage d'une forme de récitatif qui s'appuie sur la sobriété mélodique, mais la règle n'est nullement au strict respect de l'intonation écrite, qui engendrerait une immobilité monotone et nuirait grandement à la musicalité de l'œuvre. La stagnation harmonique et l'exclusion de tout élément de virtuosité, loin de neutraliser l'émotion, fournissent au contraire au chanteur un confort vocal et une stabilité lui octroyant une large liberté et l'incitant à la multiplication de micro-variations mélodiques d'ordre agogique. Bien que s'inscrivant dans un cadre métrique, les passages *recto tono* sont souvent associés à des accélérations et des ralentissements rythmiques agogiques, suivant les ponctuations naturelles du vers.

Un parallélisme peut donc être établi entre les conséquences interprétatives d'une mélodie monotonique et celles, déjà étudiées, de la répétition d'une même valeur rythmique ; deux cas où l'extrême régularité compositionnelle impose une implication démarcatrice de la part de l'interprète et devient un paradoxal ferment d'irrégularité. Cette forme d'écriture nécessite donc un investissement important de l'interprète qui a pour fonction de combler par son art la zone de non-dit laissée par la partition et, en quelque sorte, de finaliser l'œuvre. Son traitement vient donc totalement à l'encontre de celui qui lui est attribué dans l'usage liturgique. Au lieu d'introduire de la régularité et de la distanciation par rapport à l'émotivité et au contextuel, il initie paradoxalement une intrusion du désordre dans la mélodie par les multiples variations, agogiques certes, mais bien perceptibles, présente une plage de liberté particulièrement exploitée par les interprètes et peut ainsi offrir un support privilégié à l'expressivité du *pathos*.

4.3.4 *Les compositions mélodiques plus développées*

Après l'état le plus élémentaire du développement mélodique – le *recto tono* – et ses conséquences paradoxales sur la mouvance interprétative, observons maintenant des chansons dont l'intonation se déploie sur un plus large ambitus. Celles-ci mettent généralement plus l'accent sur la musicalité mélodique que sur le texte, avec une distanciation plus marquée de la langue parlée. Elles demandent à l'interprète de plus grandes aptitudes vocales par l'emploi d'intervalles disjoints et peuvent être le cadre de démonstrations de virtuosité. L'intégration d'effets paralinguistiques empruntés à la parole s'y trouve donc, par nécessité, limitée.

La chanson *Je suis malade* présente, par exemple, une écriture mélodique particulièrement développée, utilise un large ambitus et de nombreux intervalles disjoints faisant passer rapidement de la limite grave à la limite aiguë de la tessiture masculine. Les graphiques suivants permettent de constater la variété de l'écriture mélodique, qui contraste avec celles décrites dans les parties précédentes :

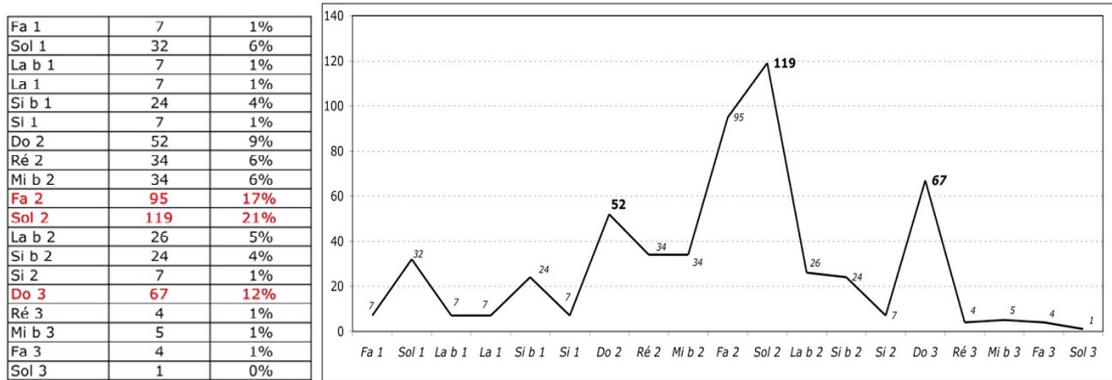


Figure 138 : Proportion de chaque note dans *Je suis malade*.

Les proportions relevées dans le tableau révèlent une écriture mélodie centrée sur *fa* et *sol 2*, mais se déployant jusqu'à une octave au-dessus et au-dessous, et utilisant tous les degrés de la gamme. La courbe intonative d'un extrait de l'interprétation de cette chanson permet de mettre en relation les caractéristiques abstraites de l'écriture mélodique et son exploitation dans la réalisation vocale :

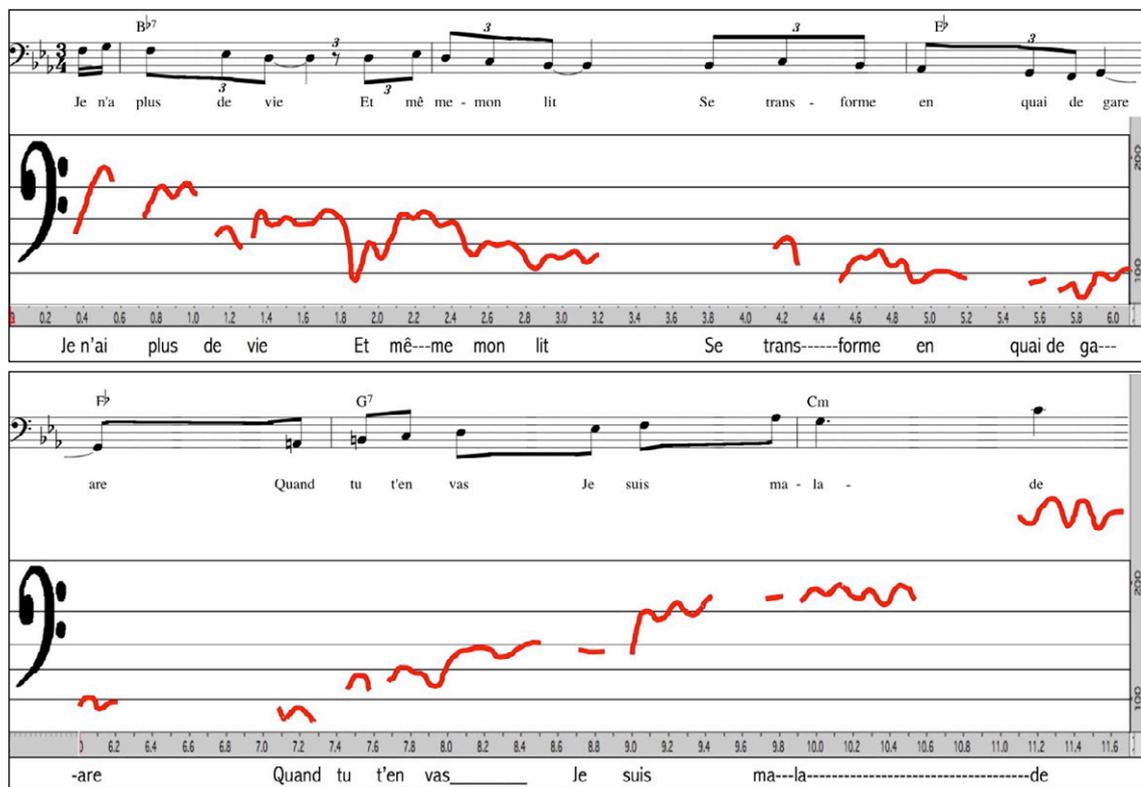


Figure 139 : Courbe intonative d'un extrait de l'interprétation de *Je suis malade* par Serge Lama, avec superposition des lignes de la portée de clé de Fa, surmontée de la partition mélodique. [CD 083]

Tout en évoluant essentiellement par mouvements conjoints, ces cinq vers couvrent un large *ambitus*, de *fa 1* à *do 3*, avec une descente à l'extrême grave, puis une montée à proximité de la limite aiguë de la voix de poitrine masculine. La mélodie demande une agilité vocale et engendre un contraste de timbre entre le grave et l'aigu. L'éveil du *pathos*, en renforcement du sémantisme textuel, passe plus par l'émotion musicale née de l'investissement vocal que par une théâtralisation de l'énoncé, et devient argument pour convaincre l'interlocutrice virtuelle,

à laquelle le locuteur s'adresse par le pronom « tu ». La courbe intonative de l'interprétation montre un respect global de la mélodie écrite, même si une grande liberté est prise sur le plan rythmique. Le mode de profération se distingue nettement de la voix parlée et exploite le lyrisme, avec un *vibrato* très présent et des tenues de notes. La suite de la strophe comporte davantage d'intervalles disjoints, quartes et quintes. La mouvance de la mélodie écrite, sans aucun *recto tono*, suscite un plus grand respect de la part de l'interprète. Il se trouve dans une situation vocalement moins confortable et donc moins propice à la surimpression de fluctuations intonatives issues de la parole. La simplification des micro-structures instaure une sensation de « calibrage » des hauteurs. Le chanteur confie prioritairement son efficacité interprétative à la virtuosité mélodique.

L'exemple de l'interprétation de *J'ai rencontré l'homme de ma vie* par Diane Dufresne est encore plus éloquent. La mélodie évolue sur un intervalle large d'une octave plus une quinte diminuée (*sol* # 2 à *ré* 4), avec une proportion importante d'intervalles disjoints (quinte, sixte, neuvième...). L'extrait suivant, représentatif de la chanson par l'importance de l'ambitus, montre un respect strict des hauteurs mélodiques :

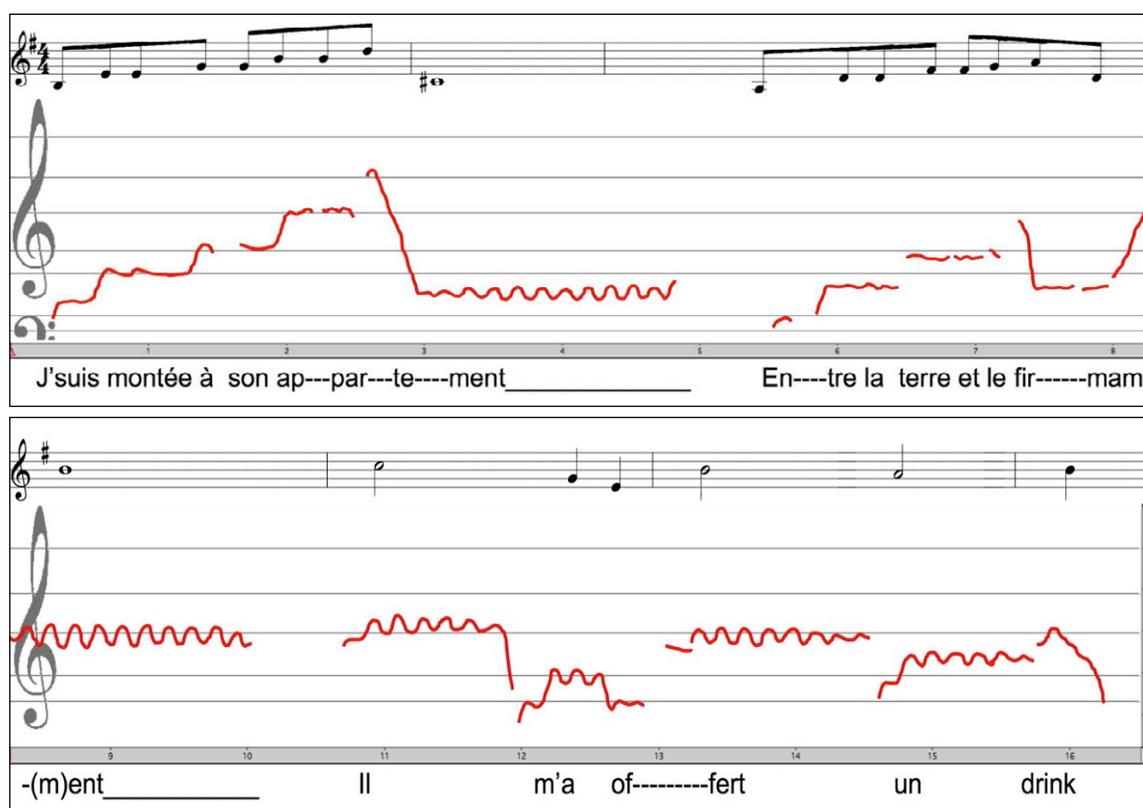


Figure 140 : Courbe intonative d'un extrait de l'interprétation de *J'ai rencontré l'homme de ma vie* par Diane Dufresne, avec superposition des lignes de la portée de clé de *sol* (et de *fa*), surmontée de la partition mélodique. [CD 084]

Cet extrait, avec un large ambitus de *la* 2 au *do* 4, présente des intervalles importants – neuvième et quinte. La courbe de fréquence fondamentale révèle une grande précision de la note, dont les tenues sont stables sur la durée. L'extrait est aussi le cadre d'effets interprétatifs mettant l'accent sur la prédominance mélodique et la virtuosité vocale : les notes sont soit attaquées sur une hauteur précise, soit amorcées par un long *glissando*, dont la pente est homogène sur toute sa durée, comme sur la dernière syllabe d'« appartement ». La majorité des notes font l'objet d'un *vibrato* ample et régulier.

L'œuvre abstraite avec une mélodie plus élaborée induit donc un traitement interprétatif plus lyrique, un respect plus marqué de la hauteur des notes, un écart moindre par rapport à la partition. La diversité des hauteurs confère à la chanson un degré de changement qui de lui-même neutralise la monotonie et ne suscite donc pas le besoin de dérégulation initié par le *recto tono* ou les mélodies de faible ambitus. Ce qui n'exclut pas une forme d'emphase interprétative, mais qui porte davantage sur des effets de virtuosité vocale que sur l'inclusion de procédés paralinguistiques.

4.4 Conclusion du chapitre

De la confrontation entre l'œuvre compositionnelle et sa mise en son, émergent la complexité des liens qui les unissent et l'importance fondamentale de la lecture interprétative, de la saisie et de l'appropriation de l'œuvre abstraite, dans le dévoilement de la richesse de potentialités de la chanson, masquée sous la relative simplicité générique.

Des éléments macro-structurels aux éléments micro-structurels, même les plus ténus, tous sont instigateurs de spécificités interprétatives par les différentes options de traitement qu'ils autorisent. Soit le rapport se fait par convergence, par concordance, certains éléments induisant une interprétation en adéquation avec ces propositions tendanciennes : c'est le cas, par exemple, du refrain séparé, de la distinction entre récit et discours, de l'utilisation des caractéristiques de la langue orale. Soit, au contraire, certains éléments suscitent un traitement antagoniste, c'est-à-dire qui va à l'encontre de la proposition abstraite : il s'agit, par exemple, du *recto tono*, qui génère, plutôt que la répétition à l'identique, des micro-variantes intonatives, de la régularité métrique qui induit, pour éviter la monotonie, une irrégularité de débit, ou de l'anaphore textuelle (hors refrain séparé), qui cristallise la différenciation interprétative. Paradoxalement, la répétition est souvent inductrice de variations, et la simplicité mélodique, de liberté interprétative.

La complexité de l'échange s'explique aussi par la réciprocité, l'interdépendance, entre le modèle abstrait et le modèle stylistique de l'interprète. De la longue analyse des rapports entre les deux, nous pouvons conclure les liens tout à fait spécifiques qu'ils entretiennent dans la chanson : s'ils se font logiquement par déduction, de la partition vers l'interprétation, ils procèdent aussi par induction, le style interprétatif influant, nous l'avons vu, sur les caractéristiques compositionnelles – influence directe lorsque le chanteur est aussi auteur-compositeur, ou indirecte lorsqu'il est seulement interprète. La partition présente des éléments aptes à exalter les spécificités interprétatives du chanteur auquel elle est destinée, et lui offre un réseau de potentialités déjà sous-jacent. Elle n'est pas neutre et les caractéristiques abstraites diffèrent selon l'interprète auquel elle s'adapte. La composition est, certes, prémodélisation de l'interprétation, mais aussi, dans une certaine mesure, le style interprétatif est prémodélisation de la partition. Il n'est donc pas paradoxal de considérer que, même au niveau de la partition, le modèle interprétatif joue un rôle fondamental dans la chanson, ce qui représente à ce degré une spécificité générique : en effet, il ne s'agit pas pour l'œuvre abstraite d'une simple insertion dans un courant musical particulier, ni évidemment du seul ajustement à la tessiture vocale de l'artiste, mais d'une adaptation beaucoup plus fine à une expressivité individuelle et singulière. Le modèle stylistique d'interprétation du chanteur est certes outil de décryptage de l'œuvre abstraite, mais, sauf pour les reprises, il est aussi, en amont, initiateur de certaines caractéristiques compositionnelles. À ce titre, l'échange interprétation/composition confère à notre objet d'étude une portée supplémentaire, l'œuvre abstraite se trouvant, pour ainsi dire, elle-même subordonnée au style interprétatif du chanteur.