

Chapitre 5.

Multiplicité et singularité des paramètres interprétatifs : analyse éclatée

Sommaire

5.1	Les spécificités timbrales : image spéculaire d'une singularité corporelle	345
5.1.1	Caractéristiques timbrales : entendre le corps	346
5.1.2	Qualités spécifiques de registre et sexualisation de la voix	379
5.2	Effets phonologiques : la conjonction d'un corps et d'une langue	401
5.2.1	Les trois phases morphologiques du son : attaque, tenue, extinction	401
5.2.2	L'articulation entre les notes : <i>staccato</i> , <i>legato</i> et <i>portamento</i>	424
5.2.3	Prononciations spécifiques et accents régionaux et sociaux	429
5.2.4	Respirations sonores, bruits de bouche, d'articulation	445
5.3	La variabilité des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale	451
5.3.1	<i>Vibrato</i> et <i>tremolo</i> : une signature interprétative	451
5.3.2	Les autres effets interprétatifs : trille, appoggiature, retard et anticipation...	472
5.3.3	Les défauts de justesse, le « chanter faux »	476
5.4	Conclusion du chapitre	479

Résumé du chapitre

Après l'étude des rapports – tendus ou distendus – de la prémodélisation de l'œuvre virtuelle et du réel sonore de l'enregistrement, nous abordons par une étude éclatée une strate interprétative encore plus fondamentale, qui s'émancipe du support contextuel de la chanson : le modèle stylistique identitaire que l'interprète élabore en tension entre spécificités corporelles, irréductibilité physique et construction esthétique, entre inclusion d'éléments communs et traitement singulier de ces éléments.

Il s'agit d'analyser les paramètres caractérisants, et donc inducteurs d'écart à la norme, dans la double optique de l'approche du « grain de la voix » de Roland Barthes : à la fois comme traduction d'une singularité corporelle et comme « friction » avec une langue. Nous étudierons donc successivement les particularités timbrales et registrales de la voix, conjonctions de l'émanation d'un corps unique, insubstituable, dont elle présente une forme de synecdoque, et leur intégration dans un modèle esthétique : impureté, raucité, voix pathologique, voix dans le souffle et jeux de sexualisation des registres ; puis la confrontation de ces paramètres avec les aspects phonologiques de la langue à travers l'analyse des trois phases morphologiques du son (attaque, tenue, extinction), et la diversité extrême des traitements qu'elles initient, la disparité des techniques d'articulation entre les sons (*staccato*, *legato*, *portamento*), enfin les particularités des prononciations, des accents régionaux ou sociaux, et l'insertion des bruits liés à l'émission sonore (respiration, bruits de bouche, d'articulation).

Nous accorderons une attention particulière à l'étude des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale, effets pouvant revêtir une importance telle qu'ils deviennent une véritable signature interprétative (analyse des spécificités acoustiques des différents *vibratos*, jeux de retard et d'anticipation, trilles, appoggiatures et, même, défauts de justesse).

L'étude éclatée de ces paramètres interprétatifs, illustrée par l'analyse acoustique de nombreux exemples et par leur exploitation musicologique, se veut la mise en évidence d'une singularité irréductible de chaque interprétation au sein même de l'utilisation partagée de procédés interprétatifs. Des typicités timbrales ou registrales aux aspects phonologiques et aux jeux fréquentiels, l'interprétation dans la chanson combine avec une infinie diversité le consubstantiel, la spécificité corporelle qu'elle assume, voire cultive jusqu'à l'acceptation de la faille et la construction esthétique, tissant les deux en un réseau plus étroit que dans toute autre catégorie générique et opérant une véritable fusion-confusion entre l'inné et l'acquis, le naturel et la stylisation.

L'étude de l'interprétation ne peut faire l'économie de l'approche de l'œuvre abstraite ni des prédéterminations interprétatives que nous avons étudiées. Les liens entre partition et interprétation sont étroits, interactionnels et réciproques, la chanson par bien des aspects influant sur l'interprétation et le style interprétatif influant souvent sur la composition. L'interprète exerce sa liberté par la sélection de l'œuvre – qu'il soit auteur, compositeur ou interprète – et par la manière dont il se l'approprie, aussi bien au niveau macrostructurel que microstructurel, pour créer une synergie interprétative efficace.

Aux modèles de l'œuvre et du genre, aussi importants soient-ils, se superpose donc une autre strate plus fondamentale et qui s'émancipe du support contextuel de la chanson ; il s'agit du modèle stylistique identitaire, consubstantiel de la voix et de son utilisation par chaque interprète. Une chanson peut avoir plusieurs interprètes – la prémodélisation existe mais n'est pas univoque – une voix, elle, est unique. Nous abordons maintenant les paramètres particularisants, la singularité interprétative des chanteurs, en insistant sur leur diversité, déjà évidente au niveau de l'étude éclatée des différents éléments, et qui le sera encore plus lors de l'étude des combinatoires au sein du phrasé.

La liberté vocale, caractérisant le genre de la chanson, autorise une exacerbation des particularismes du timbre, de l'articulation, de la prononciation, en un mot, du caractère exceptionnel et unique de la rencontre entre le corps du chanteur et la langue qu'il utilise, selon l'approche de Roland Barthes. Les caractéristiques timbrales – raucité vocale, voix dans le souffle, registres... –, la diversité des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale – *vibrato*, *portamento*... – et la multiplicité des éléments paralinguistiques – accentuation, intonation, prononciation... – confèrent à chaque chanteur une singularité qui prend racine dans sa spécificité corporelle et est relayée par ses choix esthétiques.

L'étude de la caractérisation interprétative que nous allons mener pose en préliminaire la problématique de « l'écart par rapport à la norme ». Il est bien évident que notre projet n'est pas de recenser tous les procédés interprétatifs de chacun des chanteurs de notre corpus, mais bien de mettre en avant les éléments de singularité et de les analyser, donc de sélectionner les écarts, les éléments divergents par rapport à une interprétation « normée », « neutre ». Mais la notion de neutralité ne saurait qu'être ambiguë et contradictoire pour les phénomènes vocaux dont nous avons précisé le caractère individuel lié aux spécificités corporelles.

Gérard Genette pose ce problème fondamental de l'écart à la norme dans son « Introduction » aux *Figures du discours* de Pierre Fontanier : « Mais écart par rapport à quelle norme⁵⁰⁰ ? ». La figure de style se repérant justement par un écart à la norme stylistique, son existence même dépend de l'évaluation de cette notion de norme, souvent définie de manière approximative par « l'usage courant », la simplicité. Genette s'efforce de « chercher un autre critère de la figure, une autre norme à laquelle elle fasse écart d'une manière plus spécifique et plus pertinente⁵⁰¹ ». Selon lui, elle se caractérise par son « essence substitutive », c'est-à-dire que ce qui est significatif est ce qui n'est pas obligé ; « la parole *obligée* n'oblige pas, la parole

⁵⁰⁰ GENETTE, Gérard, « introduction », dans : FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [réédition]. Paris : Flammarion, 2009, p. 9.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

qui n'a pas été élue parmi d'autres paroles possibles, cette parole ne dit rien⁵⁰² » – ce qui est vrai pour la parole, l'est aussi pour le paramètre interprétatif.

Confronté à la même question, Ivan Fónagy utilise la notion de « geste écart », de « distorsion », par rapport à l'articulation neutre

« qui figure comme point de repère, en tant que point zéro selon les termes de Roland Barthes (Degré zéro, 1953). Le geste vocalique est donc l'écart entre l'articulation idéale et celle qui sous-tend le son concret : le geste vocal est donc un *geste-écart* virtuel⁵⁰³ ».

Mais il insiste d'autre part sur le fait que « chaque écart de l'articulation neutre change nécessairement le timbre habituel – une position particulière des lèvres, des mâchoires, se reflète au plan acoustique⁵⁰⁴ » et que « le phonème permet un certain jeu, assure une marge confortable au choix du son concret⁵⁰⁵ ».

Qu'en est-il alors de cette relative neutralité ? Comme le souligne Roland Barthes, « il n'y a pas de voix neutre », puisque « la voix humaine est [...] le lieu privilégié de la différence⁵⁰⁶ ». La neutralité ne serait donc qu'une norme virtuelle implicite. D'ailleurs cette « neutralité » peut elle-même être singularité : « la non-distorsion n'est pas nécessairement moins suggestive que la distorsion⁵⁰⁷ » écrit Ivan Fónagy.

L'analyse des phénomènes timbraux et interprétatifs que nous allons mener se fonde bien entendu sur un choix préliminaire de ces phénomènes et pose donc le problème de la sélection que nous opérerons en gardant à l'esprit la complexité des notions que nous venons de présenter : les particularités vocales et les procédés interprétatifs seront plus abordés par comparaison entre les interprètes les uns par rapport aux autres, les spécificités étant souvent l'expression de contrastes plus ou moins explicites entre différents chanteurs plutôt que d'une rupture par rapport à une norme prédéterminée et factice. La notion de « caractère substitutif » mise en avant par Gérard Genette pour souligner l'existence d'un phénomène remarquable se présente dans la chanson à un double niveau : l'expression de contrastes et de divergences entre les différents chanteurs d'une part et d'autre part la sélection de procédés interprétatifs spécifiques, qui implique un choix esthétique préliminaire opéré par l'artiste au sein d'un vaste creuset de possibilités alternatives et donc d'un fort potentiel de substituabilité.

Notre démarche partira d'une écoute attentive pour sélectionner les caractères et attributs spécifiques ; nous en analyserons ensuite les différentes composantes, en particulier par la représentation sonographique, pour mettre en évidence à la fois les points de convergence entre certains interprètes, mais aussi, au sein de ces convergences, les différences, les singularités, parfois aussi ténues que fondamentales pour l'identité interprétative. Puis nous étudierons l'exploitation musicologique de ces phénomènes, avant d'en traiter la sémiologie de manière plus détaillée dans la dernière partie.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰³ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 153.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰⁶ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Points, coll. « Essais », 1982, p. 247.

⁵⁰⁷ FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique, op. cit.*, p. 19.

5.1 Les spécificités timbrales : image spéculaire d'une singularité corporelle

La confrontation entre la sonorité des paroles et la substantialité de la voix est rendue particulièrement intéressante par les caractéristiques génériques de la chanson, qui autorise les voix naturelles, spontanées, et les spécificités timbrales – voix rauque, gutturale, cassée, voilée – mais aussi de diction – sur-articulation, coup de glotte, distorsion phonétique, articulation négligée. La chanson accorde d'autre part une place privilégiée à la voix de poitrine (parfois même étendue à l'aigu de la tessiture féminine par la technique du *belting*), registre utilisé dans la parole, qui, au-delà de son caractère naturel et spontané, représente, selon Michel Poizat : « la voix du corps, la voix qui descend chercher ses résonances au plus profond du corps, la voix charnelle⁵⁰⁸ », s'opposant à la voix de tête. Plus l'interprétation est spécifique, plus le corps est présent, faisant surgir ce que Roland Barthes regrettait de ne pas percevoir dans l'art exclusif du « souffle » du chant lyrique : « chez F.D. je crois n'entendre que les poumons, jamais la langue, la glotte, les dents, les parois, le nez⁵⁰⁹ ». Et c'est de cette présence corporelle que naît l'au-delà du sens, la signifiante, qui fait basculer l'auditeur de l'émotion connue et « codée » à l'espace hasardeux de la jouissance : « C'est dans le masque que la signifiante éclate, fait surgir, non l'âme, mais la jouissance⁵¹⁰ ».

Mais, pour Roland Barthes, en imposant « une performance parfaite, sans faille, sans hasard, à laquelle il n'y a rien à redire, mais qui n'exalte pas, n'emporte pas⁵¹¹ », l'enregistrement discographique éloigne du corps du chanteur. Or, la spécificité de l'enregistrement de la chanson populaire refuse cette « virtuosité un peu glacée », puisque, nous allons le voir, elle accepte, jusqu'à les mettre en avant, l'aléatoire de l'interprétation, la faille, voire la défaillance vocale. En un mot, elle intègre cette part de « gaucherie », qui, selon Roland Barthes, est l'empreinte corporelle de l'artiste, dont il perçoit l'exemple dans le graphisme de Cy Twombly : « Comment faire un trait qui ne soit pas bête ? Il ne suffit pas de l'onduler un peu pour le rendre vivant : il faut – on l'a dit – le gauchir : il y a toujours un peu de gaucherie dans l'intelligence⁵¹² ». C'est dans cette imperfection du geste, que l'on peut assimiler aux fluctuations de l'expression vocale, cette intrusion du désordre intime, que se lit la présence corporelle, au cœur de l'art contemporain aussi bien visuel que musical : « ce qui est consommé (puisqu'il s'agit d'une société de consommation), c'est un corps, une "individualité" (c'est-à-dire : ce qui ne peut être davantage divisé). Autrement dit, dans l'œuvre de l'artiste, c'est son corps qui est acheté : échange dans lequel on ne peut que reconnaître le contrat de prostitution⁵¹³ ». Métaphore dont on retrouve curieusement l'écho chez Léo Ferré, dans l'entretien radiophonique réalisé en 1969 par Jean-René Cristiani, avec Jacques Brel et Georges Brassens : « Je fais le même métier [qu'une prostituée] parce que je

⁵⁰⁸ POIZAT, Michel, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Métailié, 1991, p. 169.

⁵⁰⁹ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » (1972), dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1992, p. 240.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ BARTHES, Roland, « Aimer Schumann » (1979), dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Op. cit.*, p. 260.

⁵¹² BARTHES, Roland, « Cy Twombly », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Op. cit.*, p. 160.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 157.

vends quelque chose de mon corps [...]. Les gens payent [...] ; ils attendent quelque chose : c'est vous avec votre corps ! Et vous vendez quoi ? votre voix⁵¹⁴ ». Comme le souligne Gérard Le Vot :

« La voix du chanteur moderne, du point de vue émotionnel, avec son timbre et sa souplesse, est la meilleure alliée de la sensibilité. Dans une société multiculturelle et marchande comme la nôtre, où l'originalité prend le pas sur la tradition, elle est alors la marque irréductible de la personne qu'elle incarne et même sexualise. Par là même, elle est don de soi, exhibition et, pour l'auditeur, consommation directe⁵¹⁵ ».

La voix est donc synecdoque du corps à double titre : certes la voix est dans le corps, mais le corps est aussi dans la voix. Elle est un raccourci quintessenciel du corps qui l'a produite ; elle est « chair de l'audible⁵¹⁶ » et à ce titre, affirme son caractère singulier. C'est donc par leurs spécificités que nous aborderons les interprètes, c'est-à-dire par leur différence sur les caractéristiques les plus marquantes de leur individualité vocale. Nous étudierons ces éléments de manière éclatée, par un inventaire des procédés interprétatifs et de leurs exemples les plus significatifs. Nous puiserons dans notre corpus avec la double perspective de sélectionner les caractéristiques, tout en cernant ce qu'elles ont d'unique chez chaque chanteur.

5.1.1 *Caractéristiques timbrales : entendre le corps*

Le timbre de chaque chanteur dans sa singularité s'enracine dans sa spécificité corporelle. Acoustiquement et physiologiquement, le « timbre individualité⁵¹⁷ », qui est la signature vocale propre à chaque individu, est défini par la forme des différents résonateurs du conduit vocal, qui vont modeler le son. Même si ces critères physiologiques innés, qui présentent une part de déterminisme inaliénable dans la définition du timbre de la voix, se doublent d'une capacité de variabilité qui permet une modulation prosodique liée d'ailleurs au contenu verbal de la langue, le timbre à lui seul est affirmation d'un corps différent de tous les autres corps et à ce titre nous donne à entendre le corps de l'autre.

5.1.1.1 Impureté et raucité vocales : *growl* et voix gutturales

Les timbres impurs, voilés, gutturaux, sourds, rauques, empreints de souffle, foisonnent dans le répertoire de la chanson. Banni dans le chant savant, tout ce qui pourrait *a priori* être apparenté à un défaut vocal, une entrave à la musicalité, limitant parfois drastiquement l'agilité de la voix, la tessiture et les possibilités de virtuosité, est pourtant particulièrement prisé dans ce genre qui cultive « l'anormalité » comme affirmation d'une identité et où, dans l'extrême diversité qui le caractérise, aucune irrégularité, aucun particularisme, ne semble être proscrit s'il est assumé. Il n'y a pas de norme dans l'écart à la norme : la liberté est complète

⁵¹⁴ CRISTIANI, François-René et LELOIR, Jean-Pierre, *Brel, Brassens, Ferré : trois hommes dans un salon*. Paris : Fayard, 2003, p. 60.

⁵¹⁵ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'Éducation musicale*, supplément au n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 92.

⁵¹⁶ DUFRENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*. Montréal : L'Hexagone, 1987, p. 96.

⁵¹⁷ Cf. 3.3.2.1. Le timbre et sa complexité définitoire, p. 148.

et l'impureté vocale rassemble des réalités diverses, tant par leur forme acoustique que par leur mode de production. Certaines particularités sont innées, subies, physiologiques ; d'autres acquises et l'aboutissement délibéré d'un travail vocal. Dans tous les cas, elles sont sublimées, stylisées, s'intégrant à des visées esthétiques et faisant l'objet d'une exploitation particulière et consciente. Sur le plan acoustique, chaque chanteur possède bien sûr son timbre propre et unique ; cependant, nous pouvons observer des similarités et effectuer des regroupements. Nous analyserons dans cette partie, d'une part, les voix présentant une impureté comme caractère timbral constant et consubstantiel, d'autre part, les effets ponctuels d'altération du timbre, qui, s'ils sont récurrents dans le répertoire d'un chanteur, participent de la définition de son style interprétatif, étudiant donc successivement le timbre causal et le timbre qualitatif, ou couleur sonore⁵¹⁸.

5.1.1.1.1 *Le timbre individualité : voix présentant un caractère constamment impur et bruité*

L'altération de la voix (voix cassée, voilée, dysphonique), la présence d'impuretés (voix rauque ou gutturale), tout ce qui éloigne en somme le timbre vocal du son purement harmonique et le charge de personnalité, est un indice privilégié de la corporalité ; tout ce qui introduit une forme de désordre dans la vocalité fait référence au corps. Et la voix rauque intronise le désordre, puisque, selon Pierre Léon⁵¹⁹, elle « provient d'une irrégularité des vibrations. Cette apériodicité de la voix produit des bruits ».

C'est grâce à leur timbre très bruité que certains chanteurs ont établi leur notoriété. Parmi les interprètes de notre corpus, nous étudierons cinq exemples, dont le timbre présente l'impureté comme caractéristique constante et consubstantielle : Charles Aznavour, Salvatore Adamo et Renaud pour leur timbre sourd ou voilé, associé à un registre *medium* aigu, Serge Gainsbourg et Glenmor pour leur timbre rauque, associé à un registre grave.

Charles Aznavour, initialement critiqué pour sa voix un peu « enrouée⁵²⁰ », son timbre voilé, a su exploiter ce qui aurait pu passer pour un handicap comme qualité distinctive emblématique, au service de l'expressivité et du *pathos*. Sur un accompagnement très discret, la chanson *Trousse Chemise* nous permet de mettre en évidence les aspérités vocales de cette voix bruitée :

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 74.

⁵²⁰ « Avoir la prétention avec un tel physique et une telle voix de se présenter devant un public est une pure folie », selon un critique (DILLAZ, Serge, *Vivre et chanter en France. Tome I, 1945-1980*. Paris, Brézolles : Fayard, Chorus, 2005, p. 62).

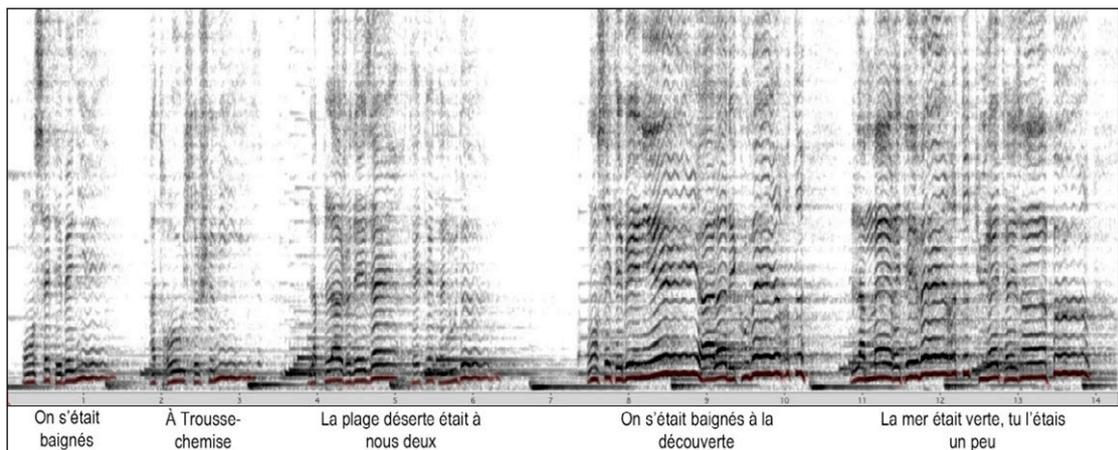


Figure 141 : Sonagramme d'un extrait de *Trousse Chemise*, interprété par Charles Aznavour⁵²¹. Mise en évidence d'un timbre bruité, voilé. Pour faciliter la lecture, la fréquence fondamentale de la voix est surlignée en rouge. [CD 085]

Le timbre riche en harmoniques comporte également une proportion de bruit importante, révélée par les zones grisées entre les harmoniques. Contrairement à la voix dans le souffle, qui ajoute du bruit mais laisse entrevoir peu d'harmoniques, nous avons ici une voix bien timbrée à laquelle se superpose du bruit. Un programme développé par l'Ircam nous permet d'isoler et de mettre en avant dans le son ses composantes harmoniques, bruitées, et ses transitoires d'attaque : nous l'utilisons ici pour bien mettre en évidence ces trois types de composantes qui se combinent et leur influence respective dans le rendu sonore de la voix sur un court extrait :

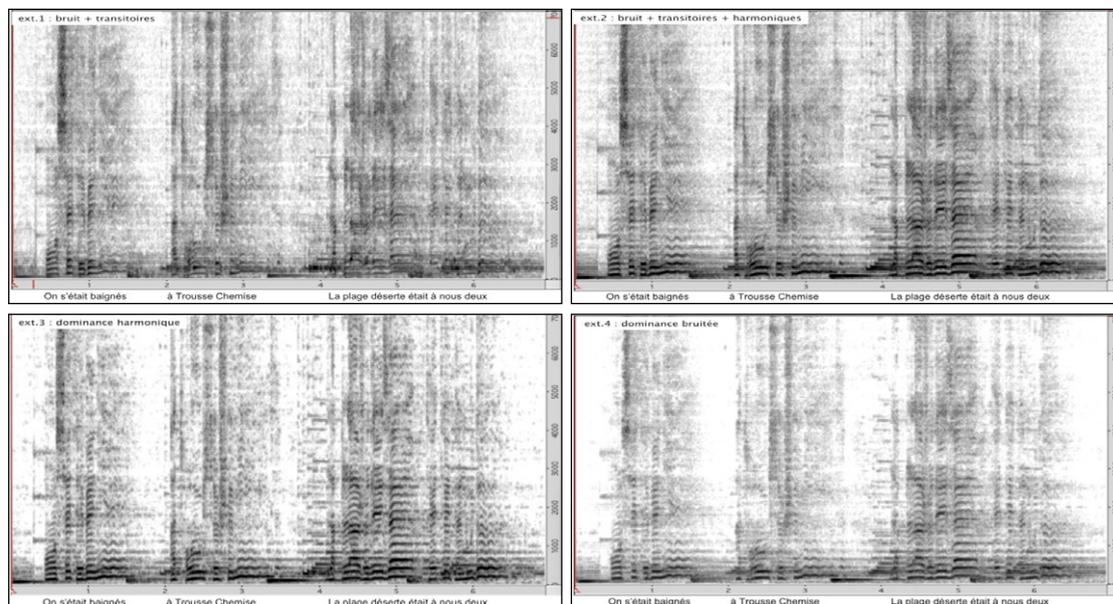


Figure 142 : Sonagramme d'un extrait de *Trousse Chemise*, interprété par Charles Aznavour⁵²². Mise en évidence des composantes harmoniques et des composantes bruitées du son. Ext. 1 : uniquement le bruit et les transitoires d'attaque. Ext. 2 : son d'origine (bruit, harmoniques, transitoires). Ext. 3 : mise en avant des composantes harmoniques. Ext. 4 : mise en avant des composantes bruitées.

⁵²¹ AZNAVOUR, Charles, *20 chansons d'or* [compilation], EMI, 2003.

⁵²² *Ibid.*

Dans le premier sonagramme, nous avons procédé à l'extraction des composantes bruitées ainsi que des transitoires (ces derniers correspondant globalement aux bruits de bouche et d'articulation). Nous pouvons ainsi mettre en évidence leur importante proportion par rapport au deuxième sonagramme, qui présente le son d'origine. Dans le troisième sonagramme, nous avons isolé les composantes harmoniques et, dans le quatrième, les seules composantes bruitées du timbre, sans les transitoires. L'audition du son représenté par les deux dernières visualisations laisse entendre, pour la première, un timbre certes plus clair, plus lisse, mais aussi plus distant, moins incarné, et la voix, ainsi « purifiée », perd en grande partie son efficacité expressive. La dernière, au contraire, respecte toutes les aspérités de la voix et nous restitue une présence corporelle exacerbée. Le timbre, amputé de ses composantes bruitées, l'est aussi de sa spécificité, et bascule dans une neutralité peu propice à l'expression du *pathos*, alors que l'impureté vocale joue un rôle fondamental dans la singularité timbrale et dans ses capacités à susciter l'émotion.

Renaud impose de même une voix sourde et bruitée, dont il accentue les caractéristiques par un phrasé proche du parlé, réduisant l'aspect mélodique, comme marqueur social d'une forme de dissidence de la jeunesse :

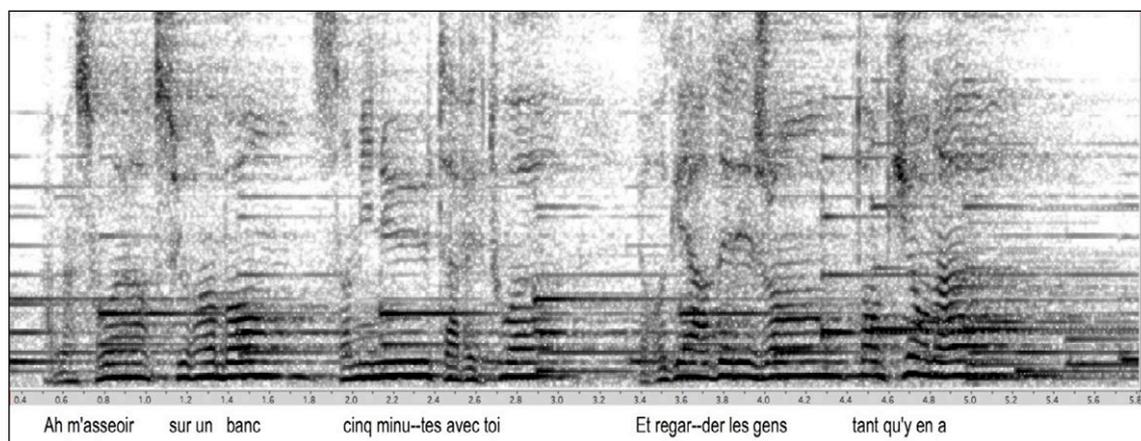


Figure 143 : Extrait de *Mistral gagnant* (1985), chanté par Renaud⁵²³. L'aspect grisé du sonagramme, l'absence de netteté des harmoniques, traduisent l'aspect bruité de la voix. [CD 086]

Le timbre est plus bruité que celui de Charles Aznavour, car beaucoup moins riche en harmoniques : alors que, sur le même phonème [a], le sonagramme précédent d'Aznavour nous laisse observer très distinctement plus de dix-sept harmoniques, nous en distinguons, avec les mêmes paramétrages, moins d'une dizaine dans cet extrait de Renaud, les suivants se fondant dans les composantes bruitées (grisaille sur le sonagramme, sur lesquelles nous pouvons voir les zones formantiques des voyelles). Le timbre est beaucoup plus sourd, la voix moins timbrée, plus voilée.

D'autres artistes usent de ce timbre voilé associé à un registre *medium* aigu, et présentent de nombreux partiels inharmoniques dans les zones aiguës du spectre. C'est le cas, par exemple, de Salvatore Adamo, dont le timbre constamment bruité laisse percevoir un léger érailement plus affirmé dans les aigus qu'il utilise toutefois abondamment.

⁵²³ RENAUD, *L'Essentiel* [compilation], EMI, 2003 (enr. 1985).

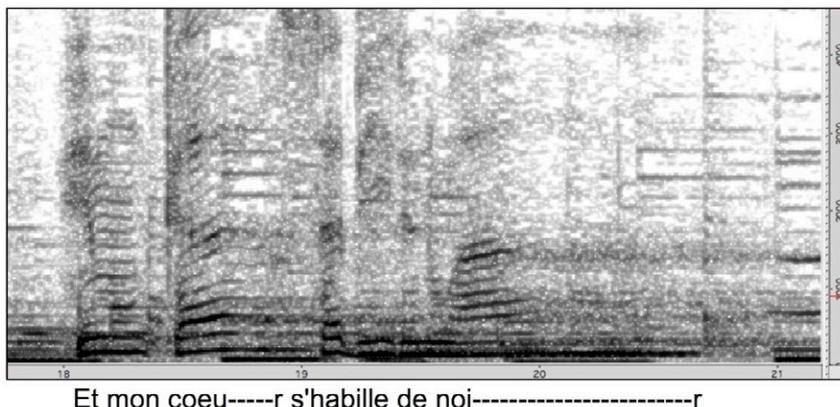


Figure 144 : Extrait de *Tombe la neige*, chanté par Salvatore Adamo⁵²⁴. [CD 087]

L'éraïllement, qui crée une certaine raucité, et une importante présence de bruit de souffle s'associent et masquent les harmoniques aigus du spectre, presque totalement absents de certains sons vocaliques (par exemple, la tenue de « noir »).

Mais la culture du son bruité peut prendre une autre forme : Glenmor par exemple exploite le registre grave pour accentuer la qualité bruitée de la voix. Un son très grave, granuleux, exacerbe la présence physique. D'ailleurs le registre grave favorise naturellement l'impureté et la singularité vocales ; par sa richesse harmonique, il contribue, ainsi que le souligne Roland Barthes, à l'émergence du « grain de la voix » et la dominance du *géno-chant* sur le *phéno-chant* :

« Quelque chose est là [...], quelque chose qui est directement le corps du chanteur [...], comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante. Cette voix n'est pas personnelle : elle n'exprime rien du chanteur, de son âme ; elle n'est pas originale (tous les chanteurs russes ont en gros la même voix), et en même temps elle est individuelle : elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de « personnalité », mais qui est tout de même un corps séparé ; et surtout cette voix charrie *directement* le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif : voici jeté devant nous, comme un paquet, le Père, sa stature phallique⁵²⁵ ».

Le timbre ne présente plus un aspect voilé (reposant sur les zones bruitées à l'aigu), mais une raucité⁵²⁶ accrue, bien visible sur le sonagramme d'un extrait à voix nue de la chanson *Pardonnez-nous* :

⁵²⁴ Album : ADAMO, Salvatore, *Triple best of* [compilation], Emi, Emi Belgium, 2009.

⁵²⁵ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix » [1972], dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil, 1982, p. 238.

⁵²⁶ Cf. 3.4.1.2.2 La raucité, p. 183.

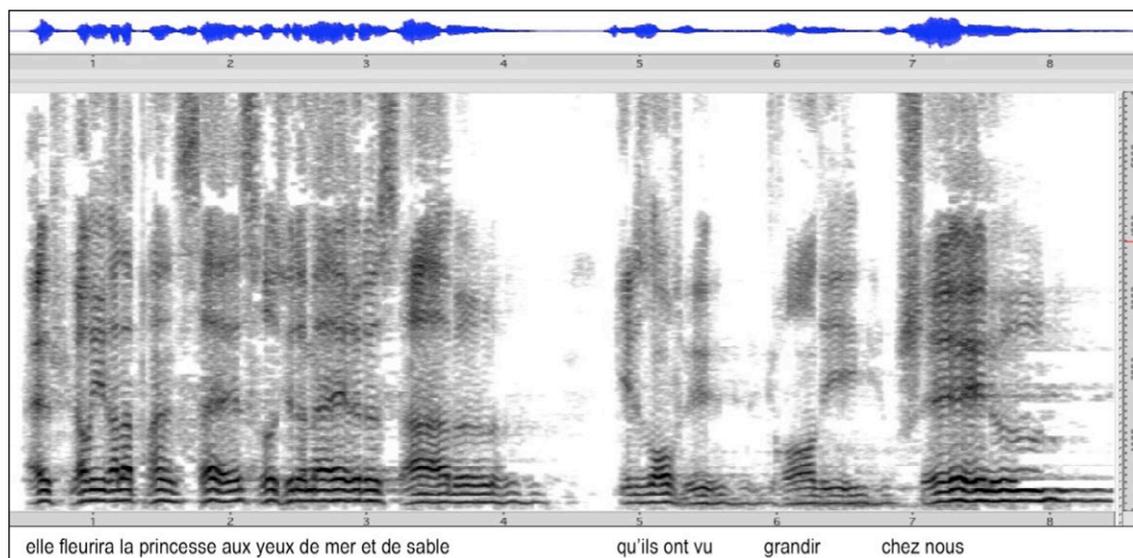


Figure 145 : Sonagramme d'un extrait *Pardonnez-nous* de Glenmor⁵²⁷. Passage sans accompagnement et avec une faible réverbération. Mise en évidence de l'aspect bruité de la voix. [CD 088]

Les caractéristiques acoustiques bruitées du timbre de Glenmor apparaissent de manière flagrante. Nous distinguons en effet des zones fortement grisées qui se superposent à l'émission des voyelles, et de nombreux harmoniques, témoins d'un timbre riche. L'intonation reste très chantante, avec un allongement des voyelles, un respect des hauteurs de notes, qui sont relativement stables, sans présence exagérée de *portamento*, et une voix bien timbrée. L'accompagnement minimaliste ponctue la voix, qui évoque la déclamation et se détache souvent sur le silence, parfois avec une forte réverbération, lui conférant une portée un peu invocatoire et prophétique. Une mise en avant du timbre, à l'aspect grave et chargé, granuleux et profond, est, dans ce répertoire régionaliste de chansons indépendantistes bretonnes, marque d'authenticité et de tradition. Comme le remarque Roland Barthes chez le chanteur russe, il y a aussi quelque chose d'universel dans cette voix : elle charrie le symbole et présente un timbre relativement constant et immuable, avec peu de fluctuations interprétatives, une sobriété des effets et de tout ce qui relève de la rhétorique vocale et donc du phéno-chant, de la représentation abstraite des sentiments. Sa plénitude – le timbre vocal remplit l'espace fréquentiel – et son ancrage dans le grave imposent un caractère d'autorité inébranlable et de sécurité qui appuie le propos et contribue à conquérir l'adhésion du public.

Mais la raucité dans le registre grave peut s'exprimer de manière très différente, par exemple chez Serge Gainsbourg. C'est tout d'abord comme auteur-compositeur qu'il s'est illustré et ses premiers disques, qui ne furent pas des succès à l'époque de leur sortie, révèlent une interprétation assez hétérogène entre des chansons vocalisées et parodiques – avec des tonalités qui évoquent Charles Trenet (*L'Amour à la papa*, *La Recette de l'amour fou...*) et d'autres avec un timbre grave qui joue un rôle modalisateur induisant une lecture au second degré (*Viva villa*, *Les Amours perdus*). Mais c'est avec l'affirmation de son style interprétatif que viendront ses grands succès d'interprète. L'aspect bruité ne s'inscrit plus dans la recherche d'un timbre riche et profond, mais au contraire dans un éloignement de la musicalité, un attrait pour l'impureté et le désordre sonore, instruments de provocation. La voix est d'ailleurs souvent en arrière, en partie couverte par les arrangements instrumentaux très chargés, qui participent de cette esthétique du désordre auditif et de l'impureté (ce qui complexifie l'exploitation des sonagrammes). L'extrait suivant, d'*Aux armes et cætera*, premier disque qui connut un véritable succès, en est une bonne illustration :

⁵²⁷ GLENMOR, *Ouvrez les portes de la nuit*, An Distro, 1998 (réédition CD).

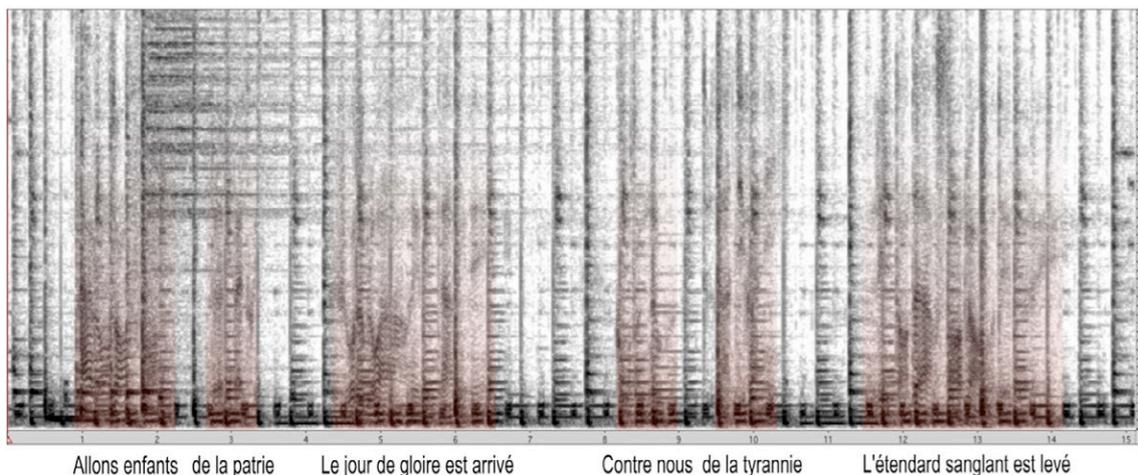


Figure 146 : Sonagramme d'un extrait de *Aux armes et cætera*, chanté par Serge Gainsbourg⁵²⁸. Les calques rouges mettent en évidence l'emplacement temporel de la voix, peu visible par son aspect bruité et l'accompagnement instrumental très fourni. [CD 089]

L'énonciation est proche d'une voix parlée dans l'extrême grave, voix susurrée et à peine articulée, avec des passages en *Fry* et une proximité de la prise de son qui favorise bruits de bouche et d'articulation. Ces caractéristiques liées au timbre sont associées à un éloignement du chant qui passe par une instabilité de la fréquence fondamentale, une mise en avant des consonnes et une absence de tenue. La voix est peu visible sur le sonagramme car elle comporte peu d'harmoniques et une importante proportion de bruit qui se confond avec les partiels de l'accompagnement percussif. Certains passages, les plus susurrés, comme « contre nous de la tyrannie », ne laissent même voir quasiment aucun harmonique et présentent donc un faible voisement. Cette impureté vocale cultivée s'associe évidemment au niveau du phrasé à d'autres caractéristiques interprétatives que nous étudierons dans les phénomènes combinatoires et s'inscrit dans une démarche sémiologique spécifique.

5.1.1.1.2 *La couleur sonore : étude d'usages ponctuels et récurrents d'impureté et de raucité vocales*

Si certains chanteurs présentent, dans la part stable et constante de leur timbre ou dans la portion fixe et immuable de leur style interprétatif, un aspect invariablement bruité et impur, d'autres utilisent ponctuellement cette qualité au cours de leurs interprétations. Ce qui est élément consubstantiel au timbre ou à l'interprétation chez les premiers, devient, chez les seconds, couleur sonore⁵²⁹ au service d'une esthétique musicale ou d'une rhétorique vocale. S'ils sont récurrents chez un chanteur, ces jeux timbraux participent alors de la caractérisation de son style interprétatif singulier, en rejoignant le creuset des potentialités vocales et des habitudes personnelles dans lequel il puise. Ils peuvent aussi relever d'un modèle générique particulier, auquel souhaite s'identifier l'artiste, comme l'influence *Rock*, *Folk* ou *Pop*.

Il s'agit, par exemple, de l'utilisation d'une qualité vocale que l'on retrouve ponctuellement chez différents chanteurs de notre corpus : une voix gutturale évoquant une sorte de « grognement », qui relève directement ou se rapproche de la technique particulière du *Growl*⁵³⁰. Dans la chanson d'inspiration *Rock*, nous trouvons, par exemple, cet effet chez

⁵²⁸ GAINSBURG, Serge, *Best of, Comme un boomerang* [compilation], Universal Music, Mercury, 2011.

⁵²⁹ Cf. 3.3.2.1. Le timbre et sa complexité définitoire, p. 148.

⁵³⁰ Cf. 3.4.1.2.2 La raucité, p. 183.

Gérard Blanchard et Eddy Mitchell. Ce courant générique utilise le *growl* sur des passages longs, alors qu'il n'est présent que ponctuellement, sur une ou deux syllabes, dans les autres genres. Dans *Rock Amadour*, Gérard Blanchard use de manière presque permanente d'une voix gutturale et « saturée », comme l'illustrent les deux extraits suivants :

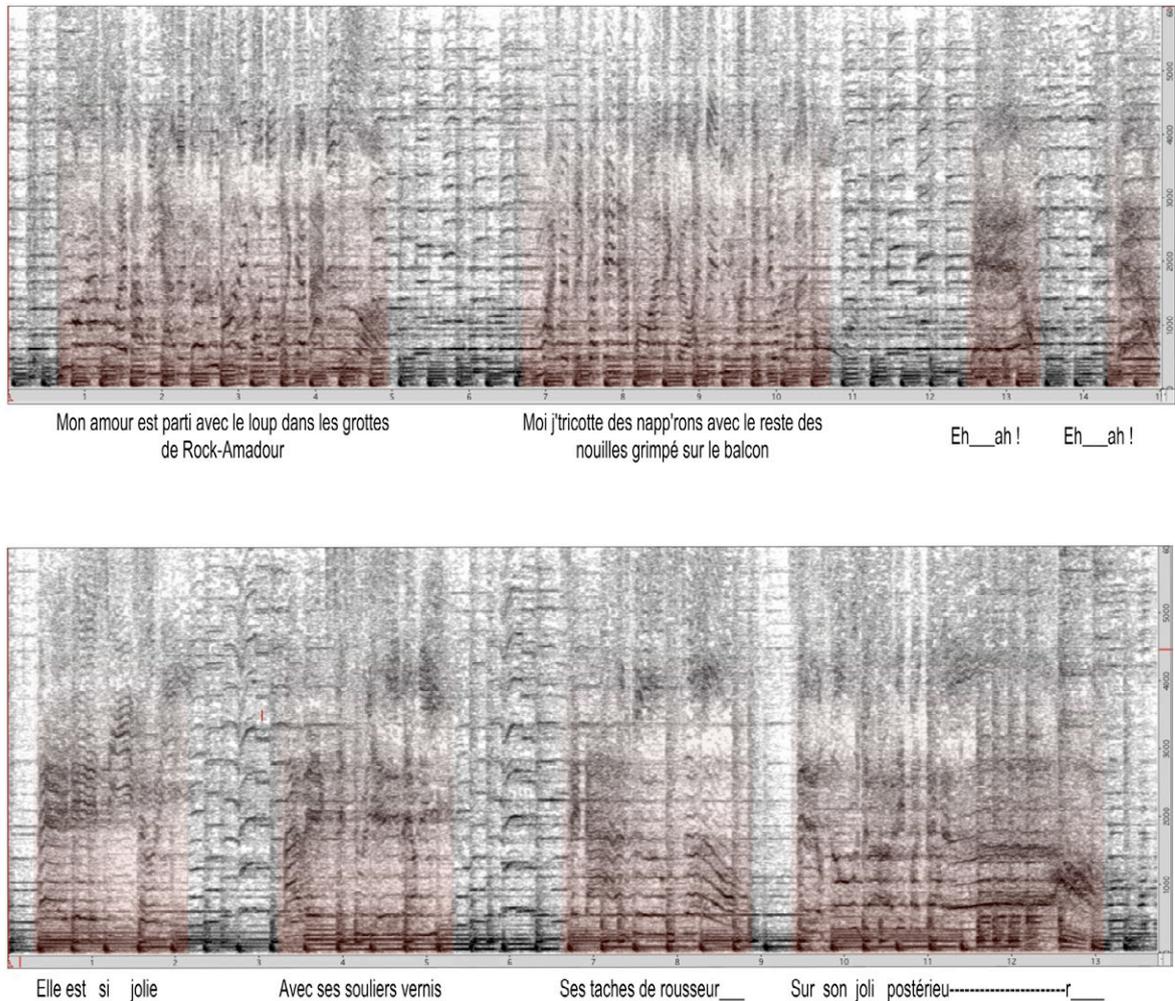


Figure 147 : Extraits de *Rock Amadour*, interprétés par Gérard Blanchard⁵³¹.
Mise en évidence de la voix gutturale. [CD 090]

Dans cette chanson, l'utilisation de la voix gutturale est clairement associée à une esthétique *Rock*, d'ailleurs un peu parodique, la chanson faisant explicitement référence à ce genre musical, avec un accompagnement instrumental très chargé. Sur les passages vocaux, mis en évidence en rouge, l'aspect très bruité du timbre vocal est révélé par des secteurs fortement grisés dans les zones des formants vocaliques. Dans *Marylou*, l'accompagnement plus discret permet de mieux visualiser la voix et d'analyser avec précision l'origine de l'effet ressenti à l'écoute :

⁵³¹ BLANCHARD, Gérard, *Rock amadour, Marylou*, Universal Music, Barclay, 1981.

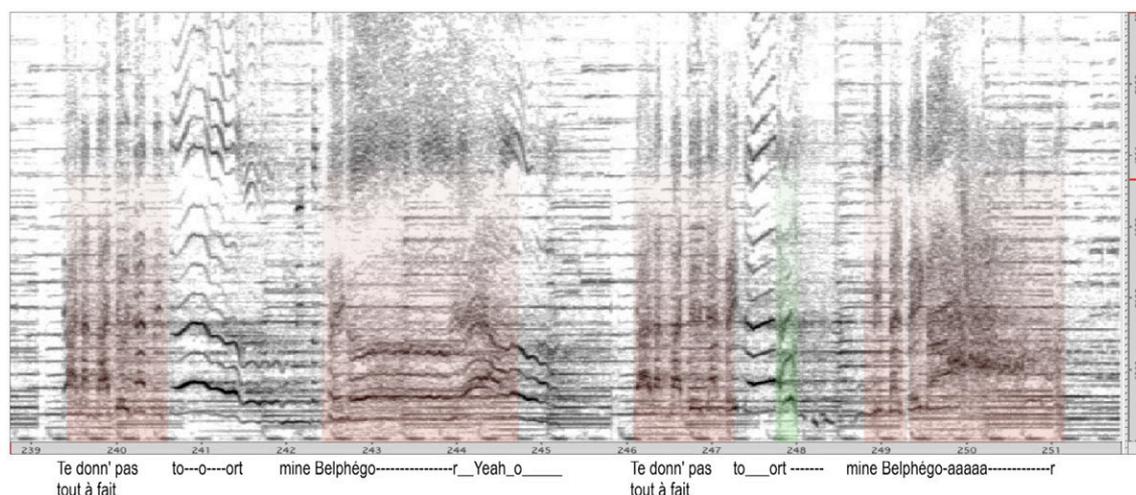


Figure 148 : extrait de *Marylou*, interprété par Gérard Blanchard⁵³². Mise en évidence de la voix gutturale (en rouge) et d'un passage en voix de tête (en vert). [CD 091]

Nous notons encore un assombrissement du sonagramme sur les passages (en rouge) utilisant la voix gutturale. À l'inverse, les passages utilisant une voix « normale » – mais qui semble fatiguée par l'usage intensif du *growl* – ne présentent pas cette caractéristique (par exemple, sur « tort »). Sur la dernière syllabe du second « Belphégor », nous observons une tenue avec un timbre très guttural, une déformation du phonème [o] en [a], qui rappelle la voix caverneuse, ou *Grunt*, utilisée dans le chant métal. Les harmoniques disparaissent. L'intelligibilité du texte est limitée, voire impossible sans la réitération initiée par le refrain. Le sonagramme met bien en évidence le contraste entre les syllabes gutturales totalement bruitées – les voyelles, curieusement dévocalisées, dont le son se résout en un grognement entre le cri grasseyé et le sanglot – et les passages voisés. Nous retrouvons ce jeu de contraste dans le saut de tessiture du brusque passage très bref en voix de tête souligné par la colonne verte et qui caractérise des interprétations de Gérard Blanchard poussant souvent sa voix aux limites du possible.

Eddy Mitchell utilise également la voix *growl*, mais de manière plus ponctuelle, essentiellement dans les chansons qui font directement référence, dans leur contenu textuel, à l'esthétique *Rock*, la voix gutturale devenant une sorte d'illustration stéréotypée de ce genre musical :

⁵³² BLANCHARD, Gérard, *Rock amadour, Marylou*, Universal Music, Barclay, 1981.

Dans cet extrait, tiré de la fin de l'interprétation enregistrée de *Lady Marlène*, chantée par Daniel Balavoine, nous observons une utilisation de la voix gutturale pour amorcer la dernière réitération du refrain à la *coda* (qui est répété deux fois à la fin de la chanson). Il s'agit du moment culminant de cette chanson, de son *climax*, tant sur le plan énergétique qu'expressif. L'accompagnement instrumental est très présent, *fortissimo*, et la voix du chanteur est puissante et haut perchée, proche du cri. Nous distinguons, sur le sonagramme, des lignes horizontales rapprochées sur le passage en voix gutturale, dont on peut penser qu'il s'agit de sous-harmoniques. Cependant, l'accompagnement très présent sur cet extrait ne nous permet pas de l'affirmer avec certitude.

Dans l'extrait suivant de *Ma drôle de vie* de Véronique Sanson, nous remarquons aussi à l'écoute un très court passage en voix gutturale, en *growl*, sur la première syllabe de « t'aidera » et nous observons sur le sonagramme un aspect particulièrement bruité sur cette syllabe :

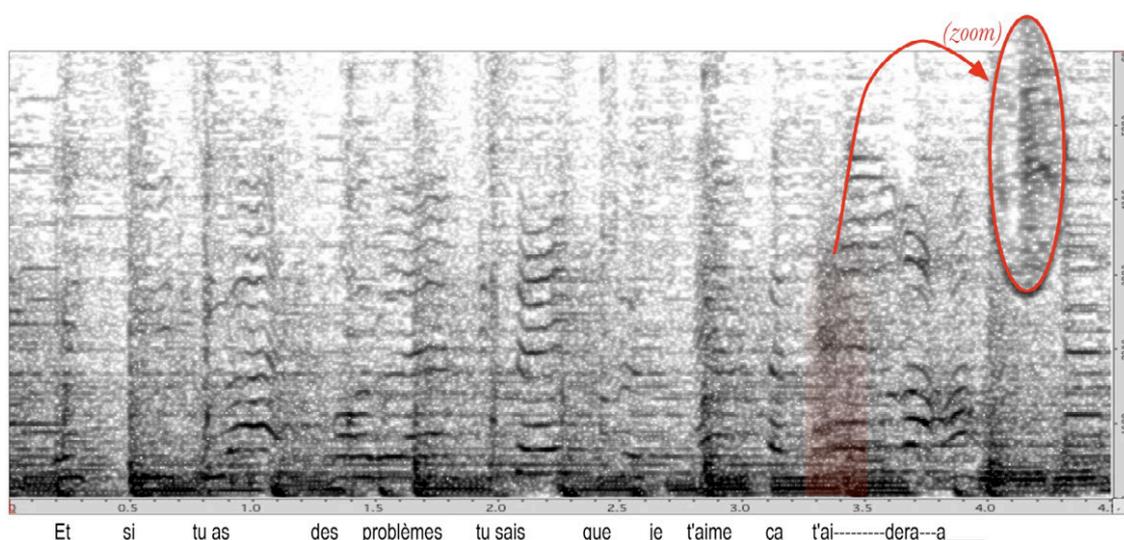


Figure 151 : Extrait de *Ma drôle de vie*, interprété par Véronique Sanson⁵³⁶.
Mise en évidence d'un effet de voix gutturale. [CD 094]

Un zoom et une augmentation de la taille de la fenêtre d'analyse nous permettent de distinguer cette fois nettement, dans le cadre rouge, l'apparition de sous-harmoniques (lignes parallèles très rapprochées, intercalées entre les réelles harmoniques de la voix).

Enfin, il serait faux de penser que la chanson plus traditionnelle soit exempte de cet effet. Nous le trouvons couramment, souvent en lien avec l'expression d'émotions telles que la colère ou le dépit, dont il marque souvent le paroxysme, chez de très nombreux artistes, comme dans cet exemple, chez Édith Piaf :

⁵³⁶ SANSON, Véronique, *Live at the Olympia*, Warner France, 1993.

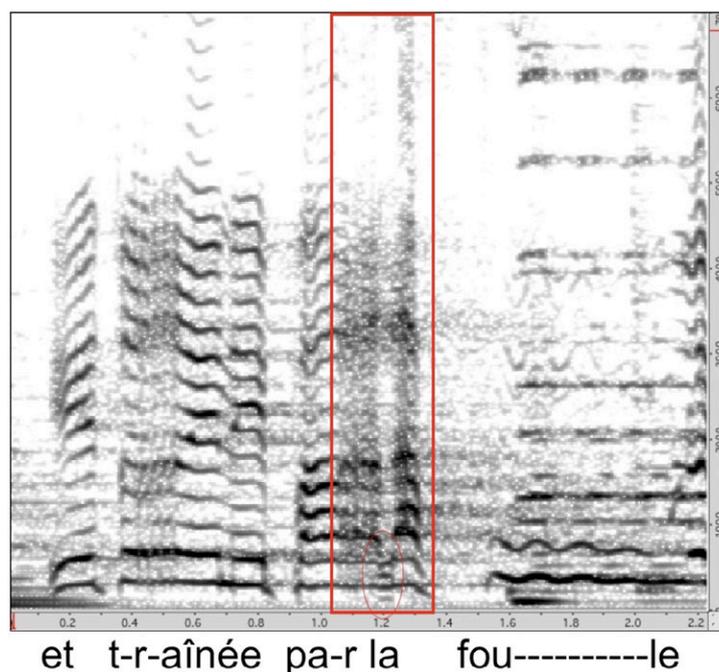


Figure 152 : Extrait du sonagramme de *La Foule*, interprété par Édith Piaf⁵³⁷.
Mise en évidence d'un passage en voix gutturale. [CD 095]

Dans cet extrait de la fin de la chanson *La Foule*, nous observons un court passage d'une syllabe et demie en voix gutturale, sur « (pa)r la ». L'aspect très discret de l'accompagnement, qui reste en suspens, permet d'observer nettement les incidences sur le timbre de cet effet bien perceptible à l'écoute. Le passage en *growl* débute sur le « r », un [R] guttural, grasseyé mais dévibré, très différent du [r] de « traîné », qui est roulé ou apical et pour lequel nous observons sur le sonagramme les quatre vibrations successives (aspect périodique, saccadé). Le passage en *growl* se caractérise par un timbre beaucoup plus bruité que le reste de l'extrait, avec de nombreux partiels inharmoniques et beaucoup moins d'harmoniques. Très ponctuellement sur « la », apparaissent des sous-harmoniques, plus spécifiques des voix éraillées ou cassées. Comme souvent dans le répertoire de la chanson littéraire, c'est le « r » qui permet d'amorcer le passage en *growl* : ce phonème uvulaire, qui peut facilement être articulé de manière gutturale, semble particulièrement propice à ce type d'effet. L'interprète rehausse ainsi d'un degré l'aspect entraînant et répétitif de cette réitération du refrain, créant un nouvel élan dynamique.

Dans l'exemple suivant, tiré d'une interprétation de concert de *Et maintenant* de Gilbert Bécaud, la progression dramatique de la chanson conduit vers un son de plus en plus violent et bruité, laissant finalement exploser la colère, contenue au début. Gilbert Bécaud termine la chanson avec une voix très gutturale, associée à un accompagnement instrumental paroxysmique et un martèlement de *clusters* pianistiques :

⁵³⁷ PIAF, Édith, *Les 100 plus belles chansons* [compilation], EMI France, 2007.

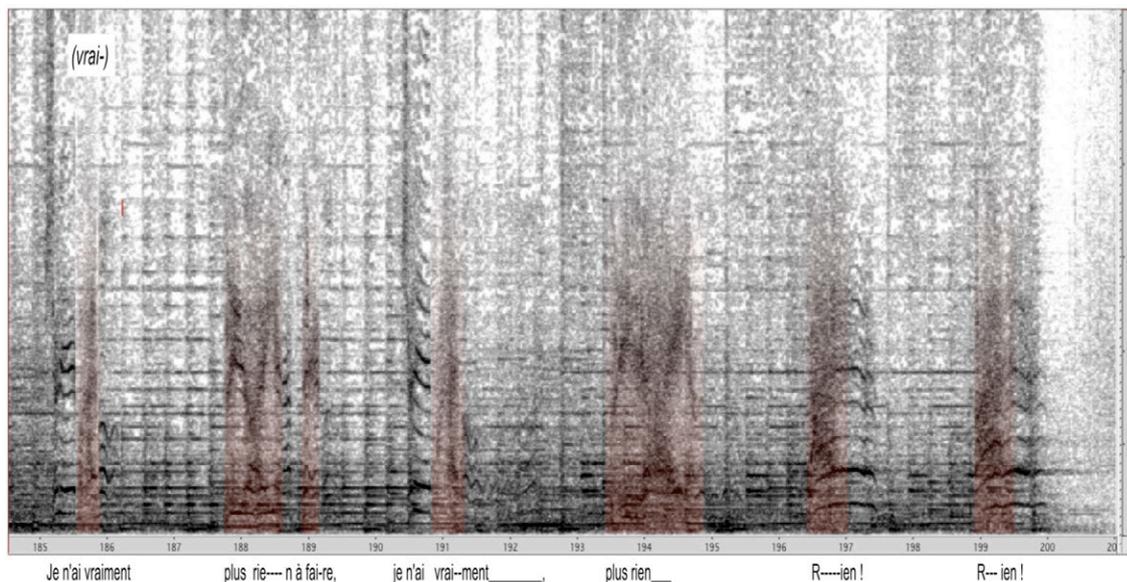


Figure 153 : Extrait tiré de la fin d'une interprétation publique de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud⁵³⁸. Mise en évidence des passages gutturaux, proches du *growl*. [CD 096]

Le timbre, extrêmement bruité sur les extraits en rouge, présente un effet de voix gutturale forcée, une saturation vocale qui exprime la colère. Même si l'accompagnement instrumental est très fourni (comme souvent, le *crescendo* instrumental suit le *crescendo* vocal), nous distinguons clairement des zones grisées, sur lesquelles nous percevons le déplacement des formants vocaux (particulièrement visibles sur « plus rien »). Ces incursions en *growl* (ou dans une technique similaire), se démarquent nettement de courts passages sur lesquels nous voyons les harmoniques de la voix (« je n'ai »...). À la fin, les deux derniers « Rien ! » sont amorcés avec un timbre guttural qui évolue ensuite en voix criée. L'usage de la voix gutturale se trouve ici encore stimulé par l'allitération en /r/.

Précédemment dans la chanson, nous rencontrons déjà quelques effets de voix bruitée, certes plus courts et discrets, mais plus faciles à observer car avec un accompagnement moins présent :

⁵³⁸ BÉCAUD, Gilbert, enregistrement vidéo de 1962.

Source Youtube : http://www.youtube.com/watch?v=p1H_dMrDUNo (visité le 2 mai 2011).

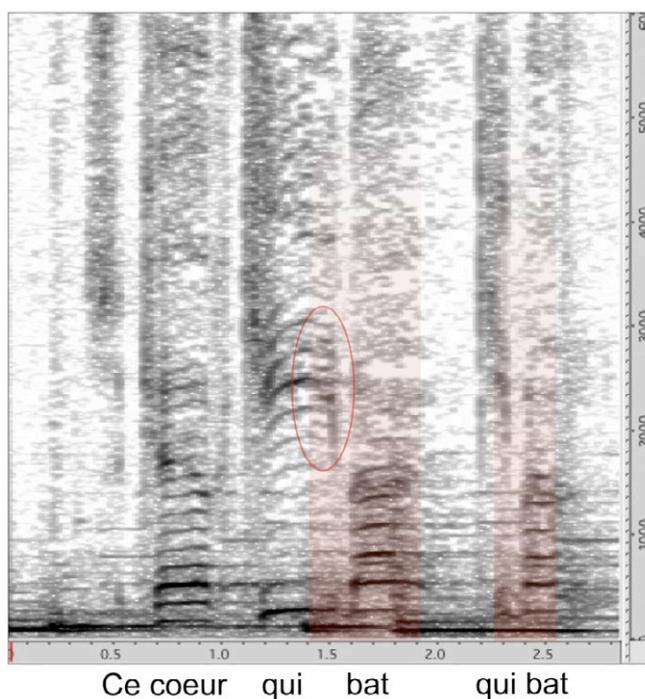


Figure 154 : Extrait d'une interprétation en concert de *Et maintenant*, par Gilbert Bécaud⁵³⁹.
Mise en évidence d'un passage en voix « éraillée ». [CD 097]

Dans l'extrait ci-dessus, nous observons un éraillage de la voix au début des zones en rouge, à la fin de « qui ». Cependant ce procédé n'est pas de même nature que ceux observés précédemment : il s'agit plus d'une voix éraillée que d'une voix gutturale, et nous remarquons nettement, dans la zone encadrée, un doublement des harmoniques, ce qui, nous le verrons, est une caractéristique propre aux voix éraillées, dysphoniques, alors que la voix *growl* dont nous parlions précédemment se caractérise par un ajout de multiples partiels inharmoniques et de sous-harmoniques plus nombreux (donc avec une fréquence fondamentale théorique beaucoup plus grave qu'un simple doublement des harmoniques). Sur « bat », nous nous rapprochons de la voix gutturale telle que nous l'avons étudiée, avec un son plus bruité et une apparition de sous-harmoniques plus nombreux.

Prenons pour dernier exemple cet extrait de la strophe finale d'*Avec le temps*, interprétée en concert par Léo Ferré :

⁵³⁹ BÉCAUD, Gilbert, enregistrement vidéo de 1962. *Op. cit.*

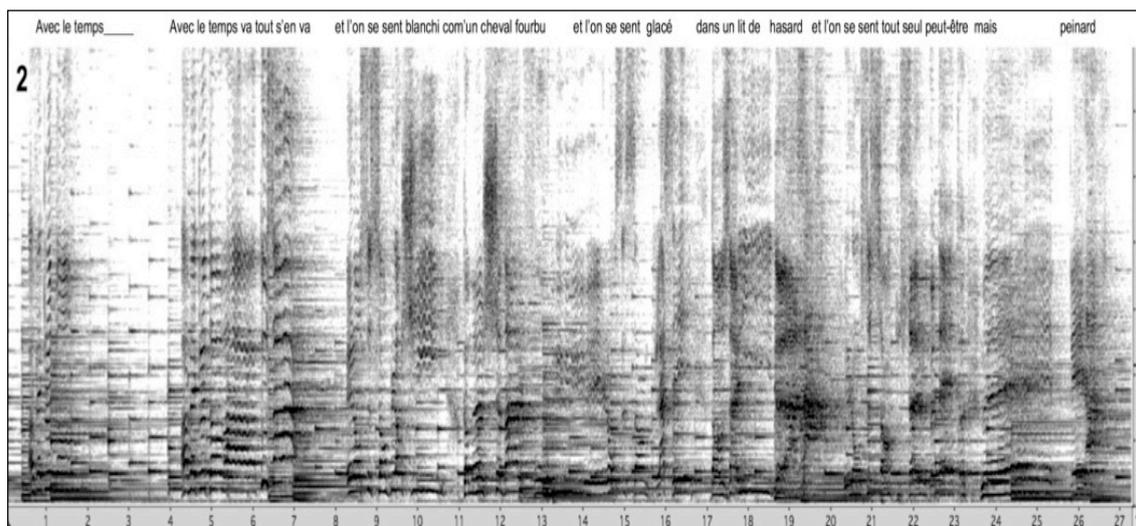


Figure 155 : Extrait d'une interprétation en concert d'*Avec le temps*, par Léo Ferré⁵⁴⁰. [CD 098]

Cette interprétation se caractérise par son aspect violent et agressif, exprimant la rancune de l'amour déçu. Nous relevons une progression de la mélodicité vers le bruit, avec une voix de plus en plus gutturale, en raclement de gorge. Cela s'observe bien sur le sonagramme, à partir de « dans un lit de hasard », où il n'est plus possible de distinguer les harmoniques. Cette recherche d'agression sonore par un son sale et saturé est soutenue par un effet sonore métallique appliqué à la voix et un arrangement très fourni.

La raucité est donc une qualité timbrale utilisée non seulement de manière récurrente, pour une intégration typologique à un genre particulier (style *Rock* ou *Jazz*), mais aussi de manière ponctuelle, comme marque hyperbolique et emphatique du *pathos* ; forme de dépassement paroxysmique, il prend le relais de la vocalité, qui n'est plus à même de traduire la violence émotive. Il est peu étonnant donc qu'on le trouve volontiers dans l'enregistrement de concert, où la montée de l'émotion, au lieu de se faire seulement au sein d'une chanson, doit être soutenue sur la durée. Il présente un élément de gradation d'une efficacité notoire.

5.1.1.2 La voix « pathologique », aux frontières de la dysphonie

En phoniatry, la « raucité » est un terme utilisé pour désigner une voix pathologique, dysphonique. L'usage de la voix rauque, dans notre répertoire, est cependant considéré dans une optique beaucoup moins restrictive et, souvent, distingue un effet vocal volontaire ou une particularité de timbre qui n'a rien à voir avec une quelconque pathologie. Cependant, la distinction entre voix saines et voix malades est, dans d'autres cas, beaucoup plus floue. Comme nous l'avons indiqué précédemment, les voix pathologiques ne sont pas exclues de la chanson ; certains chanteurs y trouvent même leur compte. Pathologie réelle ou feinte, dysphonies et fatigues vocales sont monnaie courante, contribuant à la définition psychologique du personnage incarné dans la chanson ou à la construction de la *persona* médiatique du chanteur et de son *ethos*.

⁵⁴⁰ FERRÉ, Léo, *Seul en scène*, La Mémoire et la Mer, 2001 (enr. 1973).

5.1.1.2.1 *L'altération (défaillance) vocale comme qualité constante*

Les qualités de voix dysphoniques peuvent être présentes de façon constante dans la production de l'artiste, consubstantielles à son timbre-individualité. Par exemple, l'un des éléments du succès fulgurant de la chanson *Le Métèque*, interprétée par Georges Moustaki (1968), réside dans un timbre voilé, fatigué, parfois à la limite de la dysphonie, double auditif et spéculaire du corps du chanteur désenchanté :

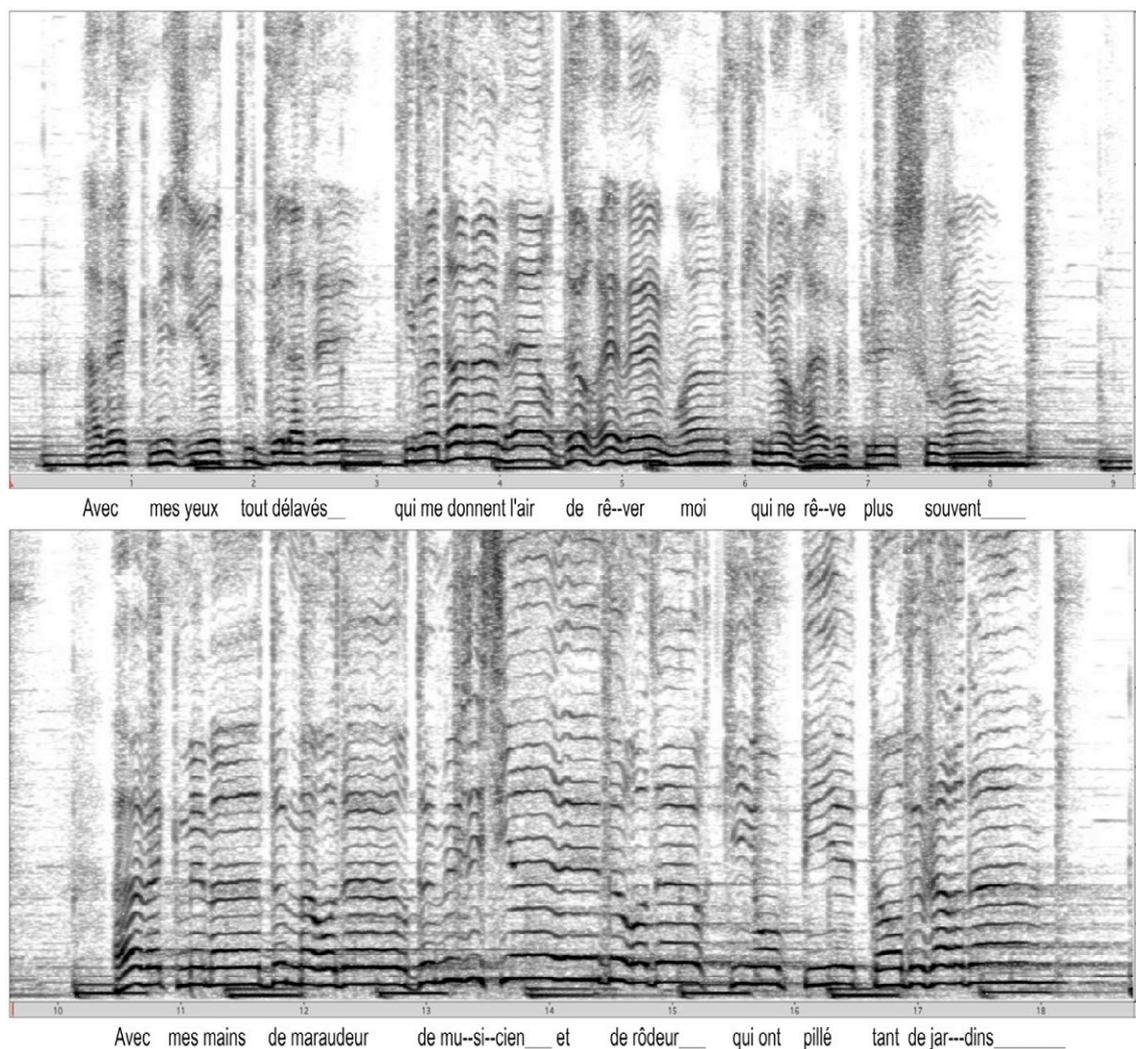


Figure 156 : Extrait du sonagramme du *Métèque*, interprété par Georges Moustaki⁵⁴¹.
Mise en évidence du son voilé et de l'absence de tenue et de *vibrato*. [CD 099]

L'extrait précédent présente une voix fortement voilée, montant difficilement dans l'aigu et ne présentant aucun *vibrato*. Il n'y a pas de tenue en fin de vers, et les dernières syllabes s'éteignent avec un érailement de la voix. La fin des dernières syllabes de « souvent » et « jardin », se caractérise par une irrégularité de la ligne mélodique, qui tremble légèrement. Cette voix fatiguée illustre parfaitement le sémantisme textuel, le personnage de l'aventurier blasé. À l'écoute, la proximité de la prise de son laisse entendre des bruits de bouche et fait ressortir les consonnes fricatives alvéolaires ou post-alvéolaires (/s/, /ch/ et /j/), renforçant

⁵⁴¹ MOUSTAKI, Georges, *Georges Moustaki* [compilation], Universal Music, Polydor, 2001 (enr. 1968).

le caractère chuintant, « sifflant » et voilé du timbre, comme par exemple dans l'extrait suivant, situé à la fin de la chanson :

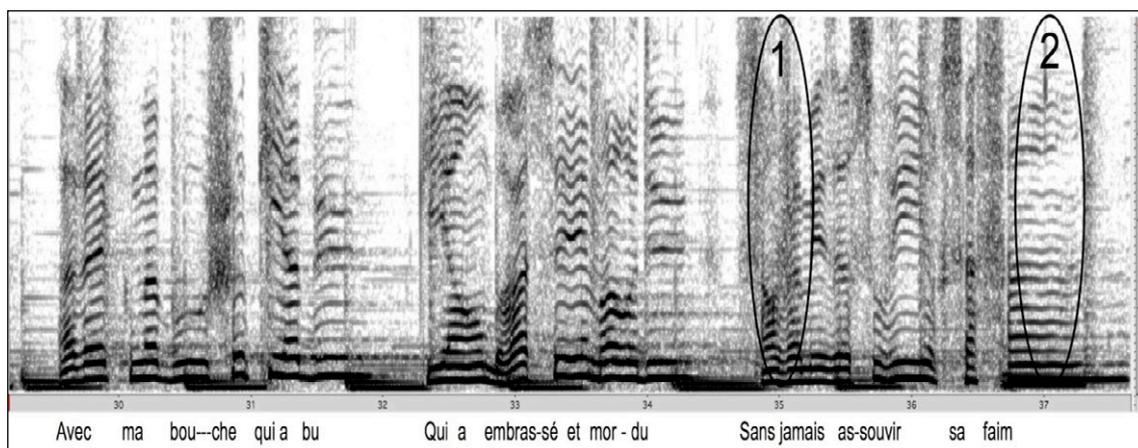
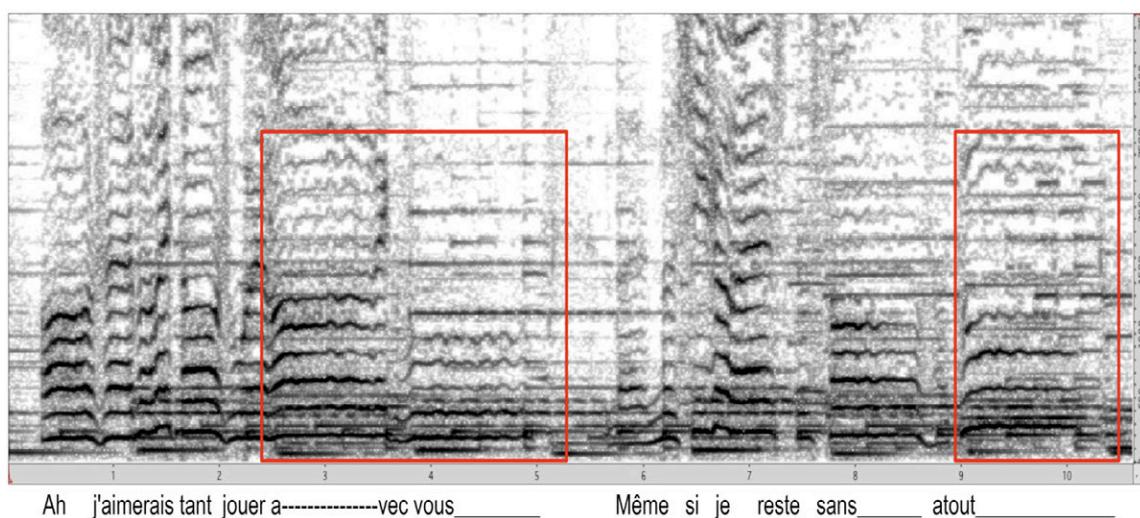


Figure 157 : Extrait du sonagramme du *Météque*, interprété par Georges Moustaki⁵⁴². [CD 100]

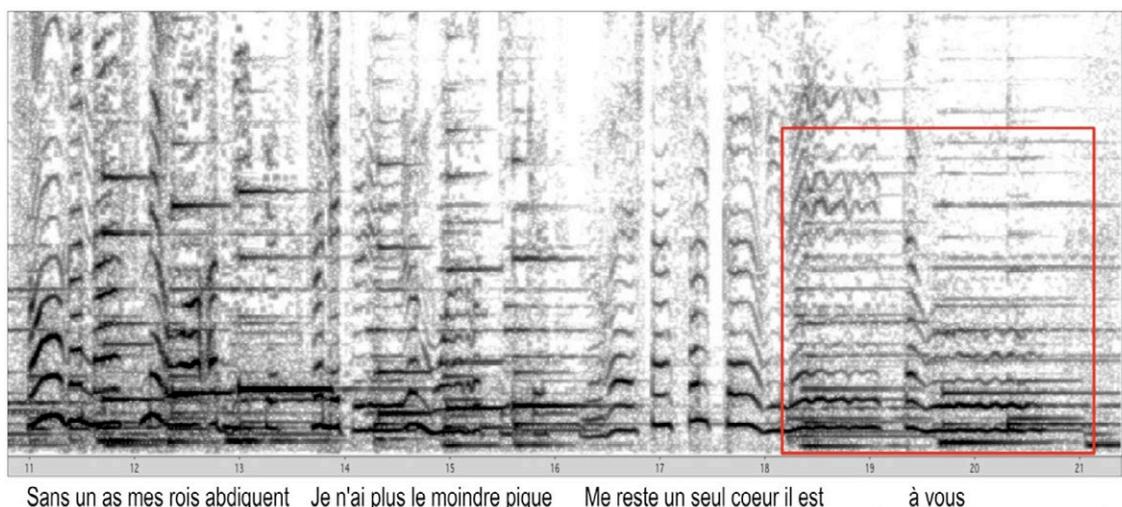
Le timbre est toujours voilé, mis en évidence par la grisaille sur le sonagramme, par exemple sur le [ã] et le [a] de « sans jamais » (1), dans le grave de la tessiture, avec une difficulté à monter dans l'aigu et une voix qui détonne toujours légèrement et peine à tenir les notes dans le médium : sur « faim » (2), un accident, un décrochement, instabilité de la hauteur fondamentale, est visible sur le sonagramme.

Dans l'exemple de Georges Moustaki, nous avons donc une défaillance vocale, mise au service du personnage incarné dans la chanson et de la construction de l'*ethos* du chanteur. Nous trouvons un usage similaire chez d'autres artistes : Guy Béart et Gilles Vigneault par exemple.

La voix de Guy Béart se caractérise par un timbre sourd, un ambitus réduit (difficulté à monter dans les aigus et à descendre dans les graves) et un tremblement irrégulier de la fréquence fondamentale sur les tenues, comme l'illustre l'extrait suivant :



⁵⁴² *Ibid.*



Sans un as mes rois abdiquent Je n'ai plus le moindre pique Me reste un seul coeur il est _____ à vous _____

Figure 158 : Extrait de *Vous*, interprété par Guy Béart⁵⁴³.
Mise en évidence des effets de tremblement de la voix sur les tenues. [CD 101]

La « faille », la défaillance, transparait chez Guy Béart à travers le tremblement de la voix sur les tenues, bien observable sur le sonagramme précédent. Ce tremblement est plus régulier sur les notes dans le médium – sur « vous » –, où il se rapproche d'un *vibrato*. Il est par contre très irrégulier dans les aigus – comme sur « atout » –, marquant un effort, une difficulté pour tenir la note, avec une voix plus sourde, moins timbrée, qui détonne légèrement. Sans doute non voulue, cette qualité participe toutefois de la construction d'un *ethos* qui peut émouvoir par l'émergence d'une vulnérabilité et de l'image consensuelle de « l'homme ordinaire », donc porte-parole de tous.

Gilles Vigneault est un autre exemple signifiant de l'utilisation d'une voix très bruitée, aux limites de la pathologie. Contrairement à Georges Moustaki, il existe toutefois un *vibrato* constant sur les tenues, qui donne un caractère plus lyrique. Cohabitent donc, paradoxalement, un timbre voilé, poreux, et une voix poussée sur les aigus du registre de poitrine, des tenues qui détonnent et des *vibratos* récurrents, curieuse association des caractéristiques inhérentes à la recherche de mélodicité (tessiture aiguë et *vibrato*) et celles de l'altération vocale assumée.

⁵⁴³ BÉART, Guy, *The very best of* [compilation], Believe, 2011.

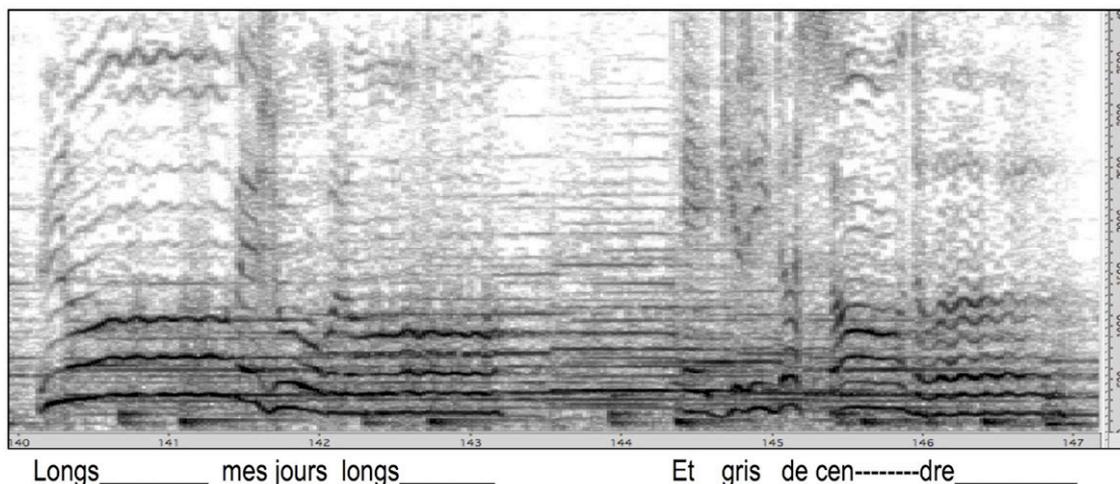


Figure 159 : Extrait de l'interprétation de *Donx*⁵⁴⁴ par Gilles Vigneault.
Mise en évidence de l'association de tenues à l'aigu avec *vibrato* et d'une altération vocale. [CD 102]

Les sonagrammes de l'interprétation de Gilles Vigneault confirment la coexistence d'une tessiture souvent aux limites de la voix de poitrine (ici « longs » est sur un *fa* 3) et la présence de *vibratos* (sur « longs ») et la tenue finale de « cendre ») pratiquement réguliers, avec un timbre voilé ayant peu d'harmoniques aigus et une superposition permanente de souffle sur l'émission vocalique. Sur les tenues, il existe aussi de manière récurrente une approximation de la hauteur, qui va jusqu'à la fausseté, comme dans l'exemple suivant :

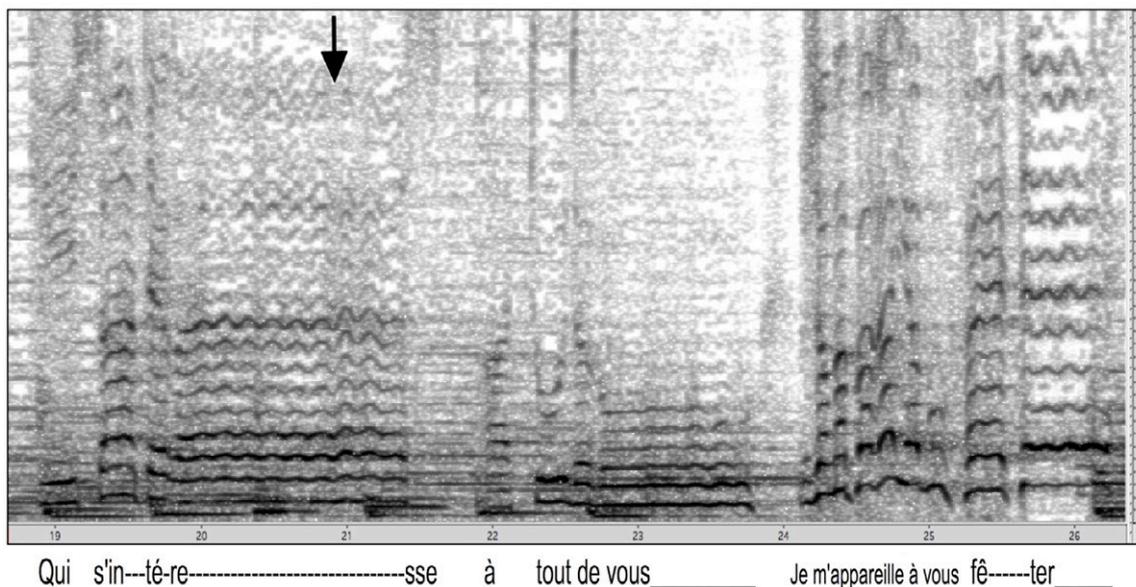


Figure 160 : Deux extraits de l'interprétation de *Donx* par Gilles Vigneault.
Mise en évidence de tenues avec une justesse approximative. [CD 103]

Si la voix « cassée » s'associe généralement à une nette euphémisation des tenues, Gilles Vigneault, au contraire, privilégie les notes longues (trois notes tenues sur le court extrait précédent). La tenue finale de « s'intéresse » est d'abord en-dessous de la note (*Fa* 2, *Fa* # 2), puis (à la flèche, sur le sonagramme) l'intonation est rehaussée de quelques commas, créant une rupture et mettant en évidence un forçage vocal.

⁵⁴⁴ Album : VIGNEAULT, Gilles, *Mon Pays*, Sony, 1966.

Cette confrontation agonique entre les limites vocales et la quête de mélodicité confère au chant un caractère profondément authentique par l'investissement total de l'interprète qu'il implique. La voix est sans cesse poussée aux confins de ses possibilités, au delà de ses failles, intronisant une forme de puissance primitive d'une rusticité valorisante. Si Guy Béart et Georges Moustaki intègrent leurs limites vocales dans une relative sérénité, Gilles Vigneault, au contraire, semble se battre contre les siennes en cherchant un constant dépassement de ses capacités vocales. Son interprétation se vit comme une prise de risque, une lutte en parfaite adéquation avec la sémiologie de son œuvre.

5.1.1.2.2 Insertion ponctuelle de la faille vocale

Si les chanteurs étudiés précédemment emploient de manière constante, dans leurs interprétations, une qualité timbrale intégrant une défaillance vocale constitutive, d'autres l'utilisent plus ponctuellement. Julos Beucarne, par exemple, possède une voix bien timbrée et peu bruitée. Dans *De mémoire de rose*, il use cependant d'une voix éraillée sur les tenues, pour exprimer le caractère plaintif de la chanson :

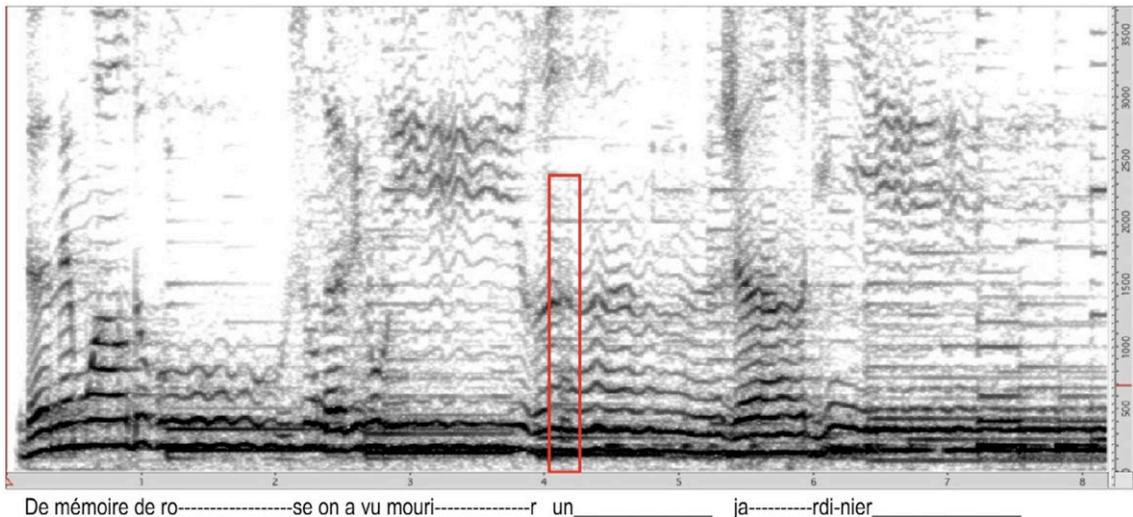


Figure 161 : Extrait de *De mémoire de rose*, interprété par Julos Beucarne⁵⁴⁵.
Mise en évidence de l'érailement de la voix et de l'irrégularité de la ligne mélodique. [CD 104]

Nous observons dans cet extrait un érailement de la voix par doublement des harmoniques sur certains passages (nettement sur « un » et sur la fin de la tenue de « rose ») et des tremblements de la voix, un *vibrato* irrégulier, sur certaines tenues (« mourir », « un », « jardinier ») : ces irrégularités sont délibérément obtenues, car, sur d'autres tenues, le *vibrato* est au contraire très régulier et le timbre rond et non bruité. Nous percevons à l'écoute comme une fermeture, un resserrement. Dans cette chanson, Julos Beucarne multiplie les effets volontaires d'irrégularité vocale : timbre éraillé, cassé, éraflé sur certains passages, fermeture du son, recherche d'impureté, de dissonance.

Ces effets d'érailement de la voix, de dissonance, associés ici à une chanson, peuvent se retrouver de manière plus élargie au sein d'une œuvre, liés non plus à une conceptualisation ponctuelle, mais à une thématique récurrente : il s'agit par exemple des chansons d'amour et de nostalgie de Charles Dumont.

⁵⁴⁵ BEUCARNE, Julos, *Bornes acoustiques, 1867-1988* [compilation], Believe/EPM, 2010 (enr. 1975).

Dans *J'ai vingt ans*, Charles Dumont multiplie les effets simulant la défaillance vocale, construisant par ce biais l'image du séducteur expérimenté, narrateur de la chanson, collant à l'identité même de l'artiste, du chanteur de charme, revenu de tout et pourtant régénéré par le désir :

« D'un simple regard / D'un battement de cils / Elle gomme les rides / Du coin de mes yeux [...] // Voilà que chancellent / Toutes mes lassitudes / Voilà qu'elle réveille / Mes envies d'avant / Voilà qu'avec elle / C'est une certitude / Ma vie a des ailes / C'est fou, j'ai vingt ans ! ».

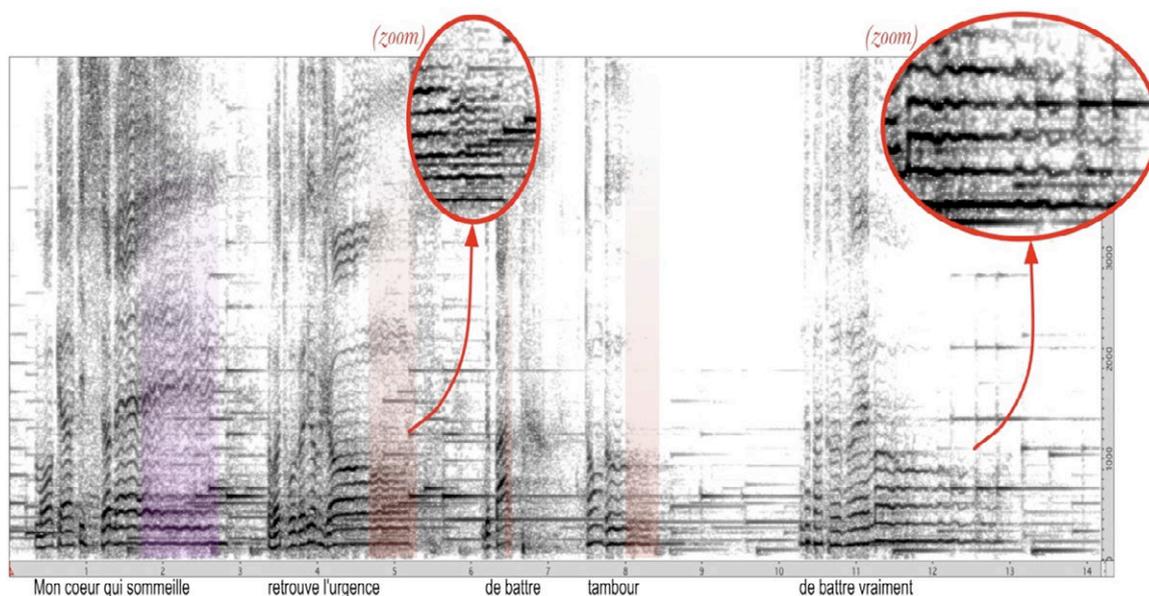


Figure 162 : Extrait de *J'ai vingt ans*, interprété par Charles Dumont⁵⁴⁶.
Mise en évidence des effets de défaillance vocale. [CD 105]

À plusieurs reprises, dans l'extrait précédent, nous percevons à l'écoute des passages avec un usage de l'érailement de la voix, de voix dysphonique, en fin de mot ou en fin de vers : clairement repérable sur le graphique (en rouge), il correspond à un doublement des harmoniques (très visibles sur la tenue de « urgence »). Sur la tenue de « sommeille », nous notons également un effet d'érailement, mais sans observer de sous-harmoniques. Sur « vraiment », l'effet de défaillance vocale passe par un tremblement de la voix, une vibration irrégulière, mise en évidence sur le grossissement. Le doublement des harmoniques qui génère une importante dissonance se retrouve souvent au cours de la chanson :

⁵⁴⁶ DUMONT, Charles, *Les Incontournables* [compilation], Believe, 2010.

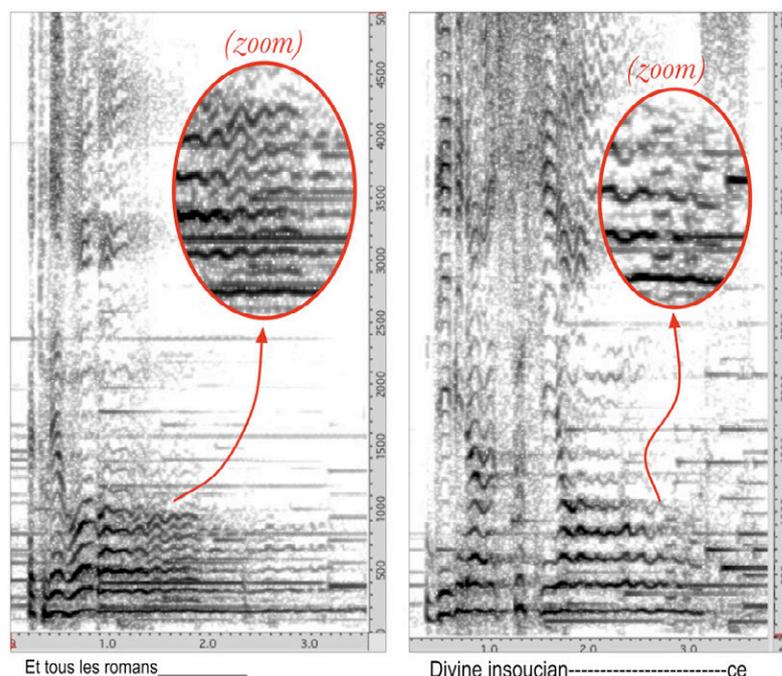


Figure 163 : Extraits de *J'ai vingt ans*, interprétés par Charles Dumont⁵⁴⁷. Sélection de deux exemples d'éraïlement de la voix sur la tenue engendrant un doublement des harmoniques. [CD 106 et 107]

Charles Dumont utilise dans cette chanson presque systématiquement une voix éraillée sur les tenues, le son se terminant alors dans une sorte de râle et plus ponctuellement le *Fry*⁵⁴⁸. Les consonnes à la *coda* sont toujours sous-articulées, souvent totalement inaudibles. Ces failles, d'une voix qui traîne et s'altère, s'érafle, sur les tenues, soutenue par le *tempo* très lent, sont utilisées comme procédés de séduction, association de la gravité virile et du caractère souffrant qui ponctue sa discographie (*Une femme, Laisse passer le temps*).

La faille vocale n'est pas toujours constitutive ou intentionnelle, elle peut tout simplement provenir de la fatigue vocale. Face à elle, les chanteurs font souvent preuve d'impressionnantes facultés d'adaptation, les contraintes physiologiques qu'ils subissent étant bien souvent instantanément exploitées comme éléments interprétatifs, placées dans une perspective esthétique, tournant ainsi l'obstacle à leur avantage. Plutôt que vainement refoulées et combattues, elles sont acceptées et deviennent argument artistique. Lors de ses performances scéniques, Léo Ferré par exemple, ne ménageait en rien sa voix. Prenons pour exemple deux concerts emblématiques : celui de 1969 à Bobino et le récital de 1990 au TLP-Déjazet.

Dans *Bobino 69*, la voix de Léo Ferré est constamment forcée, criée, à la limite de ses capacités. Poussée à l'extrême, cette voix montre rapidement des signes de faiblesse, en proportion croissante au cours du concert. Le timbre devient éraillé, présentant de multiples accidents, comme en témoigne cet extrait de *Ni dieu ni maître* :

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ Cf. 3.4.1.2.1.2. Les usages particuliers des registres dans les musiques populaires contemporaines, p. 181.

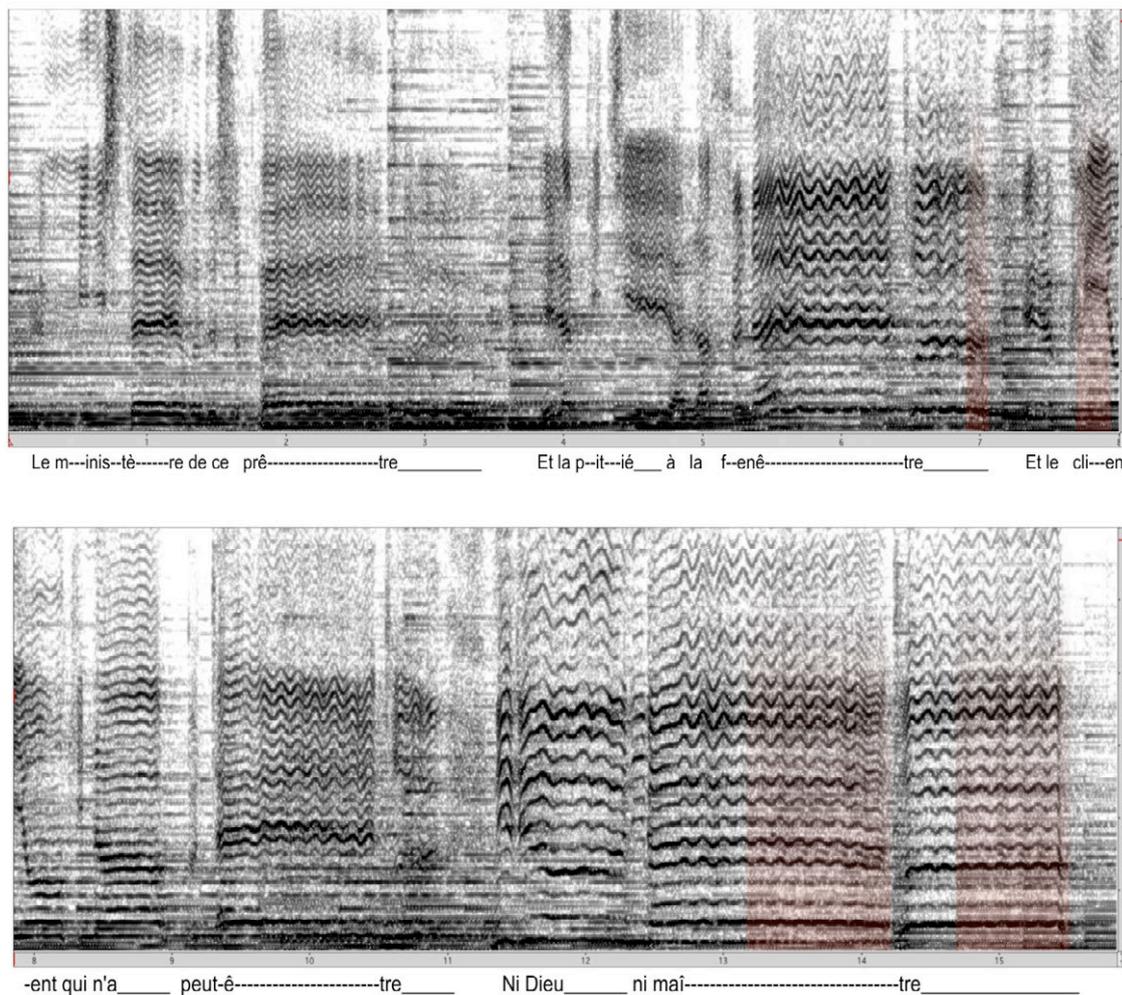


Figure 164 : Extrait de *Ni dieu ni maître*, interprété par Léo Ferré au concert de 1969 à Bobino⁵⁴⁹. [CD 108]

Cette chanson contre la peine de mort est interprétée à la fin du concert, à la suite de *La Marseillaise*, *Comme une fille* et *Les Anarchistes* : il s'agit de la quatrième chanson successive chantée avec une énergie intense, une voix constamment forcée, criée, et aux limites de ses possibilités. Alors que l'interprétation en studio de *Ni dieu ni maître* se caractérise par un adoucissement du timbre sur les montées vers l'aigu, avec parfois un passage en voix de tête (très rare chez Léo Ferré), exprimant ainsi l'extrême émotion par la fragilité et une profonde empathie avec le condamné, à Bobino, nous sommes au contraire dans le cri de révolte face à l'intolérable : l'énergie est intense, l'implication physique est maximale et trouve son paroxysme dans les notes les plus aiguës (« fenêtre », « ni Dieu »...). La voix ainsi poussée à ses limites s'érafle, s'éraïlle, et apparaissent nettement, sur le sonagramme précédent, des passages avec doublement des harmoniques (en rouge), principalement sur les aigus. Au début de l'extrait, les graves sont forcés, tassés, avec un timbre riche en harmoniques. L'investissement physique du chanteur, qui n'hésite pas à mettre en danger sa voix, atteste sa sincérité et la force de ses convictions, son implication sans retenue, son absence de distance par rapport aux causes qu'il défend, renforçant ainsi son *ethos*.

À la fin du le concert de 1990 au TLP-Dejazet, l'un des derniers concerts de Léo Ferré, l'artiste gère sa fatigue vocale d'une tout autre manière, dans la douceur et l'acceptation :

⁵⁴⁹ Album : FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré, vol. 9 : À Bobino 69*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

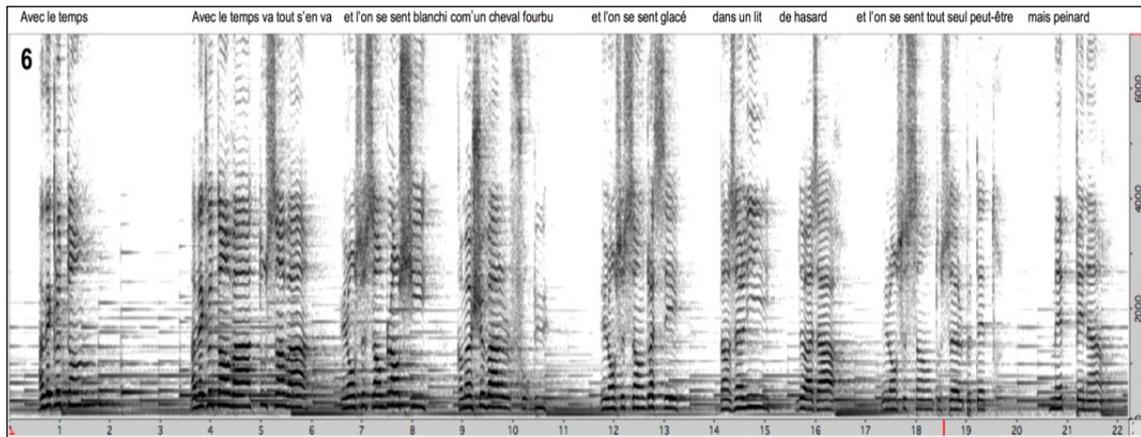
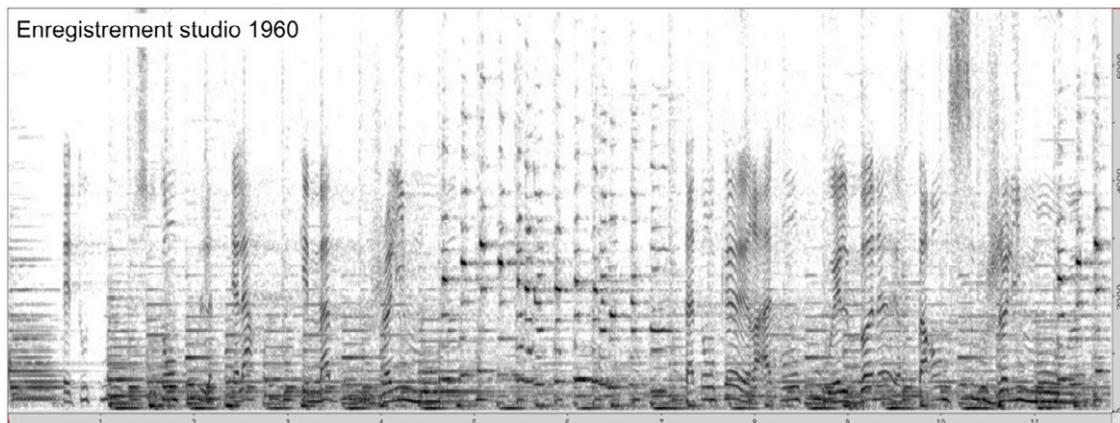


Figure 165 : Extrait d'*Avec le temps*, interprété par Léo Ferré lors du récital au TLP-Déjazet en 1990⁵⁵⁰. [CD 109]

Avec le temps, qui clôt le concert, s'imprègne alors d'un caractère triste, calme et résigné, avec des mots regroupés par petits îlots qui se découpent sur le silence, métaphore de la solitude ; la parole isolée donne ainsi l'impression de se perdre dans le vide. Le manque de souffle incite à un débit rapide sur de courts passages, entrecoupés de silences, et à l'absence de tenue. La faiblesse vocale acceptée exclut tout effet d'emphase, engendrant une grande sobriété interprétative. L'atmosphère ainsi installée, d'émotion et de solitude, se prolonge dans l'adresse finale au public : « n'applaudissez pas... ».

Quant à certains chanteurs à la carrière longue, ils sont parfois confrontés, à la fin de leur carrière, à une diminution de leur capacité vocale. Pourtant, les chanteurs âgés ne perdent souvent rien de leur capacité interprétative, dont la typicité et la personnalité paraissent souvent au contraire exacerbées. Ici encore, la défaillance vocale devient argument esthétique. Elle n'implique pas que le timbre, mais également le phrasé.

Juliette Gréco par exemple, lors du concert de 2004 à l'Olympia, reprend une partie des chansons emblématiques de son répertoire, mais avec une interprétation nouvelle, une voix majoritairement parlée et une surabondance d'effets paralinguistiques : accentuations, jeux sur le souffle, intonations, voix basse ou haute, retards et anticipations... qui compensent l'absence de tenues et de mélodicité. Comparons ainsi un extrait de l'interprétation de *Jolie Môme* :



⁵⁵⁰ Album : FERRÉ, Léo, *Alors Léo... Récital au TLP-Déjazet*, EPM, 1993 (enr. 1990).

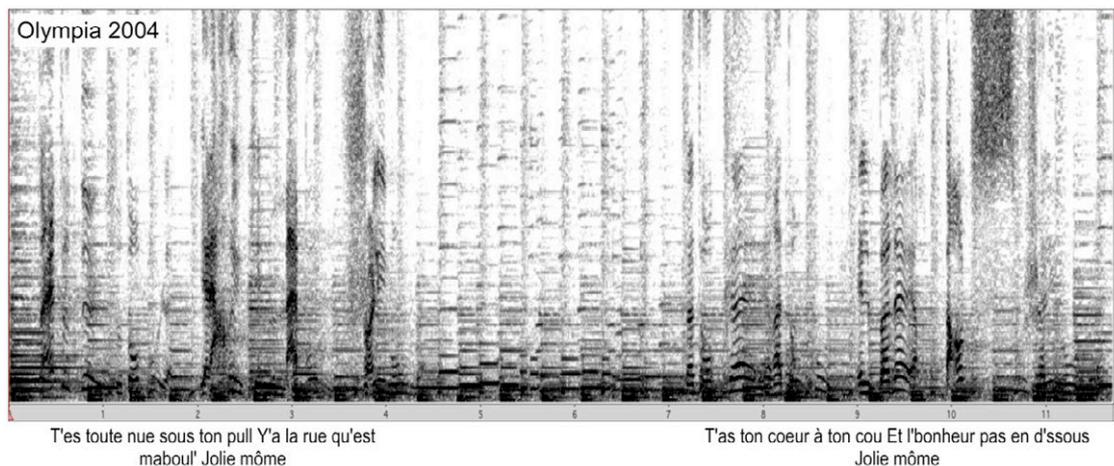


Figure 166 : Comparaison d'un extrait de *Jolie môme*, interprété par Juliette Gréco, dans la version studio de 1960⁵⁵¹ et dans son concert en 2004 à l'Olympia⁵⁵². [CD 110 et 111]

Dans la version de 2004, la voix est moins chantée, plus proche de la parole. La première strophe se caractérise par une voix gutturale poussée, donnant un timbre très bruité : nous observons l'aspect sombre et bruité du sonagramme, alors que la version de 1960 laisse voir beaucoup plus d'harmoniques et est nettement plus vocalique. Si des effets d'emphase et de retenue des consonnes sont déjà abondants dans le premier enregistrement, leur présence est ici exaltée. Nous remarquons également l'allongement disproportionné du /s/ de « dessous » dans la version de 2004, autant de procédés qui pallient l'absence de tenue des notes.

Nous pouvons observer un phénomène similaire chez Barbara, dont les derniers enregistrements sont marqués par une voix beaucoup moins harmonique, moins timbrée, plus proche de la parole, exploitant le souffle et présentant de manière emphatique les effets de phrasé déjà présents à un degré moindre dans les enregistrements antérieurs. Là encore, c'est la surabondance d'effets et l'exaltation des typicités interprétatives qui palie les limites physiologiques de la voix.

La faille et l'altération vocale subies ou délibérément suscitées, sont donc souvent exploitées et valorisées par le chanteur, qui en use plutôt que d'aller à leur rencontre, les inscrivant au cœur de la démarche esthétique et les affirmant comme singularité au service de contingences interprétatives ou de son *ethos*.

5.1.1.3 La voix dans le souffle

Un autre procédé d'intrusion du bruit dans la voix est l'utilisation du souffle⁵⁵³. Selon Jacqueline Vaissière :

« Dans la voix soufflée, la fermeture de la glotte est souvent incomplète et moins rapide qu'en voix modale de sorte que le mouvement des plis vocaux est plus symétrique ; la conséquence acoustique est que la pente spectrale est plus forte, c'est-à-dire que les harmoniques supérieures sont de moindre amplitude⁵⁵⁴ ».

⁵⁵¹ Album : GRÉCO, Juliette, *Je suis comme je suis* [compilation], Universal Music, 2009 (enr. 1960).

⁵⁵² Album : GRÉCO, Juliette, *Olympia 2004*, Universal Music, 2004 (enr. 2004).

⁵⁵³ Cf. 3.4.1.2.3 Le souffle, p. 184.

⁵⁵⁴ VAISSIÈRE, Jacqueline, *La Phonétique*. 2^e éd. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 54-55.

Nous avons déjà évoqué précédemment une forme de voix dans le souffle à caractère pathologique, avec Barbara. Abordons maintenant d'autres usages du souffle : sa présence peut aller de l'imprégnation légère, pouvant évoquer la confidentialité, l'intimité, voire l'érotisme, à l'émission très peu ou non voisée, comme la voix murmurée ou chuchotée. Il peut être utilisé ponctuellement, pour une couleur spécifique qui s'inscrit alors dans le champ paralinguistique, ou, au contraire, être un élément stylistique d'usage constant dans une ou plusieurs chansons d'un chanteur. Là encore, les pratiques sont hétérogènes et les formes diverses.

5.1.1.3.1 Utilisation récurrente de la voix dans le souffle dans la chanson Pop

Dans la chanson d'esthétique *Pop*, la voix dans le souffle peut être utilisée de manière constante, pour donner au son un caractère particulier, comme par exemple dans la chanson *Holidays* de Michel Polnareff. Nous isolons, pour notre sonagramme, la piste de droite, qui est beaucoup moins instrumentée au début, presque *a cappella*, mais pourvue d'une forte réverbération :

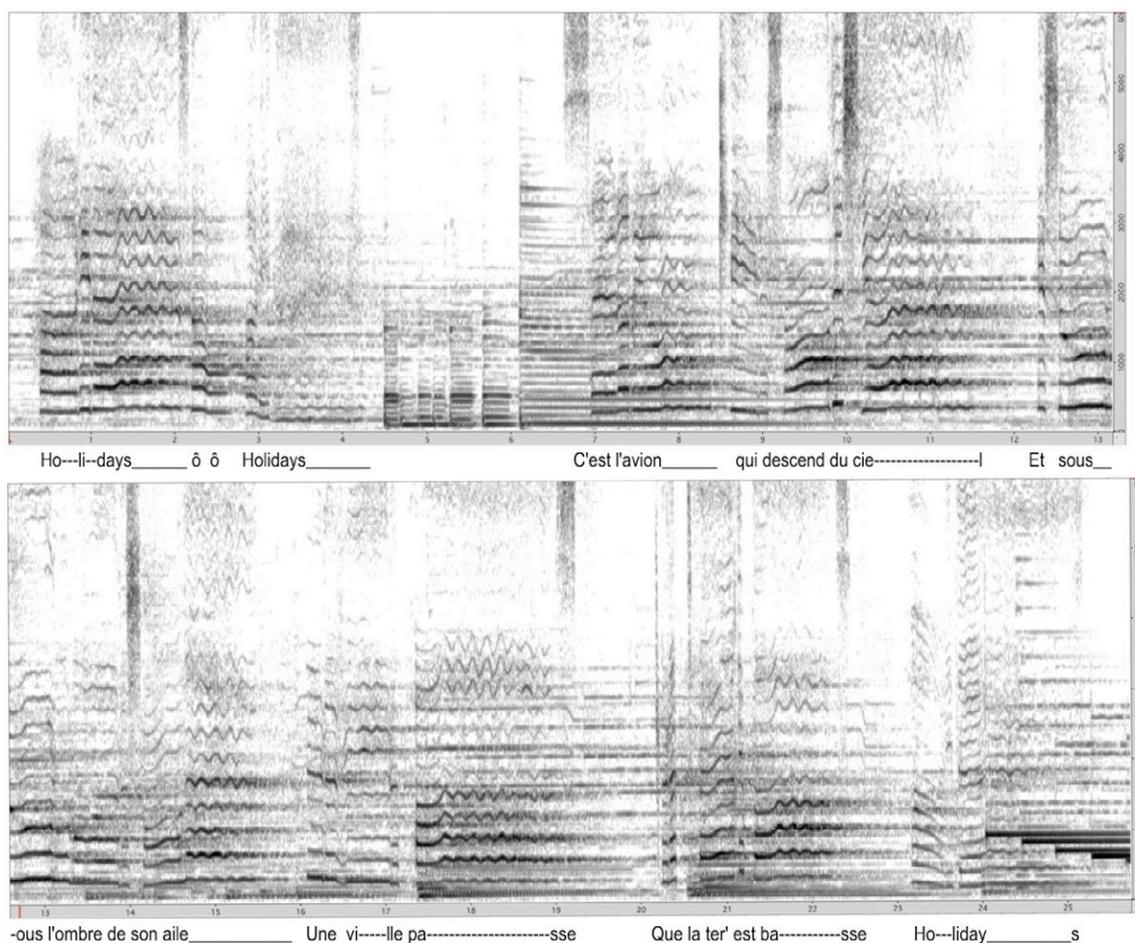


Figure 167 : Extrait de la première strophe de *Holidays*, interprété par Michel Polnareff⁵⁵⁵. [CD 112]

Nous observons dans cet enregistrement une voix constamment aiguë, au timbre doux et clair avec peu d'harmoniques, évoquant le registre résonantiel de la voix de tête et exprimant

⁵⁵⁵ Album : POLNAREFF, Michel, *Les Premières Années* [compilation], 1997, Universal Music, Polydor.

une certaine fragilité. L'émission utilise beaucoup d'air, avec une voix vaporeuse, dans le souffle : l'aspect grisé du sonagramme, notamment sur le premier vers qui est totalement *a cappella*, marque la présence de ce souffle, qui se superpose à l'émission vocalique, alors que la voix reste bien timbrée et que les harmoniques, peu nombreux, sont nets. Cette imprégnation du souffle donne un aspect aérien, flottant, éthéré à l'interprétation, en lien avec le sémantisme textuel, aspect renforcé par la réverbération. La lenteur du débit, associée à des attaques douces et sans à-coup, sur un lent et ample *portamento*, participe de cet effet de suspension, d'apesanteur. La voix dans le souffle est ici liée au registre léger.

Nous retrouvons, dans une moindre mesure, certaines de ces caractéristiques chez William Sheller, qui utilise une voix masculine aiguë, avec un timbre assez pur, peu bruité, mais souvent imprégné de souffle. L'émission vocale est en effet, chez cet artiste, importante consommatrice d'air dans les nuances *mp* et *p* :

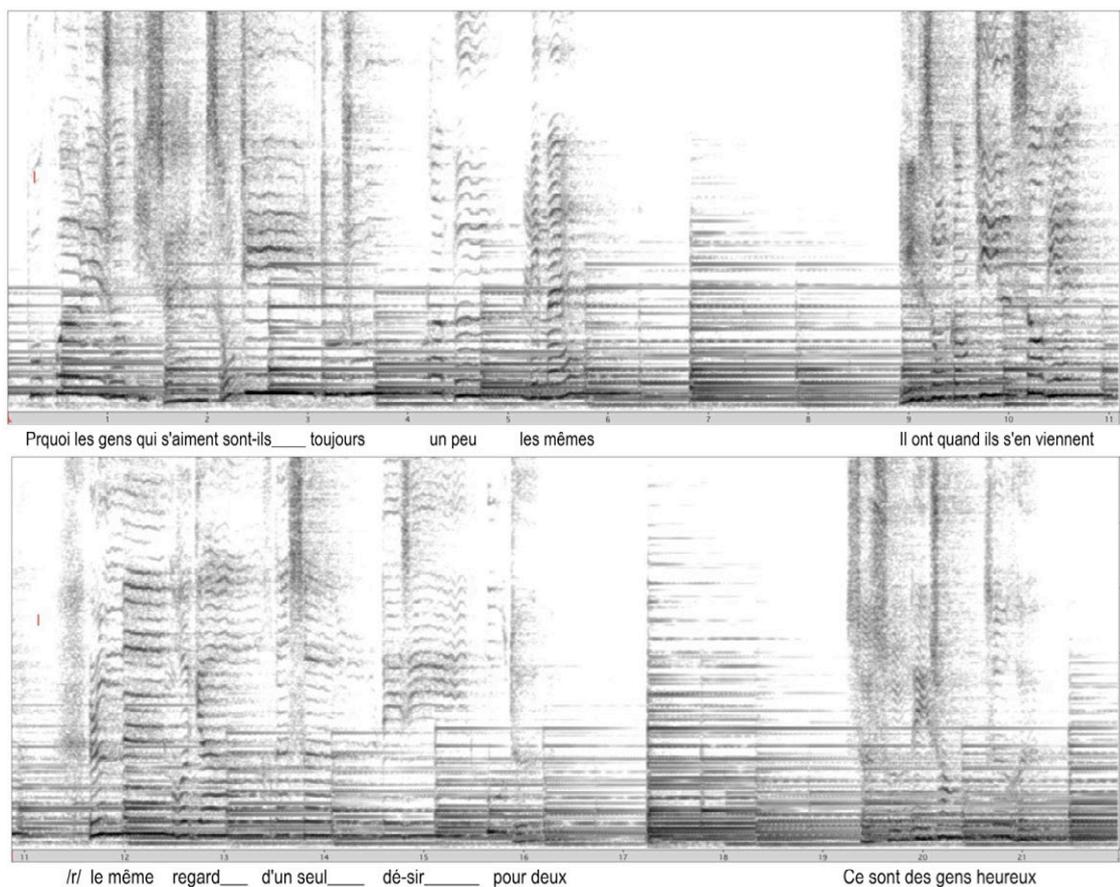


Figure 168 : Extrait d'*Un homme heureux*, interprété par William Sheller⁵⁵⁶.
Mise en évidence du souffle dans la voix. [CD 113]

Un homme heureux débute avec une voix douce imprégnée de souffle, dont la présence est nettement observable sur le sonagramme, se superposant aux harmoniques vocaliques. Sur certains passages, émis encore plus dans le souffle, nous ne distinguons presque plus les harmoniques (« qui s'aiment », « pour deux », « ce sont des gens heureux »). Cette consommation importante d'air dans le registre médium aigu et dans les nuances *piano*, se distingue des techniques de chant savantes où la gestion de l'air permet une moindre consommation sur les nuances douces : la surabondance de souffle rapproche de

⁵⁵⁶ Album : SHELLER, William, *En solitaire*, Universal Music, Mercury, 1991.

l'énonciation naturelle parlée et donne un caractère plus spontané à l'interprétation, effet renforcé par la position des prises d'air sonores au dernier moment, juste avant l'attaque, donnant l'impression d'une absence de préméditation. Le souffle génère d'autre part le sentiment d'intimité.

5.1.1.3.2 Utilisation spécifique de la voix dans le souffle chez le chanteur de charme

Dans la voix du chanteur de charme, à la fois douce et langoureuse, l'émission de souffle renforce l'aspect érotique et sensuel. Claude Nougaro, dans *Le Cinéma*, crée un effet humoristique en faisant se confronter dans la même chanson deux styles vocaux interprétatifs très distincts, dont une parodie du stéréotype du *crooner*, que nous caractériserons dans l'extrait suivant :

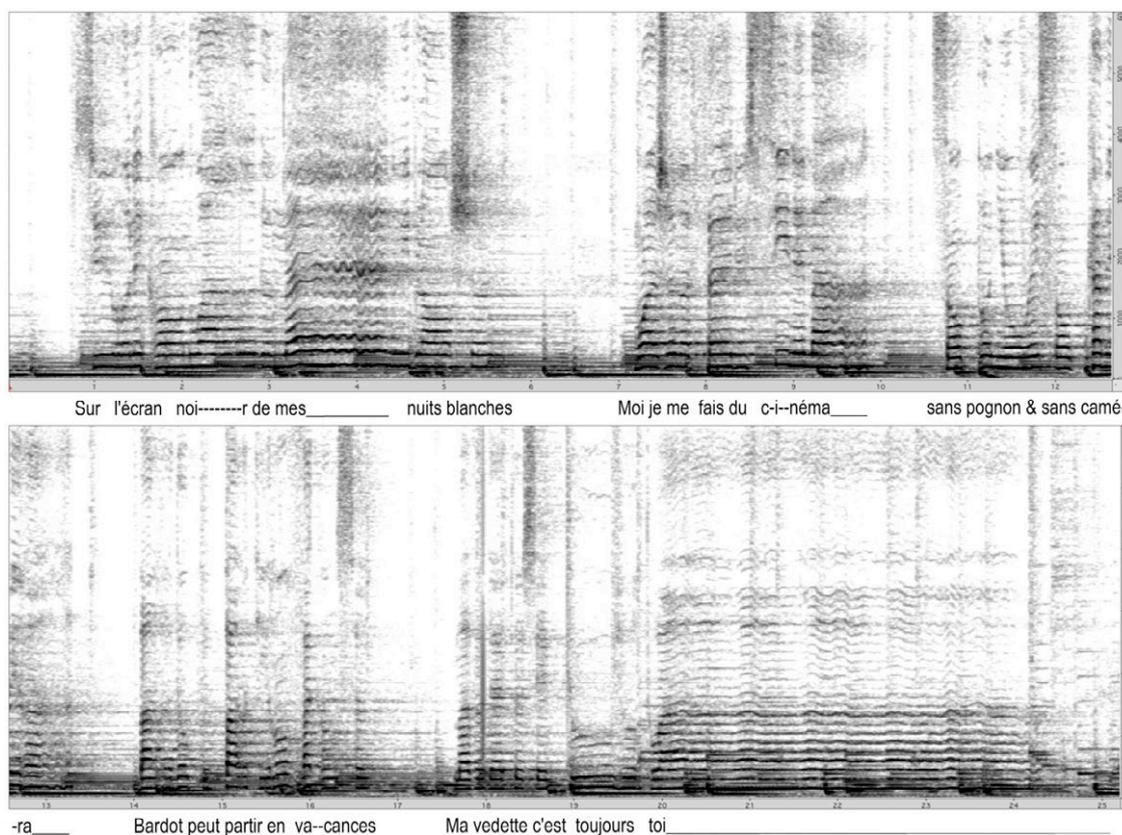


Figure 169 : Extrait de l'interprétation du *Cinéma*, par Claude Nougaro⁵⁵⁷.
Mise en évidence de la voix dans le souffle. [CD 114]

Claude Nougaro débute la chanson avec une voix très relâchée et imprégnée de souffle, à la manière des *crooners*. Cette présence est bien visible sur le sonagramme : elle est maximale sur les premiers vers, puis moins marquée sur le dernier vers, notamment sur la tenue de « toi », qui est chantée dans une nuance plus forte et avec une voix plus timbrée. La voix dans le souffle est associée à un *tempo* lent, une nuance *piano* et des attaques en *portamento*. Cette parodie du chanteur de charme est rompue dans la troisième strophe, qui tranche radicalement, avec une voix beaucoup plus tendue, serrée, claquante, sans souffle, et un *tempo*

⁵⁵⁷ Album : NOUGARO, Claude, *Jazz et Java* [compilation], Universal Music, Mercury, 2008.

rapide (« d'abord un gros plan sur tes hanches... »). Nous pourrions rattacher la distinction entre ces deux timbres à la notion de coefficient glottique⁵⁵⁸ : la voix de style *crooner* correspondrait à une fermeture glottique non complète au cours du cycle, qui laisserait ainsi constamment passer un flux d'air, donnant une voix moins tonique, plus relâchée (la pente de la courbe du signal glottique est faible et le signal presque symétrique), tandis que la voix tendue, aiguë et timbrée correspondrait à une fermeture glottique complète au cours du cycle et une pente proche de la verticale. Cependant, l'accompagnement étant trop présent pour effectuer cette analyse très minutieuse, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses déduites à partir d'autres observations.

D'une manière plus surprenante, les caractéristiques de la voix de *crooner* chez Claude Nougaro se retrouvent dans la chanson *Cécile, ma fille*, avec une voix dans le souffle, très douce, très mélodique, jouant sur l'ambiguïté de ce type d'émission, le séducteur ayant toujours quelque chose à voir avec le père protecteur, et l'affection pour la fille-enfant quelque chose avec le rapport de séduction :

« Moi je t'attendrai toute la nuit / T'entendrai rentrer sans bruit / Mais au matin, c'est moi qui rougirai / Devant tes yeux plus clairs que jamais / Que toujours on te touche / Comme moi maintenant / Comme mon souffle sur tes cils / Mon baiser sur ta bouche / Dans ton sommeil d'enfant / Cécile ma fille⁵⁵⁹ ».

Mais dans notre corpus, sauf peut-être chez Charles Dumont qui use couramment de la voix dans le souffle associée, nous l'avons vu, à de nombreuses incartades dans le registre *Fry* (*Les Mots d'amour, C'est la femme qui tient le monde*), sans que ce procédé ne couvre toutefois l'ensemble de ses interprétations, ce jeu interprétatif n'est pas généralisé, mais seulement lié au sémantisme des chansons.

Michel Delpech par exemple, dans une partie de sa production – d'autre part assez peu marquée stylistiquement – adopte cette posture du chanteur de charme, comme par exemple dans son interprétation d'*Un jour tu verras* ou dans la chanson *Je l'attendais* :

⁵⁵⁸ L'Ircam utilise, pour la description de la fermeture glottique, plusieurs coefficients, dont le coefficient Rd (coefficient de relaxation), qui permet de décrire la pente de la courbe du signal glottique : sa valeur évolue entre 0,3 et 2,5 environ. Si celle-ci est proche de la verticale (Rd d'environ 0,4), la voix est aiguë et très timbrée, très sonore. Elle donne l'impression d'être tendue, forcée. Le débit d'air coupé génère une voix « claquée », avec plus de hautes fréquences. Si, à l'inverse, la pente est faible et la forme d'onde pratiquement symétrique (Rd d'environ 2), la voix semble très relâchée, sans énergie, avec beaucoup de souffle. L'évaluation de cette pente est calculée par la combinaison de trois paramètres : le coefficient d'ouverture (OQ), la symétrie, la phase de retour. Référence : DEGOTTEX, Gilles, ROEBEL, Axel, et RODET, Xavier. « Shape parameter estimate for a glottal model without time position », *International Conference on Speech and Computer, SPECOM*, 2009. Cf. aussi l'annexe consacrée à IrcamCorpusTools.

⁵⁵⁹ NOUGARO, Claude, *Cécile, ma fille*.

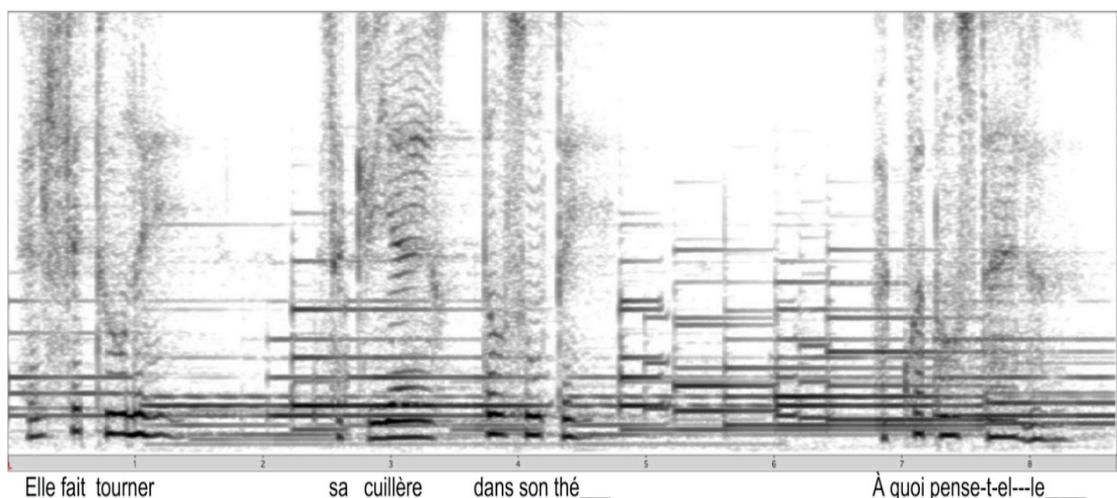


Figure 170 : Extrait de *Je l'attendais* de Michel Delpech⁵⁶⁰.
Voix du chanteur de charme, dans le souffle. [CD 115]

La voix est murmurée avec beaucoup de souffle comme le montre cet extrait, les tenues se terminent aussi dans le souffle. Les caractéristiques interprétatives du chanteur de charme⁵⁶¹ sont réunies : voix dans le souffle et de faible intensité, *tempo* lent et intonation modulée, avec un usage abondant du *portamento*. Mais par rapport au *crooner* traditionnel, qui introduit toujours une nuance modalisatrice de virilité conquérante, même si elle est associée à une fêlure revendiquée comme argument de séduction, Michel Delpech interprète sans implicite, au premier degré, mettant en avant une fragilité sans sous-entendu.

5.1.1.3.3 *Le souffle de l'intime dans la voix dans la « nouvelle chanson française »*

Nombreux artistes de la nouvelle chanson française cherchent à établir une relation d'intimité avec l'auditeur, liée à une mise en avant exacerbée de leur corps, par la présence, dans l'enregistrement, de bruits humides, bruits de bouche et d'articulation, renforcés par une grande proximité de la prise de son. Ils s'associent généralement à un autre élément bruité : le souffle. La voix de l'intime est souvent susurrée, imprégnée de souffle. Prenons comme exemple *Chanson de toile*, d'Émilie Simon, dont voici un extrait sans accompagnement (avant mixage) :

⁵⁶⁰ Album : DELPECH, Michel, *Les plus grands succès en version originale* [compilation], Universal Music, AZ, 2004.

⁵⁶¹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 82.

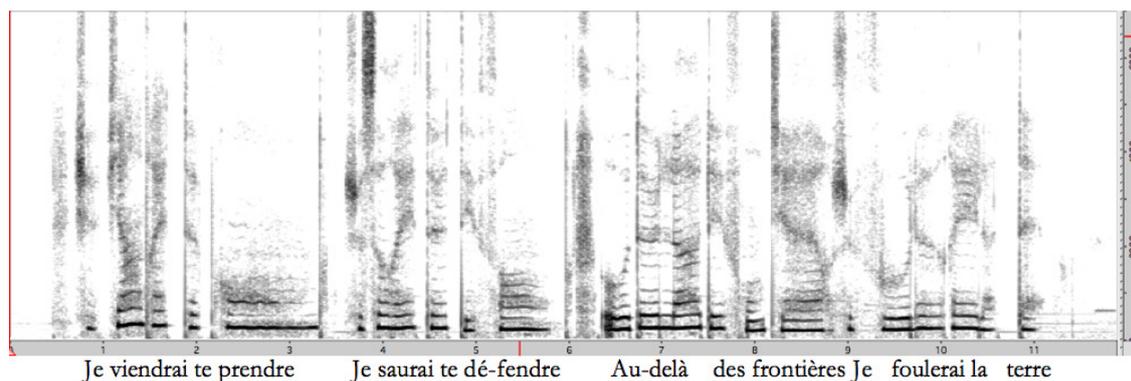


Figure 171 : Extrait de *Chanson de toile*, interprété par Émilie Simon⁵⁶².
Piste de voix. Mise en évidence du souffle. [CD 116]

Nous notons la forte proportion de bruit qui se superpose aux harmoniques de la voix. Seul un petit nombre d'harmoniques est visible. La voix est dans le souffle, murmurée à l'oreille de l'auditeur. Comme le précise Pierre Léon, cette voix soufflée résulte physiologiquement « d'un accollement insuffisant des cordes vocales⁵⁶³ », comme pour la voix charmeuse étudiée précédemment. Le graphique suivant nous présente de manière isolée, les harmoniques d'une part et le bruit de souffle (partiels inharmoniques) d'autre part :

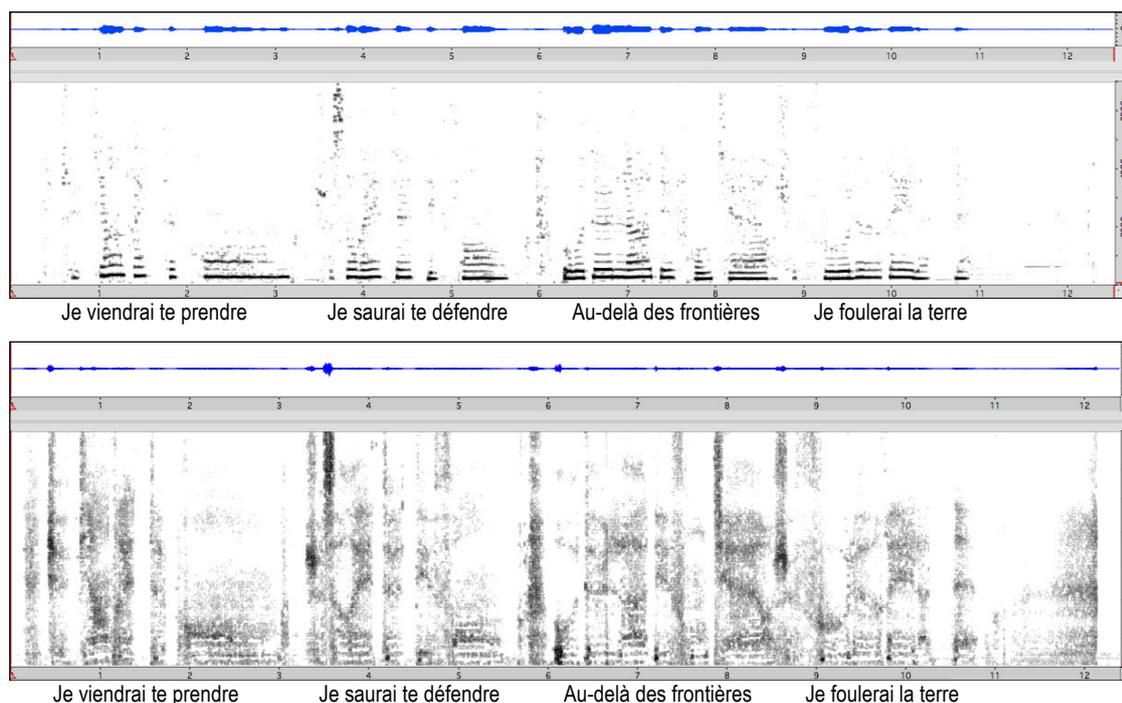


Figure 172 : Émilie Simon, *Chanson de toile* (même extrait). Décomposition du son en composantes harmoniques et bruitées (souffle). Utilisation de Max/MSP et superv.trans de l'IRCAM. En haut : extraction des composantes sinusoïdales. En bas : extraction du bruit. [CD 117 et 118]

L'extraction des composantes sinusoïdales atteste bien que l'émission vocale possède peu d'harmoniques, peu de voisement, même sur les sons vocaliques. L'extraction du bruit quant à elle marque la forte proportion des sons bruités par le souffle dans le spectre. Nous retrouvons couramment cet usage de la voix dans le souffle dans d'autres chansons d'Émilie

⁵⁶² Album : SIMON, Émilie, *Émilie Simon*, Universal Music, Barclay, 2003.

⁵⁶³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 74.

Simon, dans *Fleur de saison*⁵⁶⁴, *Désert*⁵⁶⁵ ou *Le Vieil Amant*⁵⁶⁶, ainsi que chez de nombreux chanteurs issus de la nouvelle chanson française.

Benjamin Biolay par exemple utilise un timbre empreint de souffle avec une émission de voix susurrée qui pose parfois des problèmes d'intelligibilité : l'intensification de la présence du souffle se fait d'ailleurs souvent sur le refrain (*Pourquoi tu pleures ?*⁵⁶⁷, *Reste-moi fidèle*⁵⁶⁸), dont la répétition permet un retour sur la compréhension. Cette voix dans le souffle, associée à un phrasé très gainsbourien et une prononciation relâchée, donne à son interprétation une tonalité de parler à mi-voix qui confère à ses chansons une connotation de monologue intérieur, d'introversivité un peu paradoxale au sein de la chanson qui est faite pour être partagée. Mais cette voix dans le souffle force l'attention de l'auditeur et lui donne l'impression de partager le privilège de l'intimité du chanteur. L'alternance de passages exclusivement instrumentaux introduit des silences vocaux qui renforcent cette nuance de confession introspective.

Camille quant à elle utilise la voix dans le souffle de manière ponctuelle ; elle s'inscrit au même titre que les autres types de phonation dans l'exploration de toutes les possibilités de la voix qu'elle mène. Dans la chanson *Le Banquet*⁵⁶⁹ par exemple, le souffle sur les consonnes, qui contraste avec une vocalisation marquée, donne une tonalité douce qui s'inscrit comme un véritable oxymore du sémantisme de la chanson : la vengeance. Mais la voix dans le souffle, utilisée parfois ponctuellement, dans *Lumière*⁵⁷⁰, peut l'être aussi de manière extrême, dans le jeu vocal et contrasté de *Money Note*⁵⁷¹.

5.1.1.3.4 Utilisations ponctuelles du souffle dans la voix au service de l'interprétation

Les exemples étudiés précédemment ont présenté des utilisations répétées du souffle comme élément stylistique caractéristique d'un chanteur et d'un style interprétatif. Cependant, l'usage du souffle peut aussi se faire ponctuellement, pour les besoins d'une interprétation. Il s'agit alors d'une qualité que l'on peut relier à la rhétorique vocale. Nous trouvons abondamment des usages ponctuels de voix chuchotée ou de voix dans le souffle chez les chanteurs issus de l'esthétique Rive gauche, qui multiplient, au cours de leur interprétation, les effets paralinguistiques et de rhétorique vocale au service de l'élucidation du texte, combinant une grande diversité de phrasé, comme par exemple Juliette Gréco dans son interprétation de *Jolie Môme*.

⁵⁶⁴ Album : SIMON, Émilie, *Végétal*, Universal Music, Barclay, 2006.

⁵⁶⁵ Album : SIMON, Émilie, *Émilie Simon*, Universal Music, Barclay, 2003.

⁵⁶⁶ Album : SIMON, Émilie, *Végétal*, Universal Music, Barclay, 2006.

⁵⁶⁷ Album : BIOLAY, Benjamin, *Pourquoi tu pleures ?*, Naïve, 2011.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ Album : CAMILLE, *Ilo veyou*, Emi/Virgin, 2011.

⁵⁷⁰ Album : CAMILLE, *Le Fil*, Emi/Source France, 2005.

⁵⁷¹ Album : CAMILLE, *Music Hole*, Emi/Virgin Local, 2008.

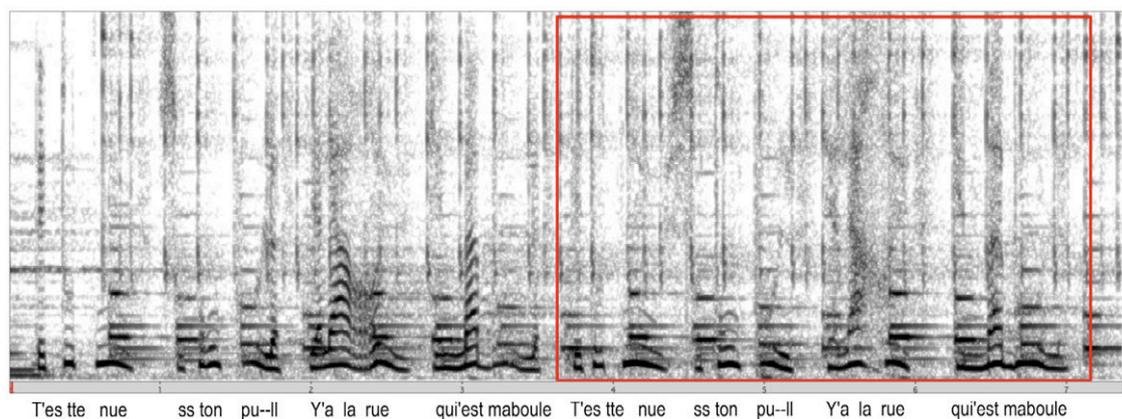


Figure 173 : Extrait de *Jolie môme*, interprété par Juliette Gréco dans la version en studio⁵⁷².
 Mise en évidence de la voix murmurée. [CD 119]

Ce premier exemple est une bonne illustration de l'usage de la voix dans le souffle dans l'esthétique Rive gauche. L'interprétation de Juliette Gréco se termine par la réitération des vers « T'es toute nue sous pull / Y'a la rue qu'est maboule » : la première diction est plus sonore, la seconde est murmurée, peu voisée, proche du chuchotement. La diminution des harmoniques et l'augmentation du bruit dans la réitération est notamment flagrante sur « Y'a la rue », cette fois plus chuchotée, développant par l'interprétation vocale le sémantisme du texte, qui évoque une perte de pied du réel par l'envahissement du désir. Au cours de la chanson, d'autres passages sont émis en voix dans le souffle : « qu'on éteint comme une lampe au matin » (sur « matin »). L'usage de la voix murmurée a pour effet de donner un caractère érotique à l'énonciation, un érotisme à prendre au second degré dans cette chanson, qui joue, comme souvent dans le répertoire de Juliette Gréco, sur l'implicite et le sous-entendu.

D'autres courants de la chanson française utilisent de manière assez voisine et ponctuelle le souffle dans la voix. Par exemple Gilbert Bécaud dans la chanson *Mes mains* :

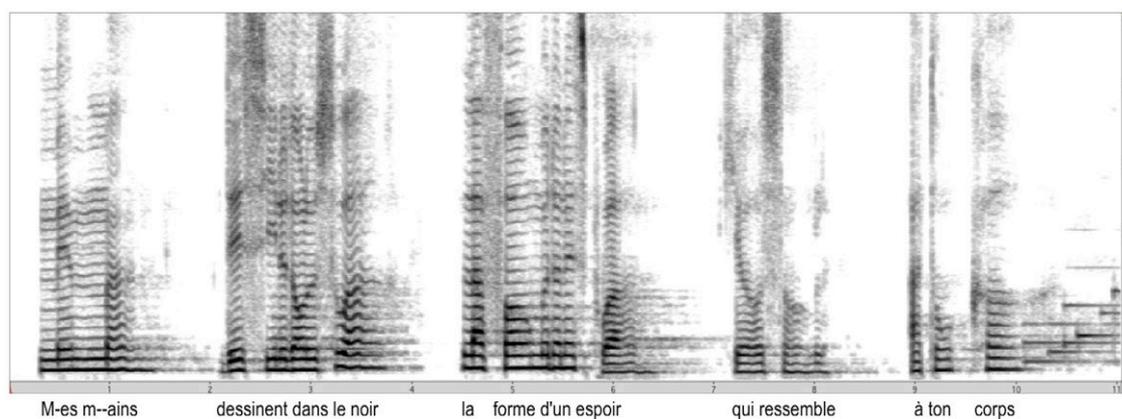


Figure 174 : extrait de *Mes mains*, interprété par Gilbert Bécaud⁵⁷³. [CD 120]

Dans l'exemple précédent, présentant le premier quatrain de *Mes mains*, *a cappella* à l'exception de l'arpège final au piano, mais avec une réverbération, nous observons une progression vers une voix murmurée, dans le souffle, sur « qui ressemble à ton corps », et en

⁵⁷² Album : GRÉCO, Juliette, *Je suis comme je suis* [compilation], Universal Music, 2009 (enr. 1960).

⁵⁷³ Album : BÉCAUD, Gilbert, *Je l'appartiens* [compilation], Believe, 2010.

particulier sur le dernier mot, très vapoureux. La voix douce et dans le souffle prend ici encore, de toute évidence, un caractère érotique et intime au service du sémantisme textuel.

Nous pourrions multiplier les exemples de tels usages ponctuels de la voix murmurée ou dans le souffle, récurrents dans notre corpus et qui s'inscrivent comme nous l'étudierons ultérieurement dans le jeu du parlé-chanté, à la frontière entre les deux types d'énonciation, procédé fondamental de l'expressivité interprétative.

5.1.2 *Qualités spécifiques de registre et sexualisation de la voix*

Le choix du registre utilisé tient un rôle de première importance dans la détermination du timbre de la voix et donc dans les caractéristiques interprétatives. D'autre part, et c'est une spécificité générique, la partition peut être transposée pour s'adapter à l'interprète : il s'agit donc d'un choix interprétatif et, comme tout choix, il est signifiant. L'un de ses usages et l'une de ses visées sémiologiques essentielles concernent le jeu sur la sexualisation, face auquel nous distinguons des positionnements très différents selon l'artiste, allant de l'affirmation exacerbée d'une identité sexuelle masculine ou féminine, à l'ambiguïté et à l'androgynie, en passant par l'imprégnation ponctuelle de caractères du sexe opposé. Ces aspects concernent aussi bien la personnalité stylistique globale d'un chanteur que des effets plus contingents, liés à une chanson particulière : expression de la fragilité chez l'homme par le basculement en voix de fausset ou affirmation d'une personnalité marquée et indépendante chez la femme par des incartades répétées dans l'extrême grave et le *Fry*. Nous aborderons ainsi les registres, chaque fois que cela s'y prêtera, à la lumière de cette approche. Cependant, cette orientation n'est pas exclusive et l'emploi d'un registre particulier peut également s'ancrer dans une tout autre optique, parfois purement musicale ou liée à un modèle générique auquel on souhaite se conformer : notons ainsi l'usage du *Fry* chez le *crooner* ou du *belting* dans la chanson réaliste.

5.1.2.1 La voix de fausset, le registre aigu et les sauts de tessiture

Certains chanteurs hommes se singularisent par l'usage généralisé de l'extrême aigu de leur tessiture et l'emploi de la voix de fausset⁵⁷⁴, qui selon Pierre Léon⁵⁷⁵, résulte de « la tension des muscles aryténoïdes » et « d'une vibration très peu complexe », donc peu propice aux modulations de timbre. Trois artistes de notre corpus ont particulièrement retenu notre attention : Michel Polnareff, Daniel Balavoine et Matthieu Chedid, qui, différents par leur style, se rejoignent par leur prédilection pour l'aigu et leur timbre androgyne.

À partir des années 60-70, la chanson pop masculine use abondamment du registre aigu. Dans *Love me, please, love me*, Michel Polnareff utilise une voix constamment aiguë, tout en restant dans un mécanisme de poitrine et un registre résonantiel « mixte », une voix lâchée avec beaucoup de souffle qui évoque déjà par ses caractéristiques acoustiques la voix de tête,

⁵⁷⁴ Cf. 3.4.1.2.1 Les registres, p. 178.

⁵⁷⁵ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. PARIS : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 74.

avec des incursions ponctuelles en voix de tête. Nous utilisons pour l'analyse spectrale la piste de gauche de l'enregistrement stéréophonique, qui est très peu instrumentalisée au début, mais comporte une forte réverbération :

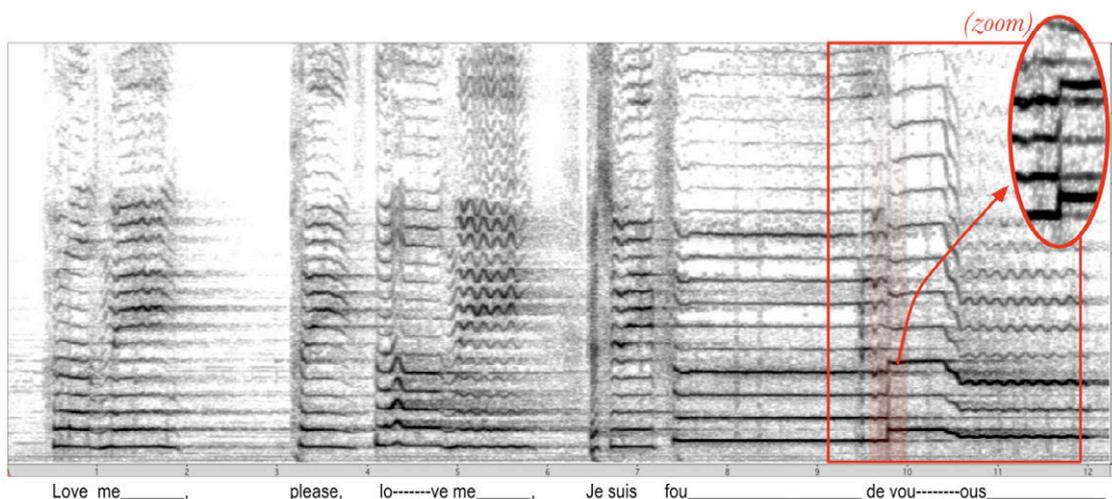


Figure 175 : Extrait du début de l'interprétation de *Love me, please, love me*, par Michel Polnareff⁵⁷⁶. Mise en évidence d'un décrochement lié à un passage en voix de tête. [CD 121]

Sur « vous », une rupture très marquée dans le timbre au début du mélisme semble provoquée par un basculement brutal en voix de fausset, un décrochement, ou *cry break* dans le vocabulaire anglo-saxon. La saturation du son sur « vous » ne permet pas une description précise du timbre de la note en voix de fausset. Michel Polnareff effectue ensuite un retour progressif en voix de poitrine sur la seconde partie du mélisme, sans cette fois marquer de rupture sensible dans le timbre. Le grossissement sur le sonagramme permet d'observer le basculement en voix de tête, qui est très net, avec un saut brutal vers l'aigu et une perturbation transitoire du timbre sur une zone très localisée.

Cet effet de rupture, de décrochement lors du changement de mécanisme laryngé, est exploité à plusieurs reprises par Michel Polnareff dans cette chanson, en particulier sur les attaques des notes :

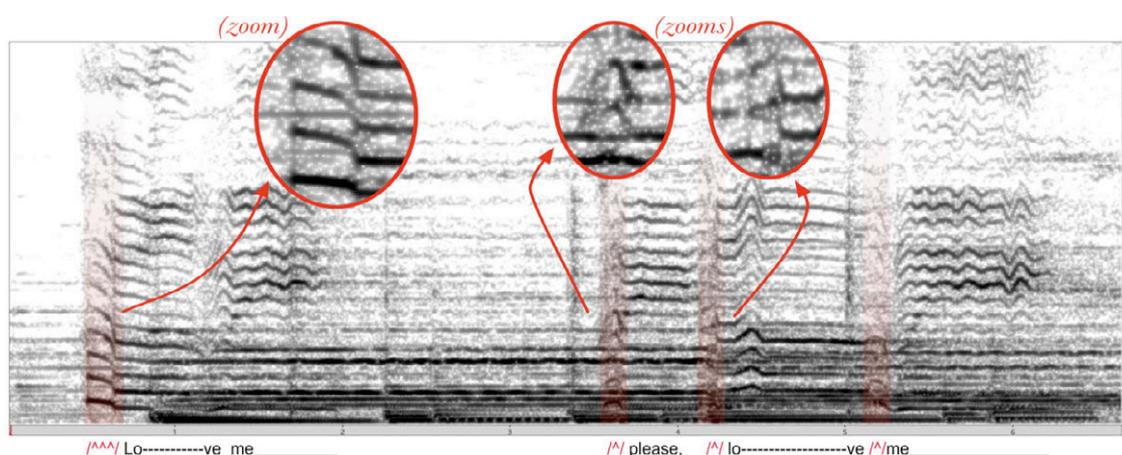


Figure 176 : Extrait du début de l'interprétation de *Love me, please, love me*, par Michel Polnareff. Mise en évidence des attaques en voix de fausset. [CD 121]

⁵⁷⁶ Album : POLNAREFF, Michel, *Love me, please, love me*, Universal Music, Polydor, 1966.

Sur les débuts de mots, mis en évidence en rouge, une attaque en voix de fausset très perceptible à l'oreille est visible sur le sonagramme ; dans les trois premiers cas, le mot est précédé d'un « hum » – l'effet est alors placé sur un son autonome anté-syllabique ajouté –, tandis que, dans le dernier cas, la voix de tête affecte le *e* final de « love », juste avant l'attaque de « me ». Michel Polnareff passe ensuite en voix de poitrine, avec une rupture nette de la hauteur de note, rupture qui est cependant moins brutale dans ce sens que dans celui analysé précédemment. Les grossissements mettent nettement en évidence ce décrochement et ces incartades dans l'aigu.

L'effet de *cry break* sur les attaques renforce le caractère suppliant de la chanson en créant un sentiment de fragilité et de vulnérabilité. Il peut aussi représenter la « folie » évoquée par le chanteur (« je suis fou de vous »), le décrochement de registre étant l'illustration par excellence d'une perte de contrôle, d'une instabilité, dont il conserve le symbolisme même si l'effet est intentionnellement suscité – déterminisme très partiel de toute manière, l'évolution versatile des harmoniques pendant la phase de transition restant aléatoire.

L'androgynie dans la voix de Michel Polnareff n'est pas la conséquence du seul usage d'un registre aigu, mais résulte d'une corrélation d'effets et de caractéristiques vocales qui convergent vers ce même but. L'aigu se trouve associé à une voix douce et caressante, une articulation soignée, un peu maniérée (notamment sur les couplets : « si j'en crois votre silence, vos yeux pleins d'ennui »), une antériorisation, un étalement des syllabes avec semi-consonnes diphtonguées (notamment sur « suis », « pourquoi »), une sorte de délicatesse dans l'intonation (précision des *portamenti* et présence de très nombreux mélismes et effets d'ornementation mélodique), qui concourent au brouillage des indices de différenciation sexuelle et confèrent une certaine féminité au chant, une forme d'androgynie interprétative.

Tous ces aspects se retrouvent dans la chanson *Holidays* – étudiée précédemment pour l'emploi du souffle – où la voix reste constamment dans un registre aigu, avec un usage quasiment exclusif de la voix de fausset, à l'exception des dernières syllabes de « holidays » en fin de strophes impaires, qui descendent dans le grave. La voix de tête génère une sensation de légèreté et de fragilité, les aigus semblent doux et faciles, tandis qu'à l'inverse des usages courants, ce sont les graves qui paraissent difficiles à atteindre : la syllabe finale de « holidays » à la fin du premier vers de la chanson est ainsi très peu voisée, dans le souffle, tandis que les notes aiguës sont beaucoup plus sonores et posées (comme nous pouvons le voir dans le sonagramme antérieur étudiant cette chanson). La voix est en suspension au-dessus des conventions vocales et la descente est douloureuse (« que la terre est basse »). La voix se constitue-t-elle ainsi comme illustration métaphorique du texte ou est-ce l'inverse ? La voix de fausset chez l'homme est souvent, comme dans cet exemple, fortement imprégnée de souffle. Ces sauts de registres sont relativement fréquents chez Michel Polnareff, comme dans la chanson *Âme câline* :

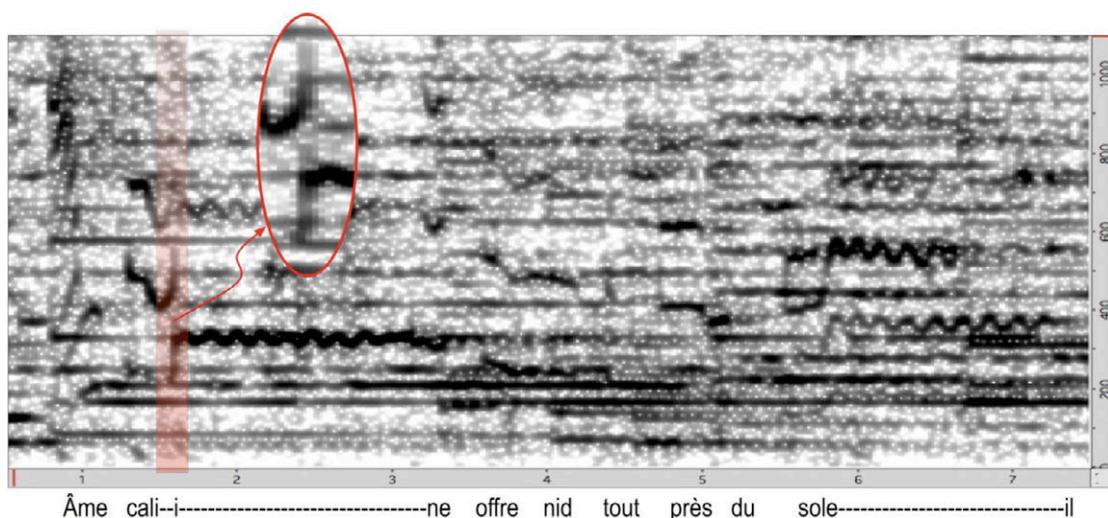
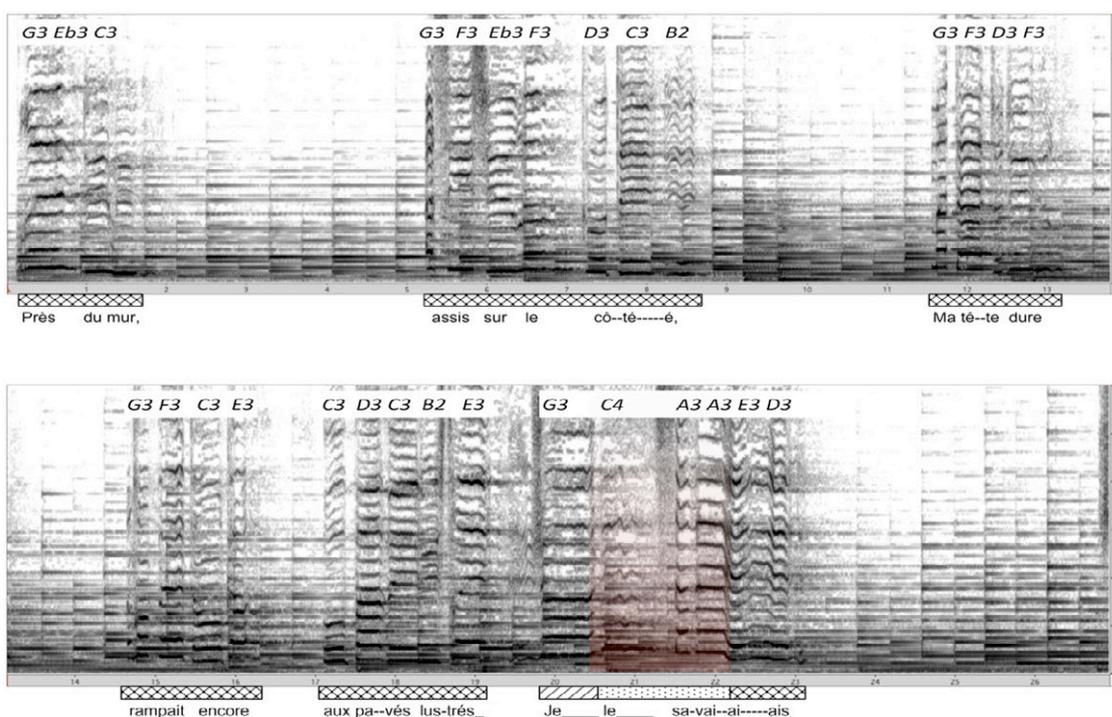


Figure 177 : Extrait d'*Âme câline*, interprété par Michel Polnareff.
Mise en évidence d'un saut de registre yodelé. [CD 122]

Chaque retour d'« âme câline », en début de couplet, s'accompagne d'un effet de *jodel* sur le /i/, sur un saut d'intervalle de sixte mineure, du *sol* # 2 au *mi* 3. La zone de rupture dans le timbre entre les deux registres est bien marquée sur le sonagramme.

L'emploi d'une tessiture à l'extrême aigu et du registre de fausset chez Daniel Balavoine rappelle les usages observés chez Michel Polnareff par la parenté générique des deux répertoires – chanson *Pop* d'influence anglo-saxonne –, mais s'en distingue également, par le style interprétatif beaucoup plus versatile et exalté, lié à l'influence du *Rock*, que l'on trouve chez Daniel Balavoine, quand Michel Polnareff conserve une relative stabilité dans le timbre au cours de la chanson. Dans l'extrait suivant de *Lady Marlène*, sur une tessiture aiguë (*si* 2 au *do* 4), Daniel Balavoine utilise une voix mixte (réalisée en mécanisme lourd) et une voix de fausset sur les notes les plus aiguës :



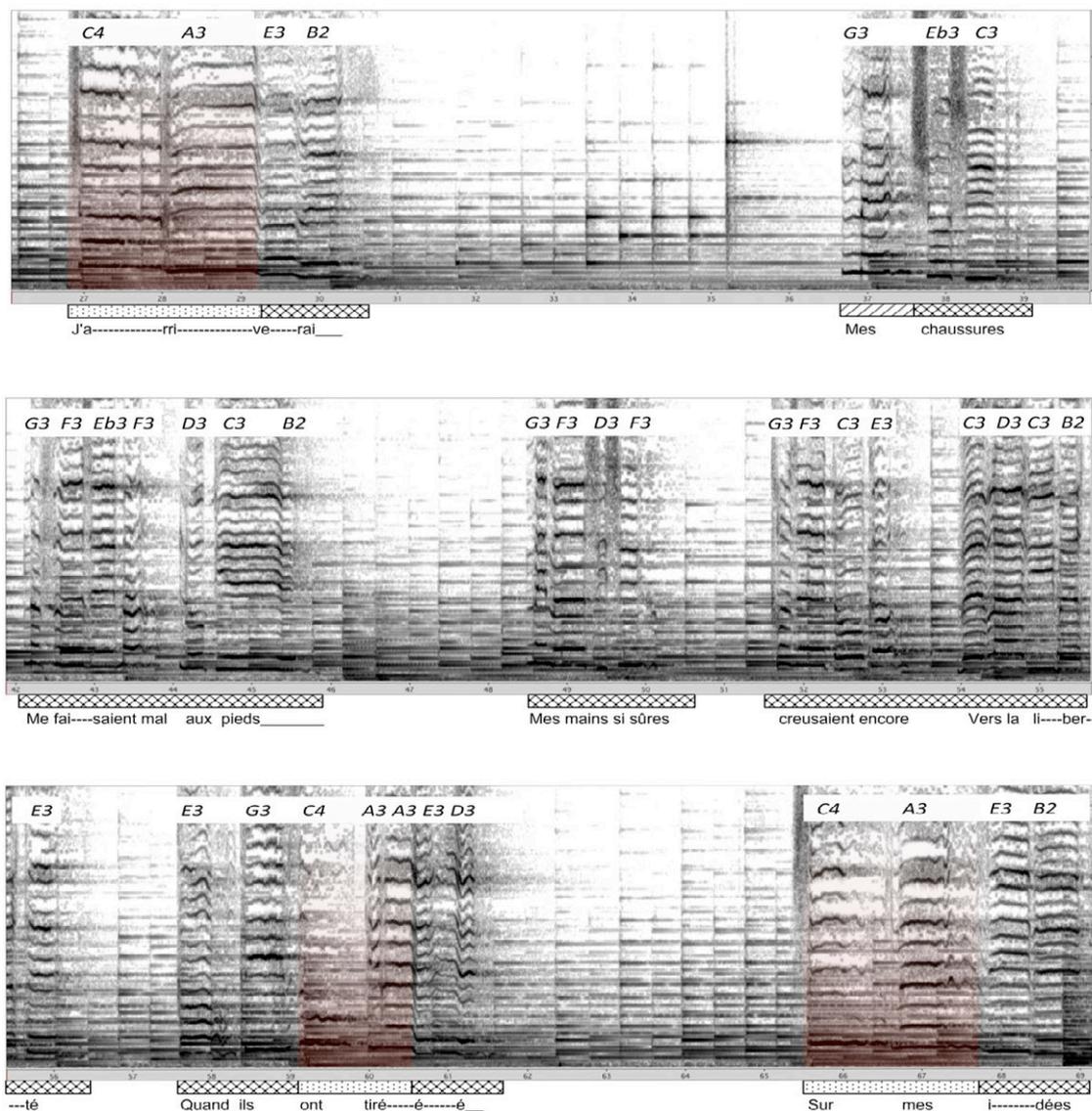
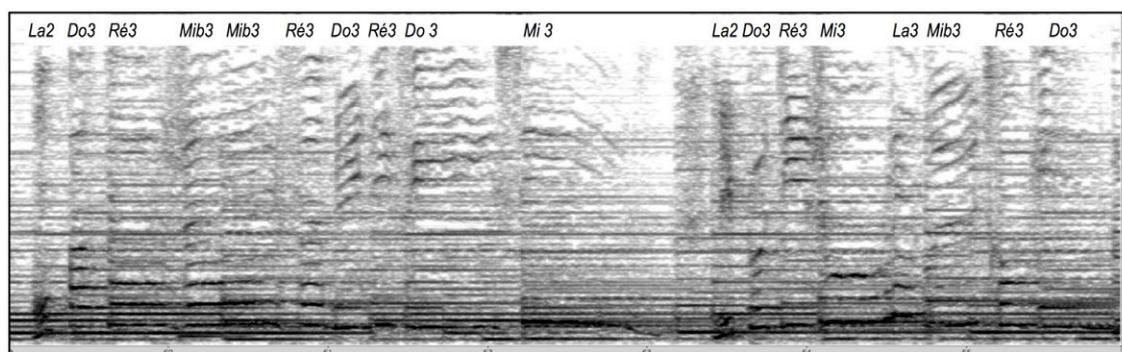


Figure 178 : Extrait du début de *Lady Marlène*, interprété par Daniel Balavoine. Mise en évidence de l'utilisation des différents registres. Quadrillage : voix de poitrine ; pointillés : registre de fausset ; rayures : voix de poitrine, mais à la limite du basculement en voix de tête. [CD 123]

Les parties indiquées en quadrillage sur le sonagramme précédent semblent être effectuées en voix de poitrine, ce qui signifie que Daniel Balavoine repousse la limite aiguë de sa voix de poitrine jusqu'au *sol* 3 (la zone de basculement en voix de tête se situant communément autour du *mi* 3). Le *sol* 3 est cependant atteint avec difficulté : sur « mes », par exemple, à la limite du passage en registre de tête, la voix est tendue, avec des tremblements irréguliers sur la fréquence fondamentale. Cette voix aiguë en mécanisme de poitrine donne à l'interprétation une intensité expressive particulière créée par la tension, une voix sonore, criarde, cassante, très antériorisée et au timbre légèrement nasal, évoquant le *belting*, une voix qui semble comme sur la corde raide et toujours à la limite de la rupture : les nombreuses éraflures et le *vibrato* particulier (très ample et doublé d'un fort *tremolo*) associé à cette technique donnent de l'interprète une image de vulnérabilité et de sincérité. Les *do* 4 sont clairement effectués en registre de fausset : la voix est plus douce et moins timbrée. Le retour en voix de poitrine se fait progressivement et sans rupture. La distinction de timbres la plus flagrante à l'écoute se trouve sur la succession du *sol* 3 et du *do* 4, dans « je le savais » et « ils ont tiré ».

Cette recherche de l'aigu de la tessiture s'inscrit dans une priorité de la mélodicité qui n'est pas sans présenter une forme d'oxymore par rapport au genre du *Rock*, mais qui reflète bien la genèse des chansons de Daniel Balavoine. Lors d'un entretien avec Didier Varrod, à la question « Comment écrivez-vous vos textes ? », il répond : « Seulement après avoir écrit toutes les musiques et toutes les rythmiques [...], lorsque toutes les musiques sont déjà enregistrées⁵⁷⁷ » (ce qui explique peut-être la multiplicité des mélismes).

William Sheller chante aussi généralement dans une tessiture aiguë, aux limites de la voix de poitrine et avec des incursions en voix de fausset, conférant à son interprétation une tonalité un peu androgyne. Les thématiques personnelles, voire intimes, acquièrent ainsi une forme d'universalité asexuée, ou plutôt bisexuée, et se déploient portées par une recherche de mélodicité, sans emphase du *pathos*, mais non dépourvue d'émotion.



On parta---geait les fins d'nuits diffi-----Ci-----les Les petits jou--rs les rues_ tranquilles

Figure 179 : Extrait du sonagramme de l'interprétation de *J'me gênerai pas pour dire que j't'aime encore*, par William Sheller⁵⁷⁸. [CD 124]

Par exemple, dans cet extrait de l'interprétation de *J'me gênerai pas pour dire que j't'aime encore* par William Sheller, la voix atteint les limites aiguës du registre de poitrine, et les *mi b 3* et *mi 3* sont émis dans un registre résonantiel mixte, une voix moins puissante qui évoque la voix de tête, tandis que la syllabe « les » sur *la 3*, au milieu du deuxième vers de l'extrait, est nettement émise en voix de fausset.

Enfin, plus récemment, Matthieu Chedid utilise l'aigu, cultivant lui aussi un caractère vocal androgyne, dans un registre *Rock*, dont l'accompagnement très fourni laisse malheureusement la voix difficilement distinguable sur les analyses sonographiques. Pourtant, malgré l'aspect très aigu et féminisé de son chant, M ne semble utiliser que rarement la voix de fausset, restant le plus souvent dans un registre de poitrine, mais avec une voix douce, relâchée, et empreinte d'un fort souffle, qui n'est pas sans évoquer les caractéristiques acoustiques de la voix de tête : nous parlerons plutôt d'un registre résonantiel mixte, réalisé en mécanisme lourd. Les fins de notes sont presque systématiquement dans le souffle, avec un fort débit d'air, et de nombreuses attaques de notes s'effectuent aussi dans le souffle ; c'est le cas dès son premier grand succès, *Je dis aime*, en 1999 :

⁵⁷⁷ BALAVOINE, Daniel, dans : *Chorus*, n°54, p. 102. Propos recueillis par Didier Varrod.

⁵⁷⁸ Album : SHELLER, William, *Piano en ville*, Universal Music, Mercury, 2010.

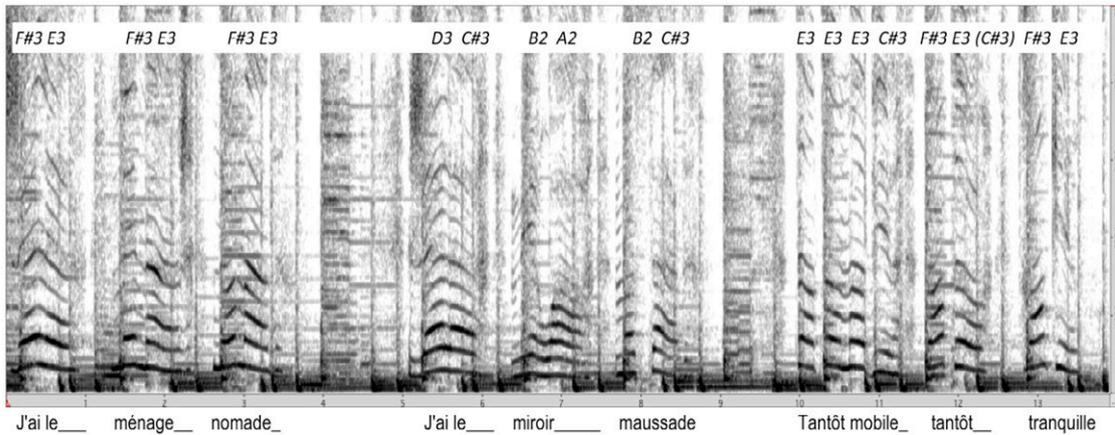


Figure 180 : Extrait de *Je dis aime*⁵⁷⁹, interprété par Matthieu Chedid. [CD 125]

Dans l'extrait ci-dessus, nous observons, malgré la tessiture aiguë (de *si* 2 à *fa* # 3), une voix de poitrine, à l'intonation très modulée – avec d'amples *glissandi*, lui conférant un caractère lent et traînant – avec une forte présence de souffle, et à l'aspect très lâché et peu énergique (tout le dynamisme repose sur le jeu rythmique). Sur les notes les plus aiguës de la chanson – les dernières réitérations mélismatiques de « aime » en fin de refrains –, la distinction entre voix de poitrine et voix de tête est plus ambiguë :

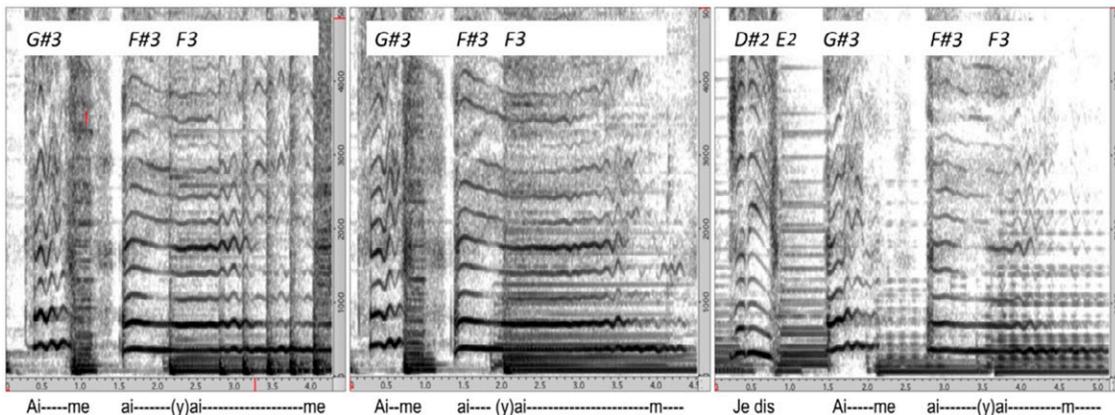


Figure 181 : Extrait de *Je dis aime*, interprété par Matthieu Chedid. [CD 126]

Sur cette figure qui rassemble les trois réitérations de « aime » en fin de refrain, la voix est très aiguë (jusqu'à *sol* # 3), fortement dans le souffle, cependant, nous ne notons pas de rupture importante dans le timbre et il nous semble qu'elle est encore réalisée dans un registre de poitrine. Remarquons également le bruit d'articulation nettement mis en évidence sur l'attaque des premiers « aime », qui correspond à l'ouverture de la glotte sous la pression de l'air (un coup de glotte très doux) et qui donne un caractère intime et une sensualité féminine au chant.

Chez les interprètes masculins, le caractère androgyne d'une voix n'est donc pas forcément obtenu par le registre de fausset, qui reste d'un usage assez limité, même chez les chanteurs qui affectionnent l'extrême aigu, mais résulte plus d'une combinaison d'effets et de caractéristiques vocales parmi lesquels l'aspect aigu de la tessiture est primordial.

⁵⁷⁹ Album : M, *Je dis aime*, EMI/Delabel, 1999.

Dans la vocalité féminine, la voix aiguë relève généralement plus de la norme ; pourtant, ce n'est pas le cas dans notre corpus, ni dans le genre de la chanson « à texte » en général, où elle représente une forme de spécificité interprétative. La proportion des chanteuses utilisant une tessiture aiguë n'est paradoxalement pas dominante, nombre d'interprètes féminines usant plutôt d'une tessiture médiane, favorisant les effets interprétatifs empruntés à la parole, voire privilégiant les incursions dans le grave.

Nous avons distingué, dans l'étude des prédéterminations induites par la partition, la tessiture particulièrement développée dans les aigus de Diane Dufresne, caractéristique que l'on retrouve dans toutes ses interprétations. Elle constitue une originalité dans notre corpus, l'affirmation d'une personnalité féminine forte s'associant le plus souvent, au contraire, à des tonalités plus graves.

Son interprétation se caractérise par l'usage de l'extrême aigu de la voix de poitrine et celui de la voix de tête. La chanson *Seule dans mon linceul*, comme nombre d'autres, joue sur ces extrêmes :

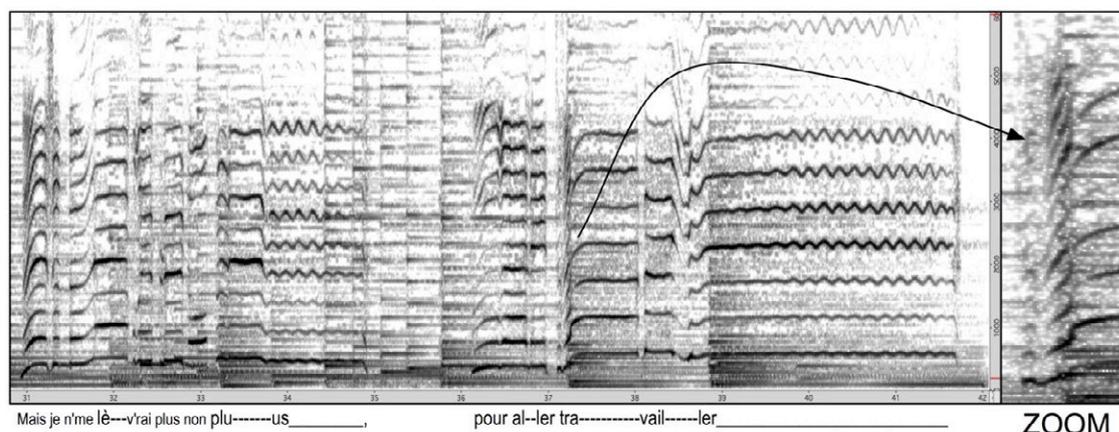


Figure 182 : Extrait de l'interprétation de *Seule dans mon linceul*⁵⁸⁰ par Diane Dufresne. Mise en évidence de l'aigu. [CD 127]

L'extrait précédent est probablement réalisé en registre léger, car la voix ne présente pas les caractéristiques acoustiques du *belting* : en effet, elle n'est pas nasale et la fréquence fondamentale apparaît nettement, alors que le deuxième harmonique est plutôt atténué, sur les notes les plus aiguës. Cependant, une rupture de timbre est nettement audible sur l'attaque de « travailler » et le sonagramme montre à cet instant une rupture très visible de la courbe de fréquence fondamentale, suivie d'un timbre moins riche en harmoniques. L'hypothèse d'une voix « mix », peut-être réalisée dans un registre laryngé de poitrine, dans la première partie de l'extrait, n'est pas exclue.

Les mélismes à l'aigu, les *vibratos* et les tenues, imprègnent l'interprétation de l'ensemble de la chanson d'une grande musicalité, avec un effet de *crescendo* vocal, doublé par l'accompagnement et culminant avec la note finale de *sol* 4, tenue pendant plus de six secondes. Diane Dufresne est un véritable hapax dans notre corpus, réalisant l'association inédite d'une tonicité maximale sur des aigus extrêmes.

D'autres chanteuses usent de l'aigu d'une manière plus ponctuelle, et pourtant laissent dans le souvenir perceptif une coloration aiguë caractéristique. C'est par exemple le cas de Barbara ou de Véronique Sanson, qui, par des sauts de tessiture dans l'aigu, imprègnent la

⁵⁸⁰ DUFRESNE, Diane, *Diane Dufresne* [compilation], Believe/GSI Musique, 2007.

mémoire de l'auditeur d'une tonalité généralement haute, bien qu'elle ne soit pas uniforme sur leur répertoire.

Barbara, en particulier, utilise certes l'aigu dans certaines de ses chansons, mais c'est loin d'être une constante, et comme nous l'avons vu, l'un de ses plus grands succès, *L'Aigle noir* (ré 2 – mi 3), s'inscrit dans un ambitus plutôt grave, de même que la majorité de son répertoire. Toutefois, la cohabitation du grave et de l'aigu peut exister dans certaines chansons, comme par exemple *La Mort* :

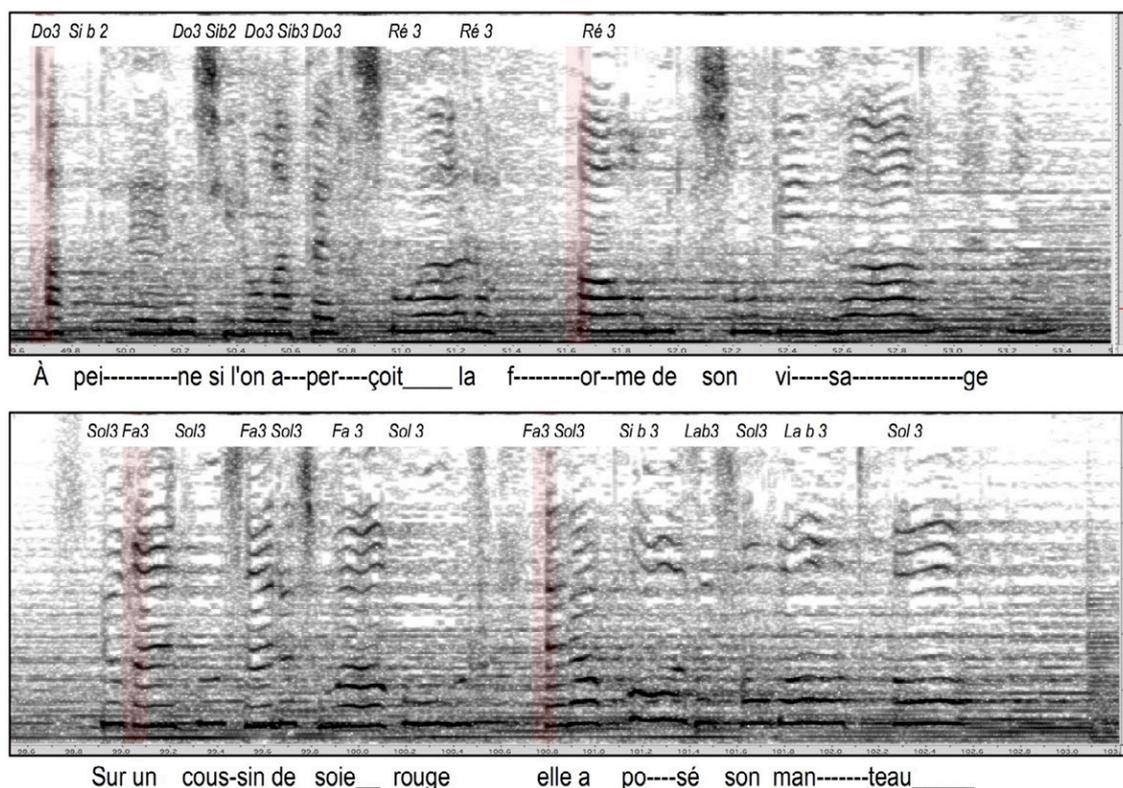


Figure 183 : Sonagrammes de deux extraits de l'interprétation en studio de *La Mort*⁵⁸¹ par Barbara. [CD 128]

Le renforcement de la perception de l'aigu est dû à un procédé interprétatif spécifique. Certaines notes hautes sont précédées d'une courte phase non voisée, comme si leur émission était problématique et que le son restait bloqué, puis sont brusquement émises avec un léger sursaut, à la fois dans l'aigu et dans l'intensité, évoquant le coup de glotte. Ce procédé renforce l'émotion par l'impression de fragilité, à la limite de la rupture, alternant une expulsion de souffle, une voix aiguë tendue, et un retard avec euphémisation de la consonne lorsqu'elle existe dans la syllabe. Dans les extraits précédents, chantés en voix de tête sur des notes aiguës (jusqu'au *sol 3*), cette attaque dure à l'aigu est présente sur le début du son vocalique de « à », « forme », « un » et « elle » : le sonagramme laisse voir un petit sursaut aigu de la fréquence fondamentale, avec des partiels inharmoniques. Dans cette chanson, certains passages, au contraire dans le grave, avec une voix moins puissante, mais riche en harmoniques, accentuent la sensation de contraste par une rupture de timbre entre registre de tête et de poitrine.

La tessiture aiguë caractérise de manière beaucoup plus constante l'interprétation de Véronique Sanson. Mais cette constance n'engendre pas la monotonie, car elle est animée par

⁵⁸¹ BARBARA, *L'Intégrale des albums studio* [compilation], disque 10 : *Seule*, Universal Mercury, 2010.

des contrastes de dynamique (en renforcement du *vibrato* très spécifique que nous analyserons ultérieurement) et d'articulation tantôt très marquée, tantôt totalement atténuée par l'euphémisation des consonnes, qui fait passer au second plan l'intelligibilité textuelle, pour jouer sur les sons vocaliques, qui deviennent matériau sonore.

Les notes les plus hautes s'inscrivent parfois sur des mélismes, mais encore avec une diversification importante de la longueur des tenues et des attaques impulsives qui tonifient le rythme. Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête et inversement est très versatile, parfois rendu évident par une rupture, parfois difficilement perceptible ; ceci d'autant plus que la technique du *belting*, qui permet de monter dans l'aigu avec une voix plus puissante, plus proche du cri, plus antériorisée, alterne avec la voix de tête et rend les contours des utilisations des différents registres ambigus. L'interprétation de la chanson *Le Maudit* est un exemple de cette interférence de registres résonantiels qui enrichit l'interprétation :

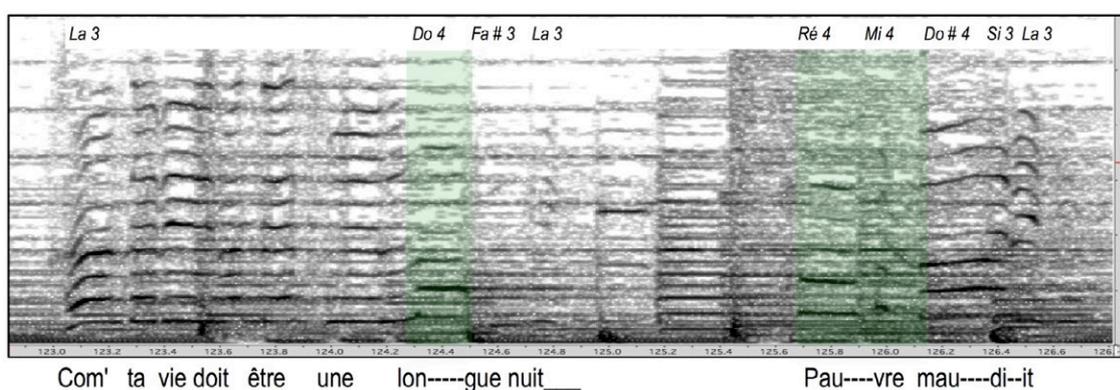


Figure 184 : Extrait de l'interprétation du *Maudit*⁵⁸², par Véronique Sanson. Mise en évidence de l'association du *belting* et de la voix de tête à l'aigu de la tessiture. [CD 129]

Dans cet exemple, sur des notes aiguës (*fa* # 3 – *mi* 4), Véronique Sanson utilise d'abord une voix puissante, évoquant le *belting*, jusqu'au *do* 4 de « longue », émis avec une voix de tête moins puissante, au timbre plus léger. Les deux syllabes suivantes (« -gue nuit ») sont peu audibles ; elles sont d'ailleurs presque invisibles sur le sonagramme. Les deux syllabes de « pauvre », sur les notes les plus aiguës de l'extrait (*ré* 4, *mi* 4), sont nettement chantées en voix de tête, tandis que « maudit » marque un retour au *belting*, avec une voix puissante antériorisée, un peu nasale.

⁵⁸² SANSON, Véronique, *Le Maudit*, Warner/Wm France, 1974.

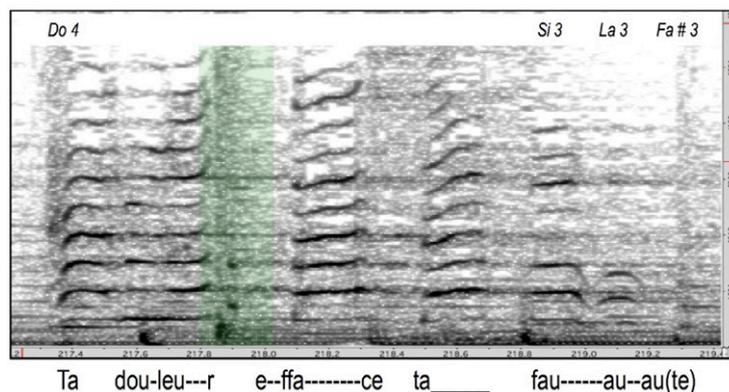


Figure 185 : Extrait de l'interprétation du *Maudit*, par Véronique Sanson. Mise en évidence de l'association du *belting* et de la voix de tête à l'aigu de la tessiture. [CD 130]

Ce second extrait montre une rupture avec un passage en voix de tête à l'issue du son vocalique final [œ] de « douleur », visible, sur le sonagramme, par une brusque montée à l'aigu, suivie d'une rupture de la fréquence fondamentale. Le [R] en *coda* de la syllabe est inexistant et la première syllabe du mot « efface » est presque inaudible, ainsi que la majorité des sons consonantiques ([d], [s] et [t] final de « faute »), ce qui rend très difficile l'intelligibilité. Les voyelles [a], [u], [œ], [a] et [o], chantées d'une voix puissante, contrastent donc avec d'autres sons euphémisés ou totalement élidés.

Ces changements de registres, certes suscités par la hauteur de note, écrite sur la partition, induisent toutefois des spécificités agogiques et entretiennent des rapports étroits avec l'interprétation, puisque nous avons vu que les compositions étaient subordonnées à la personnalité de son futur interprète. Même pour les reprises, les chanteurs peuvent imposer leur typicité en ce qui concerne la tessiture par la transposition. D'autre part, le lien entre timbre et registre est étroit.

5.1.2.2 Le *Belting* et l'aigu de la voix de poitrine

L'emploi de l'aigu de la voix de poitrine et, plus ponctuellement, le *Belting*⁵⁸³ qui, sur le plan acoustique, génère typiquement une voix puissante, évoquant le cri ou la déclamation haute (l'orateur emploie d'ailleurs couramment cette technique), est d'un usage courant dans notre corpus. Le registre de poitrine est en effet toujours privilégié pour son aspect naturel, évoquant la voix parlée, tant dans les voix masculines que féminines. La voix de poitrine permet l'exploitation de toute la richesse des éléments paralinguistiques de la parole. Dotée d'un grand potentiel expressif, elle se caractérise, dans le *Belting*, par un timbre souvent un peu nasal, une voix antériorisée, placée dans le masque, riche en harmoniques et plus tendue au fur et à mesure qu'elle monte dans l'aigu.

Nous distinguons, au sein du corpus, divers usages de la voix de poitrine aiguë, que nous venons d'aborder, pour certains, dans l'optique des passages et des sauts de tessiture. Le *Belting*, quant à lui, est notamment utilisé dans la chanson réaliste, dont Édith Piaf est l'une des représentantes tardives. Nous remarquons chez elle une puissance vocale importante, une voix toujours tendue, soutenue, pourvue d'une forte énergie et alimentée jusqu'à la tenue finale (en effet, en mécanisme lourd, sur le plan physiologique, les muscles du larynx sont

⁵⁸³ Cf. 3.4.1.2.1.2. Les usages particuliers des registres dans les musiques populaires contemporaines, p. 181.

actifs, tandis qu'en mécanisme léger les cordes vocales sont plus fines et leur vibration passive), donnant à l'interprétation un caractère impliqué et volontariste :

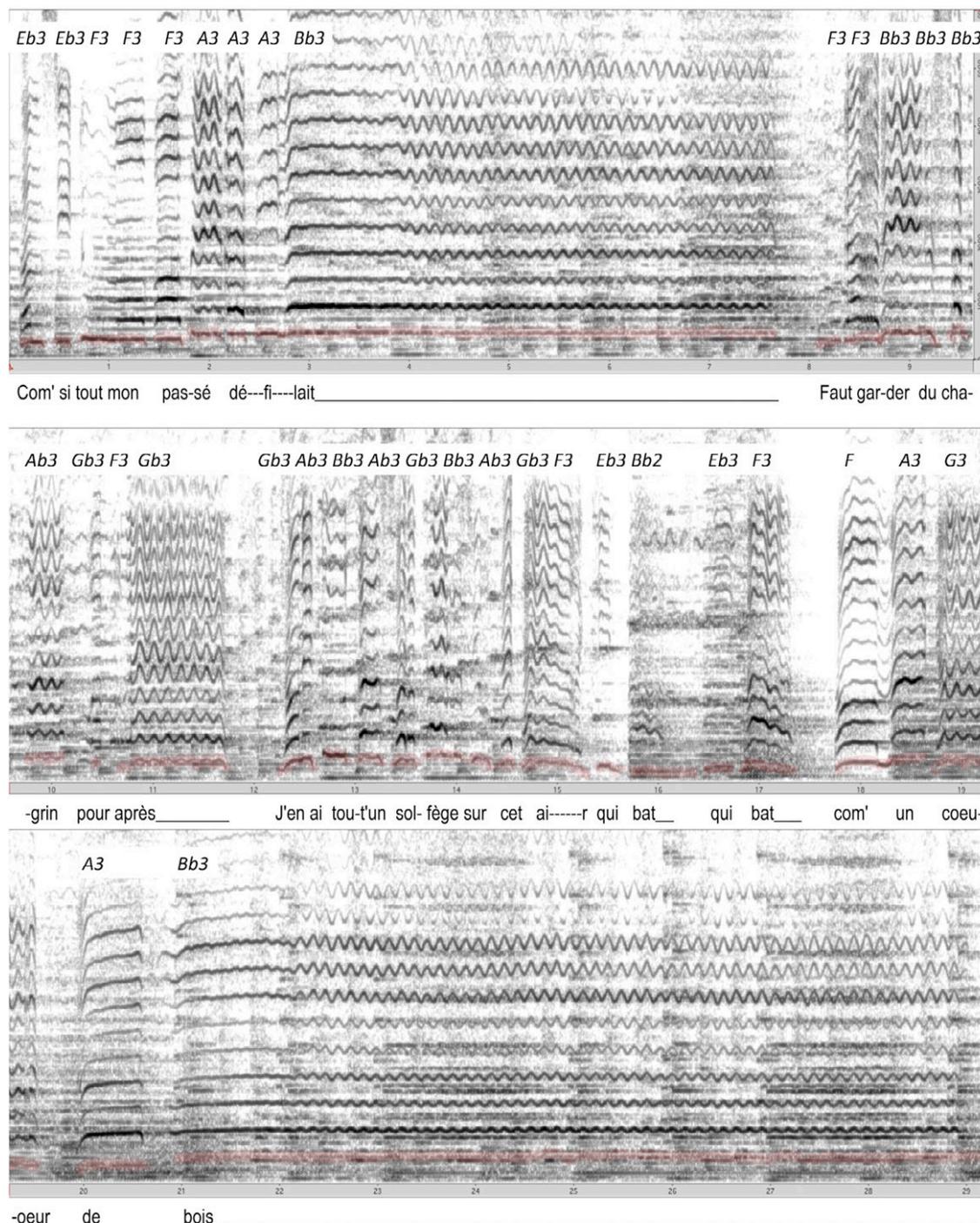


Figure 186 : Fin de l'interprétation de *Padam Padam*⁵⁸⁴, par Édith Piaf. [CD 131]

Cet extrait tiré de la fin de *Padam Padam*, apothéose dramatique et climax dynamique de la chanson, présente une voix projetée très puissante, antériorisée, avec les caractéristiques d'une voix de poitrine haute, sur des notes aiguës (jusqu'au *si b 3* pour la tenue finale). Une première particularité du *belting* est nettement observable ici : l'absence d'énergie sur la

⁵⁸⁴ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], disque 2, Capitol, 1994.

fréquence fondamentale, qui est même quasiment invisible sur certains passages du sonagramme. En effet, plusieurs études ont montré que, dans ce type de technique, le premier formant venait généralement renforcer le deuxième harmonique (qui est d'ailleurs très marqué ici). Intéressons-nous par ailleurs au *vibrato* : certaines études présentent l'absence de *vibrato* comme une des spécificités du *belting* ; cependant, l'exemple d'Édith Piaf ainsi que de nombreux autres exemples viennent contredire cette affirmation. Si l'absence de relâchement musculaire sur la tenue empêche l'apparition d'un *vibrato* naturel, nous remarquons toutefois couramment un ample *vibrato*, très régulier, qui semble être forcé et intentionnellement provoqué par le chanteur. Sur « défilait » et « bois », celui-ci arrive d'ailleurs non au début, mais se met en place au cours de la tenue, après environ une seconde de tenue droite, après la fin du *portamento* ascendant et la stabilisation de la hauteur de la note, ce qui nous conforte dans l'hypothèse d'un *vibrato* volontairement produit. L'aspect irrégulier et tremblant de la ligne mélodique sur la partie droite de la tenue témoigne, sur le plan perceptif, de l'intensité de l'effort, de l'implication de l'artiste (effort réel sur le plan physiologique car la pression sous-glottique est élevée dans ce type de chant).

Mais le *belting* ne produit pas forcément un chant constamment puissant : il est possible d'effectuer des nuances douces, même si cela devient plus difficile au fur et à mesure que l'on monte vers l'aigu. Le début de la chanson d'Édith Piaf présente ainsi des nuances plus douces, mais opérer une distinction stricte entre ce qui relève de la voix de poitrine classique et de la technique du *belting* est alors délicat. Enfin, l'aspect tendu de la voix (parfois qualifiée de « métallique ») est à relier à la pression sous-glottique élevée et à la valeur faible du quotient d'ouverture glottique (le temps d'ouverture de la glotte au cours du cycle glottique est faible), caractéristiques du *belting*.

L'aigu de la voix de poitrine n'est pas une spécificité féminine. Dans notre corpus, Léo Ferré, par exemple, utilise couramment une voix de poitrine puissante, ponctuellement sur des notes aiguës, dépassant la limite haute habituelle de ce registre. Dans le concert de 1969 à Bobino déjà étudié précédemment, à la fin de *Madame la Misère*, il atteint par exemple un *fa* 3 :

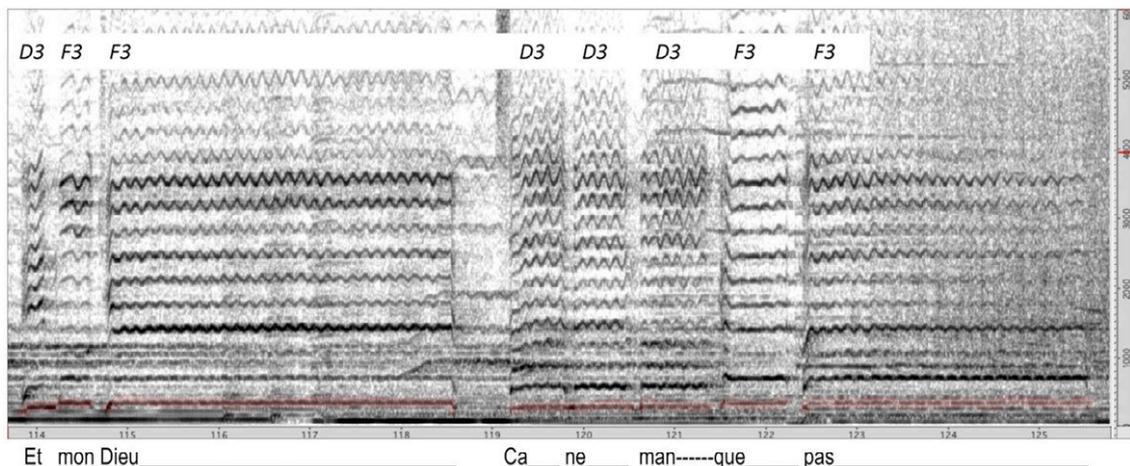


Figure 187 : Extrait de la fin de l'interprétation de *Madame la Misère*⁵⁸⁵, par Léo Ferré lors du concert de 1969 à Bobino. [CD 132]

La fréquence fondamentale est de faible dynamique et, notamment sur le « pas » final, figure une amplification du deuxième harmonique. Cette voix de poitrine, puissante et projetée, très proche du cri, dans une tessiture aiguë, nous rapproche du *belting*. Le *vibrato* est

⁵⁸⁵ FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré* [compilation], Vol. 9 : *À Bobino 69*, disque 2, Barclay, 2003.

ample et assez régulier, cependant il semble moins contrôlé, plus spontané que chez Édith Piaf, et est présent en permanence.

Dans *Le Flamenco de Paris*, Léo Ferré use encore d'une voix de poitrine puissante, qui monte cette fois jusqu'au *sol* # 3 :

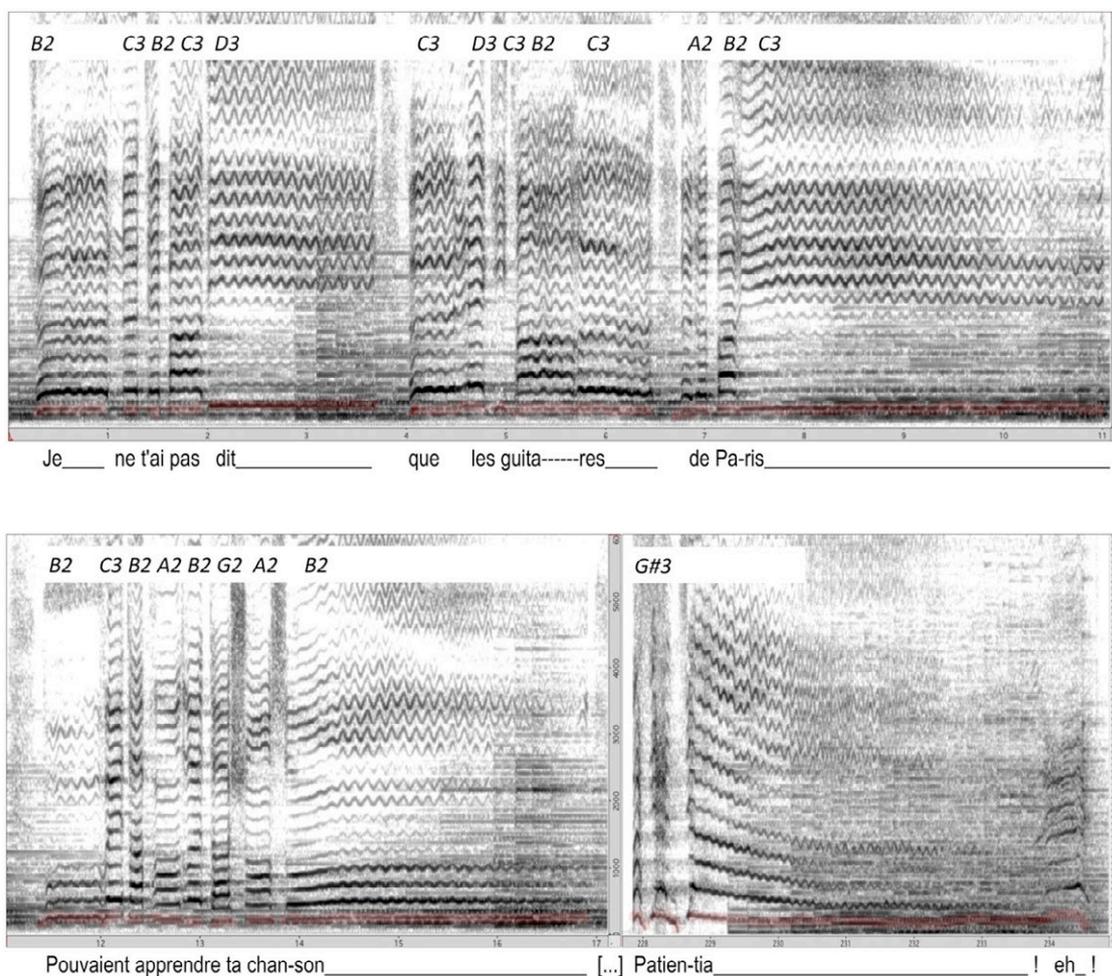


Figure 188 : Extrait du *Flamenco de Paris*⁵⁸⁶, interprété par Léo Ferré. [CD 133 et 134]

De nouveau, la fréquence fondamentale est peu renforcée énergiquement et donc parfois presque invisible sur le sonagramme (la trace rouge indique son emplacement théorique) et s'accompagne d'un renforcement du deuxième harmonique et des harmoniques aigus. Sur les tenues de « Paris » et « chanson », cette fois, comme chez Édith Piaf, un *vibrato* apparaît au cours de la tenue, après un *portamento* ascendant. L'interjection finale « Paciencia ! » est criée avec une forte intensité ; un *vibrato* accompagne le long *glissando* descendant sur la tenue.

L'utilisation du *belting* et de l'aigu de la voix de poitrine, par sa dynamique et son énergie, génère une forte tension garante de l'implication de l'interprète et donc possède une puissante valeur pragmatique.

⁵⁸⁶ FERRÉ, Léo, *La Vie d'artiste* [compilation], Le Chant de monde, 1998.

5.1.2.3 L'emploi du *Fry* et du registre grave

Comme l'extrême aigu, son pôle antagoniste, l'extrême grave, est tout aussi cultivé dans le genre chansonnier qui affectionne l'écart à la norme. L'emploi du registre *Fry*⁵⁸⁷, chez l'homme et la femme, est un effet courant dans la chanson, autant d'inspiration *Rocké* que littéraire. Nous le trouvons généralement sur les attaques ou en fin de tenues, souvent associé à un *portamento*, ou plus rarement, sur des vers entiers. Ce registre, appelé également « mécanisme 0 » correspond à un mécanisme laryngé autonome qui permet d'atteindre les notes à l'extrême grave de la tessiture, au-dessous de la voix de poitrine. Cependant, nous pouvons le voir parfois apparaître sur des passages plus aigus, qui auraient également pu être réalisés en voix de poitrine, dans le but d'opérer un effet particulier.

Le mécanisme *Fry* (ou « friture » vocale) génère un timbre très bruité, granuleux, utilisé dans la chanson selon de multiples visées. Nous le trouvons tout d'abord communément chez les chanteurs précédemment étudiés pour leur emploi ponctuel d'un timbre voilé et cassé, utilisé alors comme effet supplémentaire dans la recherche d'impureté vocale, souvent associé à l'expression de la plainte, du râle. Dans cet extrait de *J'ai vingt ans*, de Charles Dumont, nous distinguons ainsi deux procédés différents de voix bruitée en fin de tenue :

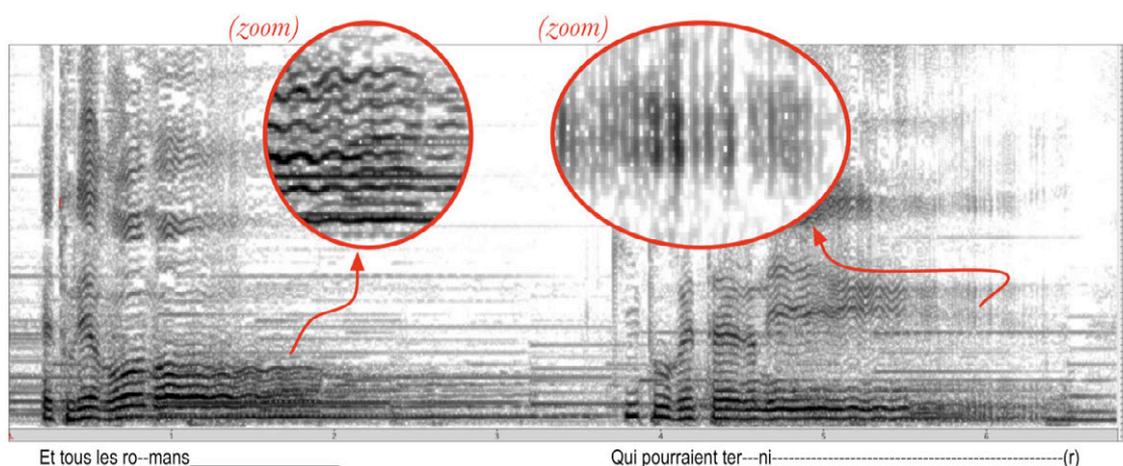


Figure 189 : Extrait de *J'ai vingt ans*⁵⁸⁸, interprété par Charles Dumont.
Mise en évidence de deux procédés de bruitage de la voix : l'éraïlement engendré par un doublement des harmoniques, et l'emploi du registre *Fry*, ou voix « craquée ». [CD 135]

L'exemple ci-dessus nous présente de manière éloquentes les distinctions acoustiques des deux qualités timbrales : d'une part, la voix « éraillée », associée à la voix rauque, que nous avons étudiée dans les parties précédentes et qui repose sur l'apparition de sous-harmoniques (doublement des harmoniques), d'autre part, la voix en *Fry*, constituée de craquements successifs (les anglo-saxons parlent de *creaky voice*), impulsions qui apparaissent nettement sous forme de lignes verticales sur le sonagramme.

Nous retrouvons des passages en *Fry* en fin de tenue chez de très nombreux chanteurs, en particulier dans le courant de la chanson littéraire, chez les artistes au phrasé diversifié et faisant un usage abondant des effets de rhétorique vocale. Observons-le chez Jacques Brel, où il exprime, comme chez Charles Dumont, une forme de plainte :

⁵⁸⁷ Cf. 3.4.1.2.1 Les registres, p. 178.

⁵⁸⁸ DUMONT, Charles, *Toute ma vie*, disque 1, Believe/Stick Music, 2012.

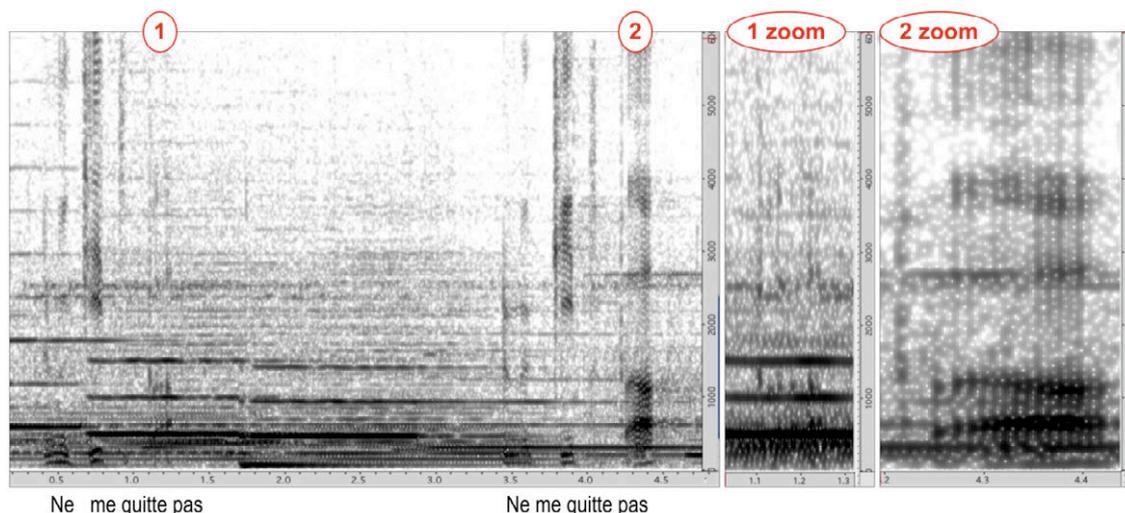


Figure 190 : Extrait de *Ne me quitte pas*, interprété par Jacques Brel.
Mise en évidence de l'utilisation du registre *Fry* sur les « pas ». Taille de la fenêtre d'analyse :
2048 échantillons pour le premier sonagramme et 900 pour les deux grossissements. [CD 136]

Dans cet extrait de la fin de la chanson *Ne me quitte pas*, Jacques Brel utilise le *Fry* sur les derniers mots des groupes, pour donner à son chant un caractère plaintif. Cette utilisation du *Fry* est clairement perceptible à l'écoute et les « craquements » successifs sont nettement audibles, tout en laissant percevoir une hauteur tonale. Cependant, il est plus difficile de l'observer sur le sonagramme : si la taille de fenêtre est élevée (ce qui implique une bonne précision fréquentielle et une précision temporelle médiocre), nous ne distinguons pas les impulsions successives, mais un son harmonique grave dont la fréquence correspond au nombre d'impulsions par seconde, ce qui n'est donc pas illustratif de la perception auditive que nous en avons (par le même phénomène acoustique que le « champ d'impulsions » sur un synthétiseur, les impulsions très rapprochées se muent en timbre). Une taille de fenêtre basse (bonne précision temporelle et précision fréquentielle médiocre) est donc nécessaire pour distinguer les impulsions. Sur le premier « pas », la voix est de faible intensité et le sonagramme peu visible, bien que nous distinguons quelques lignes verticales. Mais ces lignes sont ensuite nettement visibles sur le second « pas ».

De nombreux chanteurs masculins utilisent ponctuellement le *Fry* sur les attaques, dans différentes esthétiques musicales. Par exemple, dans cet extrait de *Sacré géranium*, interprété par Dick Annegarn, il s'inscrit, associé à la moue et à la labialisation de la diction, dans le caractère enfantin et bougon du personnage :

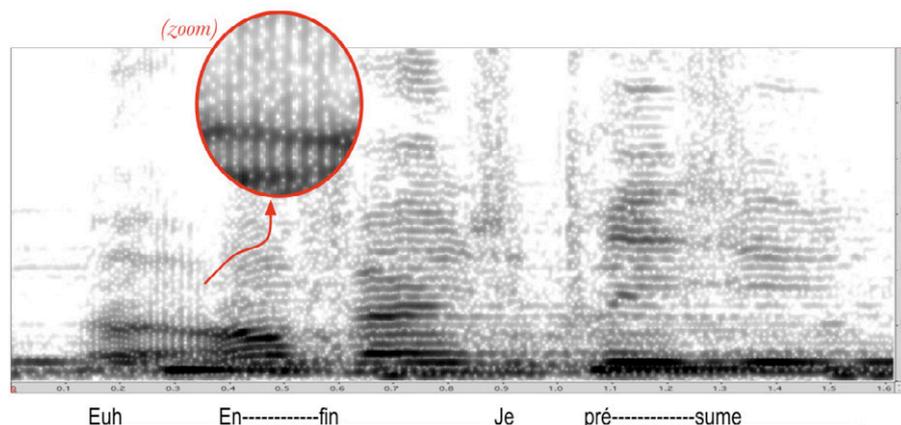


Figure 191 : Extrait de *Sacré géranium*⁵⁸⁹, interprété par Dick Annegarn. Mise en évidence du registre *Fry* sur le « euh ». [CD 137]

Placé non sur la première syllabe mais avant le mot, sur l'interjection « euh » qui retarde l'énonciation du texte et marque l'hésitation, la correction, comme souvent dans la parole conversationnelle quotidienne, le *Fry* confère au chant un aspect spontané et naturel évoquant la parole. En effet, dans la langue parlée, il est très courant que « euh » soit émis en registre *Fry*.

Dans un autre genre, proche de la *Country*, la voix grave d'Eddy Mitchell use des attaques en *Fry* : par exemple dans la chanson *Sur la route de Memphis*.

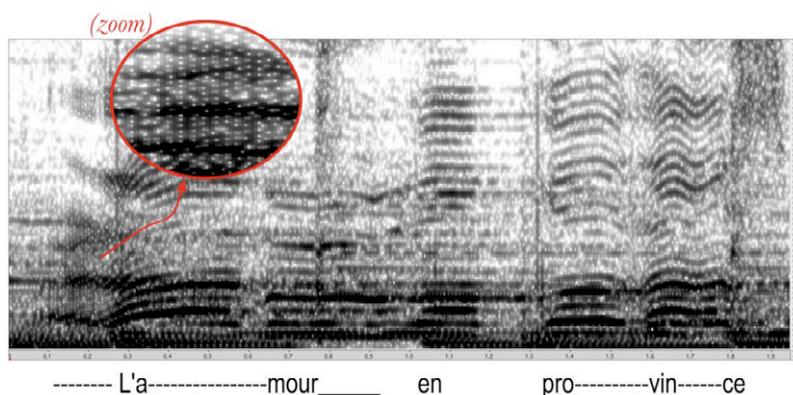


Figure 192 : Extrait de *Sur la route de Memphis*⁵⁹⁰, interprété par Eddy Mitchell. Mise en évidence d'une attaque en *Fry*. [CD 138]

Dans les voix masculines mélodiques comme celles d'Eddy Mitchell, l'extrême grave et le *Fry* sont le signal, sur un plan sémiologique, de l'affirmation d'une autorité et d'un caractère viril souvent associés à l'aventurier, au *roqueur*, mais aussi au caractère un peu *crooner*.

Le *Fry* peut être également présent en fin de mots et de groupes de mots, à la fin d'une tenue. Nous le trouvons fréquemment chez les chanteurs dont le chant s'inspire de la voix parlée, car il est courant de trouver cet effet en fin de phrase, dans la parole. Cependant, il est alors souvent émis avec une très faible intensité, avant l'extinction du son, ce qui rend son observation difficile sur le sonagramme, même si, à l'audition, sa présence est sans ambiguïté :

⁵⁸⁹ ANNEGARN, Dick, *Best of Bruxelles* [compilation], Universal Polydor, 1988.

⁵⁹⁰ MITCHELL, Eddy, *Eddy Mitchell* [compilation], Universal, Universal Music Division Polydor, 2000.

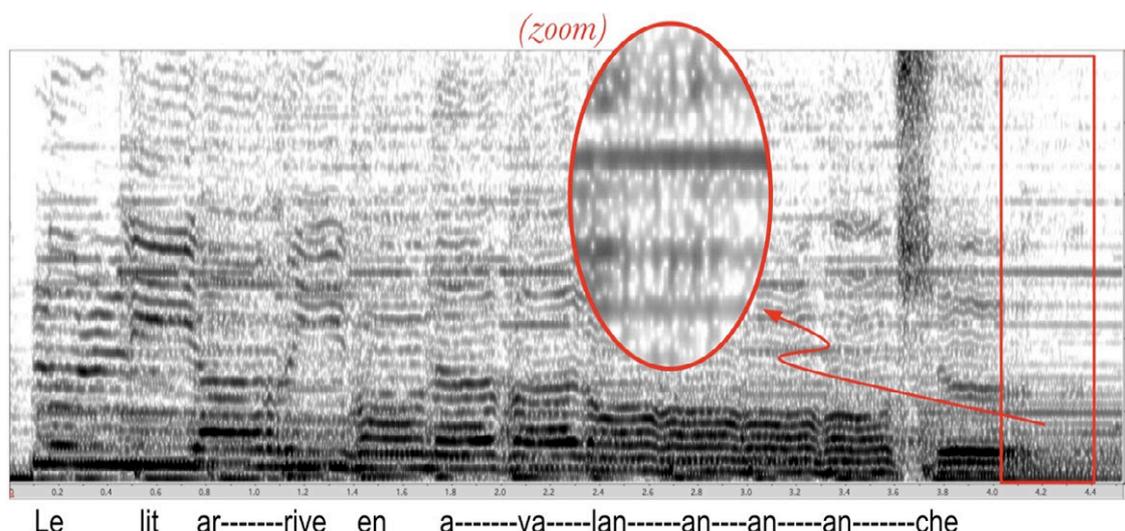


Figure 193 : Extrait du *Cinéma*⁵⁹¹, interprété par Claude Nougaro.
Mise en évidence d'une fin de tenue en *Fry*. [CD 139]

Dans cet extrait, Claude Nougaro utilise le *Fry* à la fin d'une tenue sur un « e » muet en *glissando* descendant. L'effet participe aussi à l'aspect comique et à l'autodérision que nous avons déjà étudiés dans la chanson par l'insertion du souffle. L'extrait suivant reprend les mêmes caractéristiques :

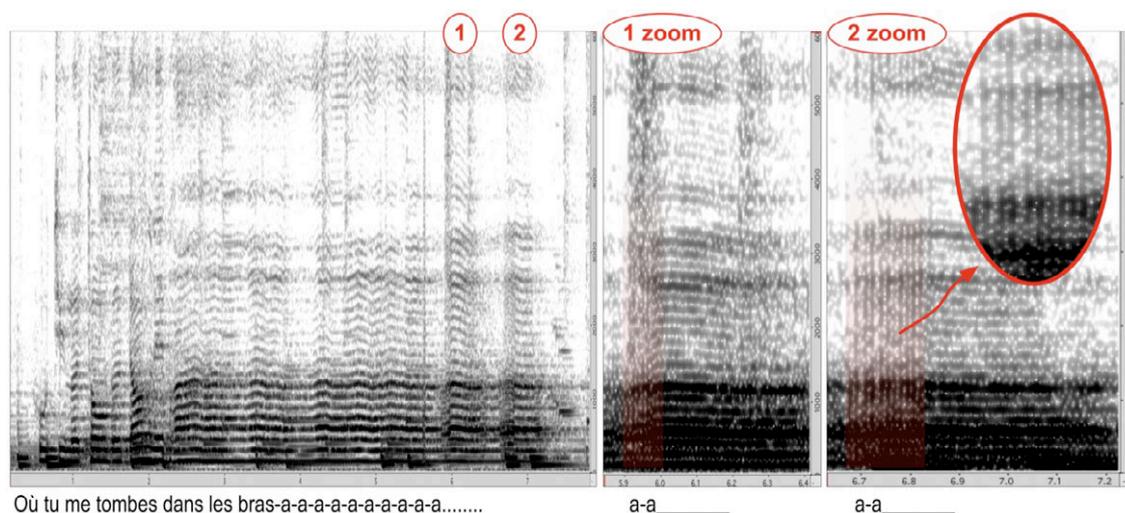


Figure 194 : Extrait du *Cinéma*, interprété par Claude Nougaro. Mise en évidence de passages en *Fry*. [CD 140]

Ici, les deux derniers « a-a » du long mélisme débutent en *Fry* et les lignes verticales sont très visibles en particulier sur le dernier, si nous effectuons un grossissement temporel. Là encore, l'effet participe de l'expression du second degré, du caractère ironique et autodérisoire de la chanson, une sorte de sensualité parodique inspirée de la voix grave et langoureuse des *crooners*.

Nous devons cependant distinguer la voix en *Fry*, qui relève d'un mécanisme laryngé particulier, et la voix tassée dans les graves, d'usage chez certains chanteurs pour atteindre des notes à l'extrême grave, qui se caractérise acoustiquement par un timbre très riche en

⁵⁹¹ NOUGARO, Claude, *Cécile ma fille, 1962-1964* [compilation], Universal Mercury, 2011.

harmoniques. La voix peut alors entretenir une ambiguïté avec le *Fry*. Serge Gainsbourg en est une bonne illustration :

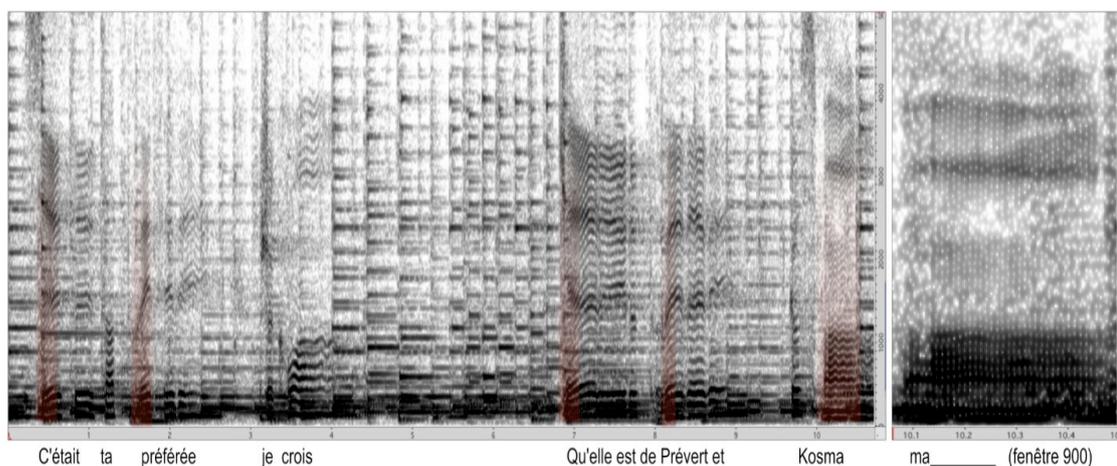


Figure 195 : Extrait de *La Chanson de Prévert*⁵⁹², interprété par Serge Gainsbourg. Mise en évidence de l'utilisation de l'extrême grave de la voix de poitrine. [CD 141]

Dans cet extrait, Serge Gainsbourg utilise une voix très grave (mise en évidence en rouge sur le sonagramme) sur les attaques des mots chantés sur un *portamento* ascendant et sur certaines syllabes émises sur une note très grave, comme par exemple sur le « a » final de « Kosma », tenu sur un *sol* 1. Une taille de fenêtre moyenne permet d'observer les harmoniques du son. Cependant, nous percevons à l'oreille un timbre tassé dans les graves et une voix très bruitée, granuleuse. Une faible taille de fenêtrage (900 échantillons) nous permet de confirmer ce caractère granuleux du son en laissant voir une succession de lignes verticales. Si les caractéristiques acoustiques de ce son possèdent quelques similitudes avec la voix *Fry*, la perception auditive en est toutefois différente, car la granulosité perçue ne correspond pas à la succession de craquements que nous pouvions entendre dans le *Fry*, bien que nous soyons à la limite entre ce registre et la voix de poitrine.

Mais l'extrême grave de la voix de poitrine chez l'homme ne s'associe pas toujours à une altération de la musicalité. La chanson traditionnelle régionale, représentée par exemple par Glenmor ou Gilles Servat, s'illustre souvent par un recours au grave de la tessiture, conférant à l'interprétation une solennité et une résonance spécifiques, sans exclure l'aspect harmonique de la voix et l'importance mélodique.

Sur une musique répétitive et dansante et un accompagnement d'orchestre celtique, Gilles Servat pose un timbre riche dans une tessiture grave, fortement sexualisée, comme dans *L'Hirondelle*, que nous prenons en exemple.

⁵⁹² GAINSBORG, Serge, *Intégrale*, disque 3, Universal Mercury, 2011.

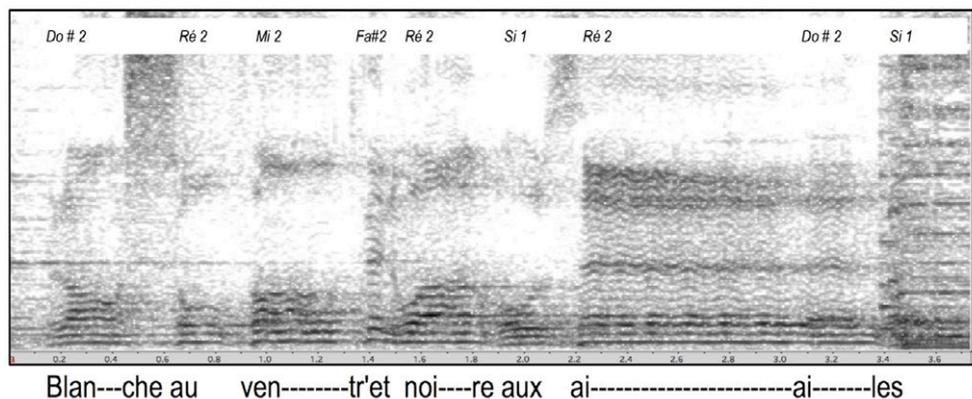


Figure 196 : Extrait de l'interprétation de *L'Hirondelle*⁵⁹³ par Gilles Servat. [CD 142]

La musique traditionnelle se caractérise souvent par un usage des extrêmes, que l'on retrouve dans la chanson *Yezhou Biban*. Il ne s'agit plus seulement, comme nous l'avons vu antérieurement, d'incursions ponctuelles dans le *Fry*, mais d'un usage sur l'ensemble de la voix masculine du duo, dialoguant avec une voix féminine et emphasissant par là-même la différenciation sexuelle.

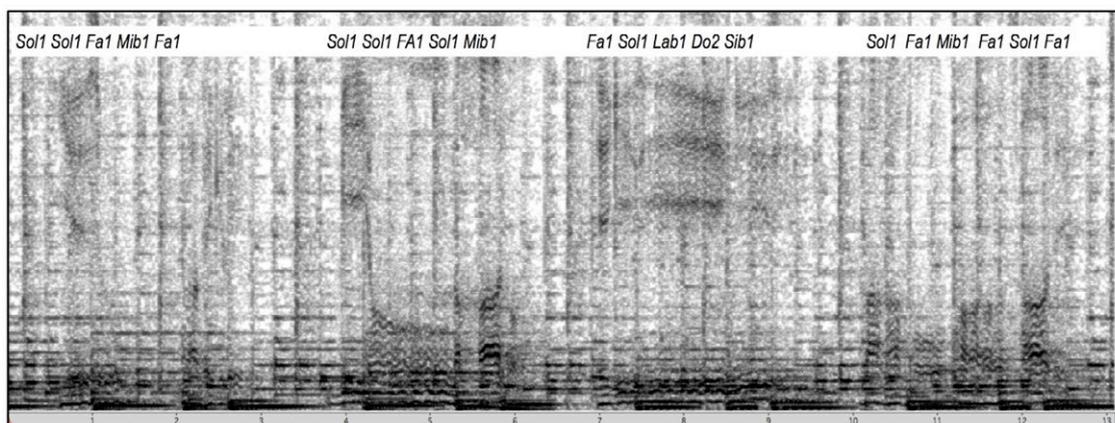


Figure 197 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Yezhou Biban*⁵⁹⁴ par Gilles Servat. Utilisation prolongée du registre Stroh bass sur une tessiture très grave (du *mi b 1* au *do 2*). Paroles : « Yezhou, ma vez graet bihan ac'hanoc'h, E-giz inizi war ar mor bras hadet ». [CD 143]

Si cette chanson se place en marge de notre corpus par l'utilisation de la langue bretonne, elle constitue un rare exemple d'usage constant du registre Stroh bass, grâce auquel la voix de Gilles Servat atteint l'extrême grave de la tessiture : du *mi b 1* au *do 2* dans cet extrait.

Dans les voix féminines, l'attrait pour le grave et les passages en *Fry* sont affirmation d'une forte personnalité émancipée et indépendante, le grave étant naturellement associé à l'autorité. Nous les trouvons par exemple chez Juliette Gréco. D'autres chanteuses, au contraire, comme Édith Piaf, n'en font jamais usage, restant dans un registre plus aigu. C'est un tout autre portrait psychologique qui est ainsi tracé – celui de la naïveté, de la victime vulnérable, soumise à son destin tragique. Deux personnalités, deux *ethos* radicalement opposés. Juliette Gréco convainc par la raison et par sa force de persuasion, Edith Piaf convainc par l'émotion et la compassion. Observons ainsi l'usage du grave dans cet extrait de *Jolie Môme*, interprété par Juliette Gréco :

⁵⁹³ Album : SERVAT, Gilles, *Escapes*, Sony/Saint Georges, 1998.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

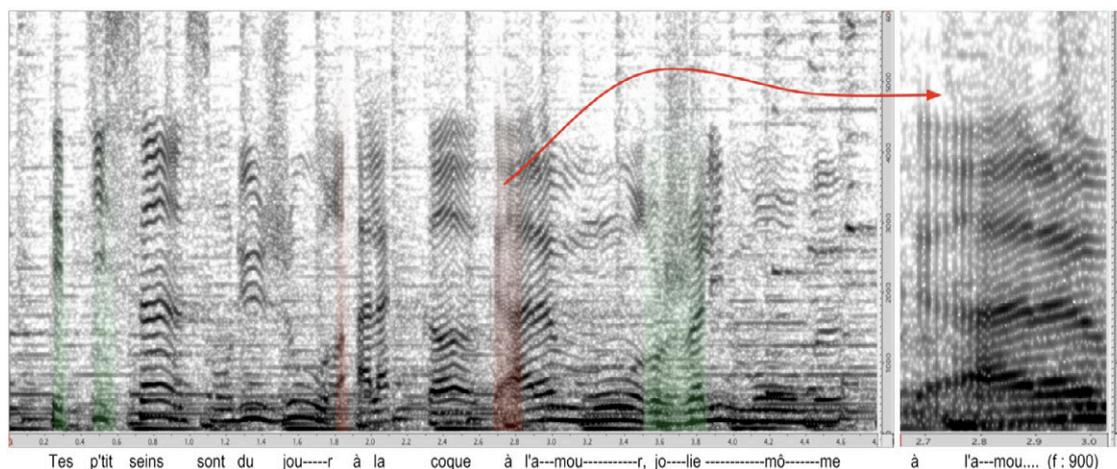


Figure 198 : Extrait de *Jolie Môme*⁵⁹⁵, interprété par Juliette Gréco. Mise en évidence des passages en *Fry* (rouge) et de l'utilisation d'une voix grave tassée (vert). [CD 144]

Juliette Gréco utilise une voix poussée dans les graves, avec deux courts passages en registre *Fry*, d'abord à la fin de « jour », puis, de façon plus affirmée, sur le « à » de « à l'amour ». Sur la deuxième partie de l'extrait (« à la coque à l'amour »), elle abandonne la mélodie écrite pour utiliser une voix très proche de la voix parlée par ses intonations.

Cette chanson, dont l'interprétation par une femme semble un peu décalée, demande à être pleinement assumée par l'interprète pour ne pas glisser dans le ridicule. L'utilisation d'un grave serré et tassé, avec des incartades en *Fry* et des passages à la limite du parlé, impose une forte personnalité et positionne clairement l'interprète dans le registre de la chanson « intellectuelle », associée au sous-entendu et à l'ironie. Ces passages en *Fry* jouent pratiquement le rôle de modalisateurs, de clins d'œil qui rappellent sans cesse à l'auditeur que nous sommes au second degré et que nous nous adressons à l'intellect et non à l'émotif.

Si la mélodie de la chanson reste trop aiguë, Juliette Gréco ajoute volontairement des incartades dans l'extrême grave en réalisant d'amples *portamenti* ascendants en début de groupes de mots, et même parfois au sein des groupes de mots, pour asseoir un peu plus sa position et renforcer sa crédibilité :

⁵⁹⁵ GRÉCO, Juliette, *Jolie Môme*, 1959-1963 [compilation], Universal Classics Jazz France, 1991.

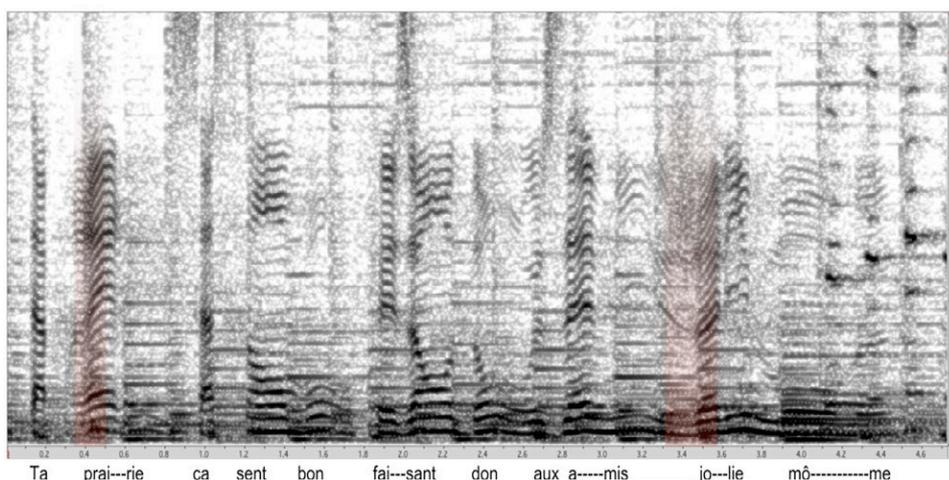


Figure 199 : Extrait de *Jolie Môme*, interprété par Juliette Gréco.
Mise en évidence des *portamenti* dans les graves. [CD 145]

Dans cet exemple, deux *portamenti* partent de l'extrême grave, sur les premières syllabes de « prairie » et de « jolie », et ne trouvent aucune justification dans la partition musicale. Ils n'ont pas pour rôle, comme le *portamento* classique, de relier deux notes successives entre elles, mais de faire intervenir à intervalles réguliers ce timbre grave, même si la mélodie écrite n'en donne pas l'opportunité. Ce type d'effet est très fréquent dans les interprétations de Juliette Gréco, qui use abondamment des *portamenti* et présente une prédilection pour les graves. Il lui confère sa personnalité interprétative et contribue à la construction de son personnage médiatique.

La chanson – en conclusion de cette première partie – peut donc se caractériser comme le carrefour des spécificités vocales timbrales les plus diverses, assumées, voire esthétisées, et la variété des techniques interprétatives jouant sur le registre. Elle est un véritable creuset dans lequel convergent les extrêmes – bruit et mélodicité, *Fry* et voix de tête –, mais bien loin d'opérer une synthèse qui ne pourrait être qu'un affadissement normatif, elle procède par adjonctions, par contrastes, chaque caractère se trouvant implicitement mis en relief par des oppositions très marquées entre les interprètes ou explicitement confrontées au sein d'une même interprétation. Si nous avons vu que la chanson dans sa structure présente des traits typologiques bien normés et auxquels peu d'œuvres échappent, l'interprétation quant à elle joue bien souvent sur « l'anormalité », sur la singularité, ce qui justifie notre démarche initiale d'en faire un élément fondamental de l'intérêt du genre.

5.2 Effets phonologiques : la conjonction d'un corps et d'une langue

« *Le “grain” de la voix n'est pas – ou n'est pas seulement son timbre ; la signification qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose qui est la langue (et pas du tout le message)⁵⁹⁶ »*

Roland Barthes.

Les caractéristiques timbrales et registrales, aussi importantes soient-elles, ne s'exercent pas dans l'abstraction mais bien dans la confrontation avec la langue. L'extrême degré de variabilité – souvent dans l'agogique – au sein de l'accentuation, de l'intonation et de l'expression d'un phonème virtuel, consubstantiel à la langue française, et l'amplitude du champ de variation possible, induisent une multiplicité d'alternatives dans lesquelles l'interprète peut puiser aussi bien au niveau du son, que nous allons étudier dans cette partie, qu'au niveau de leur enchaînement, auquel nous consacrerons la partie suivante.

5.2.1 *Les trois phases morphologiques du son : attaque, tenue, extinction*

« *L'infiniment petit, qui forme la perfection du chant⁵⁹⁷...* »

Stendhal

Les séquences sonores langagières se subdivisent en un certain nombre d'unités segmentales – phonèmes, syllabes, mots, phrases –, dont nous étudierons tout d'abord les deux premières. Le son se compose, par sa morphologie, de trois phases successives – l'attaque, la tenue et l'extinction (pour la syllabe, nous emploierons plus spécifiquement les termes attaque, noyau et *coda*) –, dont l'exécution peut présenter des caractéristiques diverses selon l'artiste et la chanson, discriminantes sur le plan stylistique. Si les usages ne sont pas uniformisés chez un artiste et fluctuent constamment, nous distinguons toutefois des tendances permettant d'opérer certains rapprochements : ces différentes phases sont

⁵⁹⁶ BARTHES, Roland, « Le Grain de la voix », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III [1972]*. Paris : Seuil, 1992, p. 241.

⁵⁹⁷ STENDHAL, *Vie de Rossini*, première partie, Paris : Auguste Boulland et Cie, 1824, p. 451.

signifiantes et leur description implique de nombreux aspects liés au timbre, à la dynamique et à la prosodie.

5.2.1.1 Les types d'attaques

Selon la manière de produire le son, nous distinguons, sur le plan du timbre, les attaques⁵⁹⁸ douces, soufflées (ou dans le souffle), en coup de glotte, en registre *Fry*, en registre de fausset ; sur le plan phonétique, les attaques consonantiques et vocaliques ; sur le plan fréquentiel, les attaques droites, directement sur la hauteur de note, et les attaques en *portamento*, débutant par un *glissando* ascendant ou descendant, ou présentant une irrégularité particulière de la fréquence fondamentale. Ces distinctions, qui relèvent d'habitudes vocales, de dysfonctionnements pathologiques ou de choix esthétiques présentent une alternative signifiante aux attaques dites « douces », « normales », ou « simultanées ». Ces différentes attaques peuvent être utilisées ponctuellement – par exemple l'attaque dans le souffle pour exprimer, l'érotisme ou l'intimité – ou de manière généralisée. Dans tous les cas, elles deviennent arguments esthétiques.

5.2.1.1.1 *Attaques en glissando*

Les attaques en *glissando*, souvent ponctuelles, peuvent parfois singulariser de façon marquée une interprétation. Le phrasé très particulier de Vincent Delerm se caractérise par l'utilisation presque systématique d'une attaque glissée sur la majorité des notes, comme l'illustrent les deux extraits suivants :

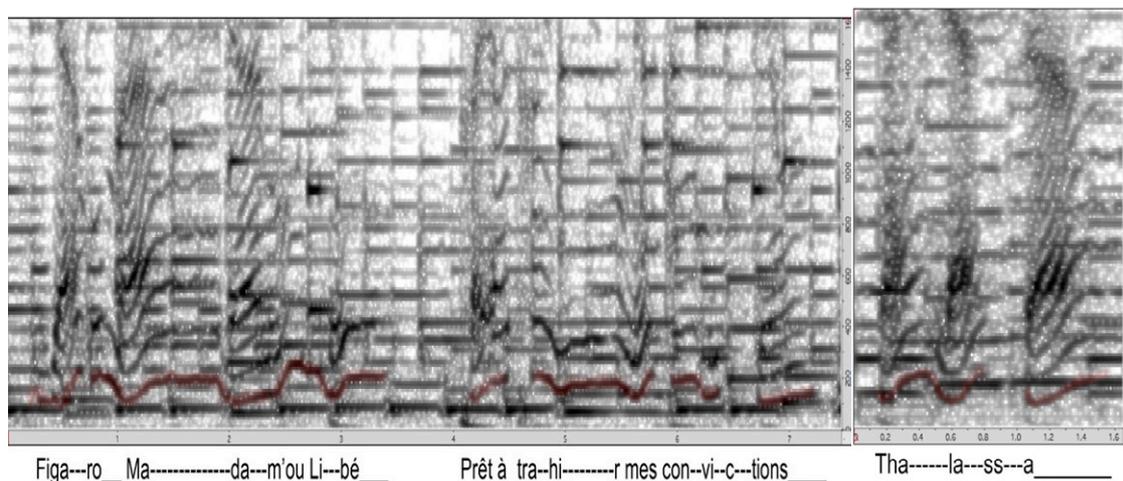


Figure 200 : Deux extraits de *Tes parents*⁵⁹⁹ interprétés par Vincent Delerm. Mise en évidence des nombreuses attaques en *glissando* ascendant. [CD 146]

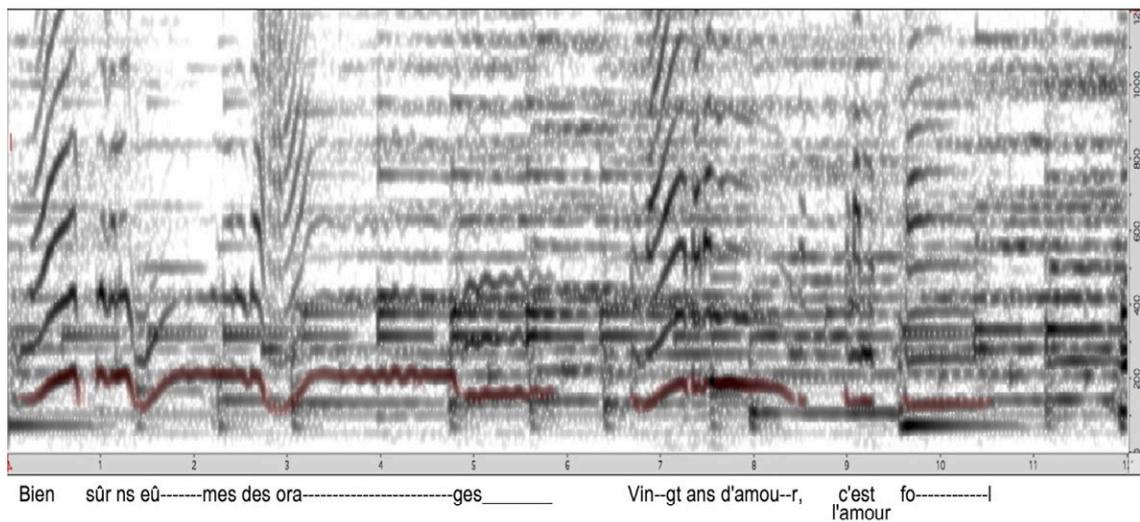
Dans le premier exemple, environ une syllabe sur deux est marquée par un fort *glissando* ascendant : « Figaro Madam' ou Libé / Prêt à trahir mes convictions ». Sur le second exemple, les trois syllabes de « Thalassa » sont toutes trois glissées : la suite de notes, en mouvement

⁵⁹⁸ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

⁵⁹⁹ DELERM, Vincent, *Vincent Delerm*, Tôt ou tard, 2002.

conjoint, écrite sur la partition (*sol 2, sol 2, fa 2*) ne justifie en rien l'utilisation d'un *portamento*, qui relève donc d'un choix délibéré et d'ordre purement esthétique. L'attaque dans le grave (sur *fa # 1* et *sol # 1* pour « Thalassa ») introduit de grands intervalles de presque une octave dans cet exemple, ce qui implique un changement de timbre entre la partie grave et la partie aiguë du *glissando*. La rupture dans le timbre est volontairement mise en avant par l'artiste, sans aucune recherche d'homogénéisation comme dans le chant savant, et est utilisée pour créer un décalage ironique, support de l'autodérision face à la quotidienneté. Dans le premier extrait, le *glissando* génère des irrégularités de la fréquence fondamentale en créant une instabilité du registre entre le grave et l'aigu, avec de petits décrochements, qui renforcent l'aspect faussement conventionnel du personnage narrateur. La ligne mélodique peu développée, avec beaucoup de *recto tono*, sur un ambitus très réduit et quasiment identique sur la plupart des chansons, associée à des valeurs de notes d'une durée suffisante, facilite l'usage systématique de cet effet.

Dans un style tout autre et selon des visées très différentes, Juliette Gréco présente, de manière récurrente, une forme d'attaque en *glissando* ascendant proche de celle observée chez Vincent Delerm :



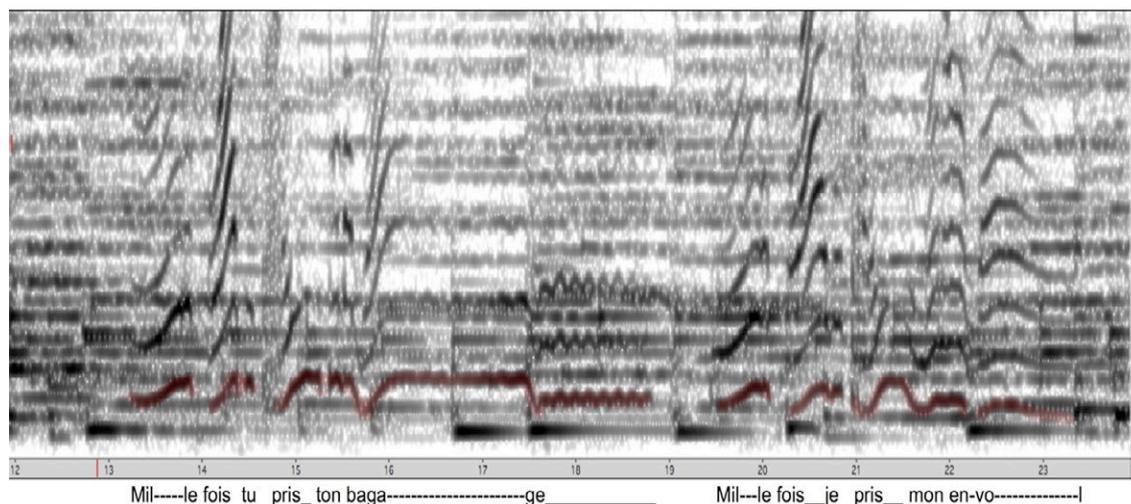


Figure 201 : Sonagramme d'un extrait d'une interprétation chantée de *La Chanson des vieux amants*⁶⁰⁰, par Juliette Gréco. La fréquence fondamentale de la voix apparaît en rouge. Mise en évidence des nombreuses attaques en *glissando* ascendant. [CD 147]

Le *glissando* ascendant n'est pas systématique, mais apparaît de manière récurrente, toutes les deux ou trois syllabes : « Bien sûr nous eûmes des orages / Vingt ans d'amour c'est l'amour fol / Mille fois tu pris ton bagage / Mille fois je pris mon envol ». Cet effet, sur les exemples étudiés, ne concerne jamais les syllabes muettes finales. Il peut toucher une première syllabe d'un groupe de mots, tout comme une syllabe en milieu de mot (« bagage »), créant une accentuation expressive, une emphase sur cette syllabe. L'amplitude du *portamento* présente un intervalle important (par exemple, sur « fois », le *glissando* va du *do* 2 au *fa* # 2 ; sur « bagage », du *si* 1 au *sol* # 2).

Ce que Vincent Delerm réalise dans le décalage parodique avec une prise de recul par rapport à ses chansons, Juliette Gréco l'utilise pour renforcer sa crédibilité et son *ethos*. Dans des contextes tout à fait différents, cet effet de *glissando* ascendant sur les attaques exprime une prise de possession au second degré du texte, apporte une nuance de sous-entendu et une intellectualisation, un refus de la naïveté, tout à fait étranger à d'autres chanteurs comme Édith Piaf, qui sont dans l'émotion directe. D'une manière plus ponctuelle, ce procédé se retrouve chez de nombreux chanteurs, comme expression d'une forme d'ironie (par exemple chez Léo Ferré) ou, dans un tout autre contexte, comme outil de séduction du chanteur de charme, qui conforte une forme d'expérience, d'autorité. C'est toujours un effet modalisateur qui affirme la personnalité du chanteur, qui n'est pas en adéquation complète avec son interprétation, introduisant une notion d'implicite, une marge entre le sémantisme de la chanson et l'existence d'un « moi » qui véhicule une forme d'ambiguïté.

5.2.1.1.2 Attaques vocaliques dures en coup de glotte

L'attaque en coup de glotte, ou attaque dure, qui se produit lorsque la fermeture de la glotte précède la poussée expiratoire, ne se trouve jamais être d'un usage systématique, dans notre corpus de chanteurs. Cet effet est d'autant plus rare qu'il n'existe que sur les attaques vocaliques. Cependant, engendrant une attaque percutante et brutale avec un bruit d'explosion, il est utilisé ponctuellement par de nombreux chanteurs, très divers par leur

⁶⁰⁰ GRÉCO, Juliette, *La Chanson des vieux amants, 1970-1977* [compilation], Universal Music Division Classics Jazz, 1991.

esthétique, au service de visées expressives. Nous la rencontrons ainsi, par exemple, aussi bien chez Jacques Brel que chez Daniel Balavoine, Camille, Jacques Higelin, Dick Annegarn...

Dans l'interprétation de *Lady Marlène* par Daniel Balavoine, par exemple, nous observons deux attaques en coup de glotte sur des phonèmes [a] :

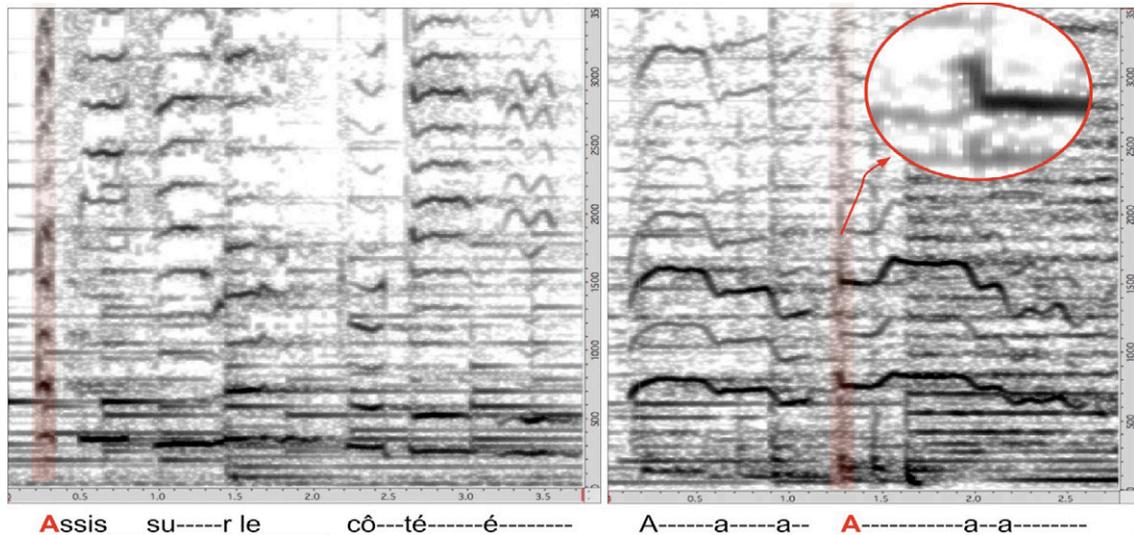


Figure 202 : Sonagrammes de deux extraits de *Lady Marlène*⁶⁰¹, par Daniel Balavoine. Mise en évidence de deux attaques dures (en coup de glotte). [CD 148]

Pour les deux attaques en coup de glotte mises en évidence en rouge sur le graphique ci-dessus, il existe un pic n'énergie sur l'attaque, provoqué par la pression sous-glottique importante, ainsi qu'une attaque un peu au-dessus de la note chantée : dans le second exemple, l'attaque est réalisée sur un *sol* # 3 d'une durée très courte, puis la note est un *fa* # 3 (nous voyons nettement la fluctuation de la fréquence fondamentale sur le grossissement). L'utilisation du coup de glotte crée un effet expressif évoquant le cri par l'aspect aigu, sec et percussif du son. Dans le deuxième exemple, il s'agit d'un [a] au milieu d'une vocalise : le coup de glotte, en introduisant un silence dû à la fermeture de la glotte, génère une rupture, une déchirure dans le mélisme.

Utilisée dans des visées différentes, l'attaque en coup de glotte se retrouve chez les chanteurs d'inspiration *Rock*, en particulier chez Jacques Higelin, où elle est associée à de multiples procédés de bruitage du son et de recherche extrême et constante de l'impureté vocale : *Groml*, sons gutturaux, érailement, voilement, décrochement de registre, *Fry*... La chanson *Alertez les bébés* présente ainsi, outre un timbre constamment bruité, de multiples attaques dures en coup de glotte, dont voici quelques exemples :

⁶⁰¹ BALAVOINE, Daniel, *Le Chanteur*, Universal Barclay, 1978.

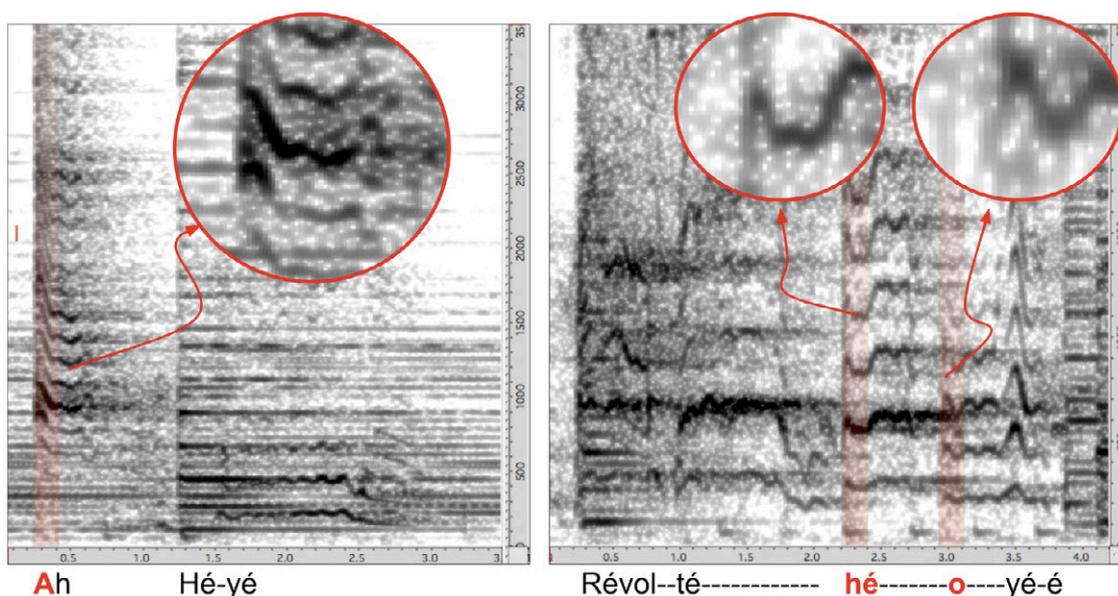


Figure 203 : Sonagrammes de deux extraits d'*Alertez les bébés*⁶⁰², interprétés par Jacques Higelin.
Mise en évidence de quelques attaques en coup de glotte. [CD 149]

Dans cette chanson, les attaques vocaliques (notamment sur le [a] de « alertez »), ne sont pas systématiquement en coup de glotte, mais beaucoup le sont : il existe une combinaison irrégulière d'attaques normales avec un timbre très guttural et d'attaques dures. Le sonagramme présente, sur les attaques dures, une attaque au-dessus de la note, évidente sur les grossissements. Dans les deux extraits précédents – comme dans l'exemple de Daniel Balavoine – il s'agit d'onomatopées, le coup de glotte permettant d'amorcer le mélisme, ou apparaissant au milieu de la vocalise, pour créer une rupture et un nouvel élan. L'attaque en coup de glotte semble être un effet particulièrement adapté aux vocalises, mais elle peut aussi marquer la première syllabe vocalique d'un mot, comme dans l'exemple suivant :

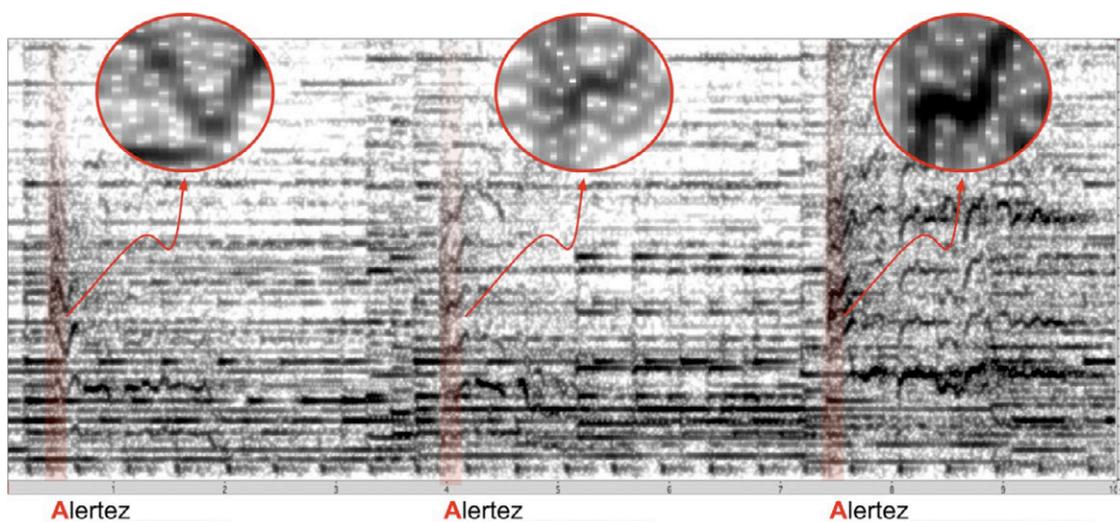


Figure 204 : Sonagrammes d'un extrait d'*Alertez les bébés*, interprété par Jacques Higelin.
Mise en évidence de trois attaques successives en coup de glotte. [CD 150]

⁶⁰² HIGELIN, Jacques, *Alertez les bébés*, EMI France, 1976.

Cet exemple présente trois attaques successives en coup de glotte sur la répétition du mot « alertez ». Ce procédé s'ancre dans une esthétique *Rock*, de durcissement du son, exploitant l'aspect violent et percussif de ce type d'attaque, associé à un timbre très guttural et bruité et à un accompagnement instrumental puissant. Les grossissements présentent l'irrégularité de la fréquence fondamentale avec des attaques au-dessus de la note, très visibles.

Enfin, nous trouvons aussi les coups de glotte, de manière plus anecdotique, chez des chanteurs comme Camille ou Dick Annegarn, où ils sont utilisés en lien avec la recherche d'un aspect enfantin et puéril, permettant d'exprimer le caractère capricieux ou bougon du personnage narrateur :

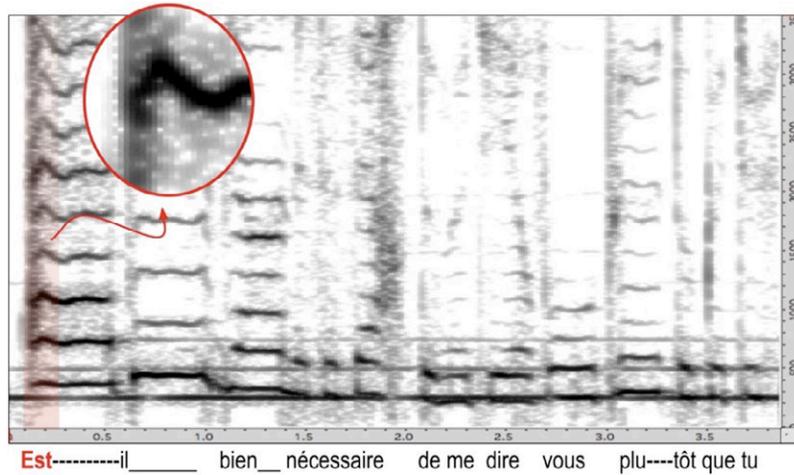


Figure 205 : Sonagramme d'un extrait de *Vous*⁶⁰³, par Camille. Mise en évidence de l'attaque initiale en coup de glotte. [CD 151]

Dans cet exemple de Camille, l'attaque dure en coup de glotte s'associe à un timbre enfantin, une voix aiguë tendue et très timbrée, renforçant ainsi le dynamisme de l'émission vocale. Elle s'inscrit aussi dans une volonté d'expérimentation et d'exploration de toute la diversité des sons vocaux. Dans ce passage presque *a cappella*, l'attaque par l'aigu est particulièrement visible, et vient confirmer ce que nous avons déjà observé chez les autres chanteurs.

L'usage de ce type d'attaque reste, il est vrai, ponctuel, mais mérite d'être mis en avant, car chez un chanteur confirmé – c'est-à-dire lorsqu'il n'est pas provoqué par « une incapacité à coordonner fermeture glottique et poussée expiratoire⁶⁰⁴ » – il présente un son « poussé » qui malmène les cordes vocales, comme le souligne Nicole Scotto di Carlo, et donc un effort interprétatif qui est toujours significatif.

5.2.1.1.3 *Euphémisation ou emphase des attaques consonantiques*

Dans les syllabes commençant par une consonne initiale, le traitement de cette consonne, qui constitue l'attaque du son avant le noyau vocalique, tout en imposant un mode d'articulation général discriminant du phonème, peut présenter des divergences significatives selon le chanteur et ses choix esthétiques. Ces consonnes, en introduisant une rupture, une

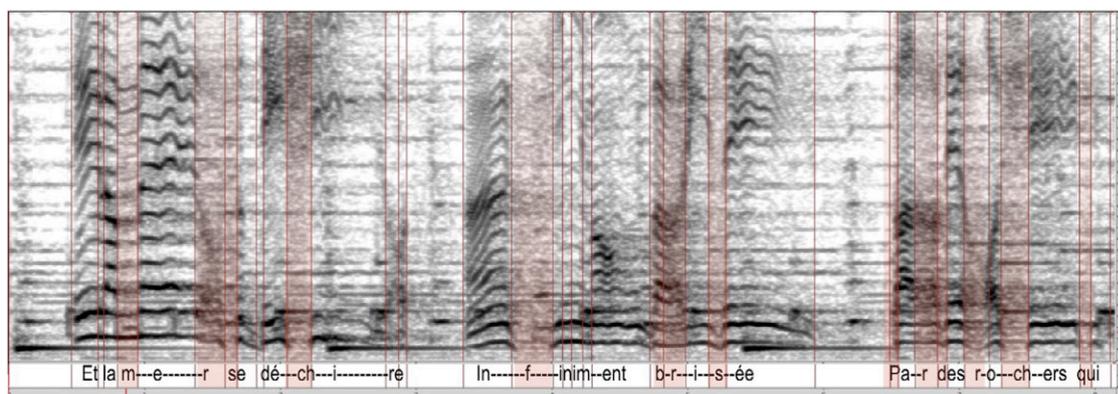
⁶⁰³ CAMILLE, *Le Fil*, EMI/Source France, 2005.

⁶⁰⁴ SCOTTO DI CARLO, Nicole, « Les dysfonctionnements de la voix chantée », dans : *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*. Vol. 26, 2007, p. 155-156.

zone de perturbation au sein de la continuité vocalique, sont souvent, dans le chant savant et chez les artistes souhaitant privilégier la musicalité, volontairement atténuées, sous-articulées, pour réduire leur impact sur la ligne mélodique – d’autant plus que, selon Nicole Scotto di Carlo, les attaques consonantiques engendrent de plus une déstabilisation intonative en tirant la note vers le grave, phénomène accentué dans l’aigu de la tessiture, avec parfois un intervalle d’une octave entre la note chantée et la hauteur d’attaque.

De l’euphémisation, voire l’anacrouse, des consonnes à leur articulation emphatique, tous les degrés interprétatifs sont utilisés. Leurs potentialités, souvent atténuées dans le chant classique, retrouvent toute son expressivité dans le chant contemporain, comme en témoigne le conseil d’Arthur Honegger dans la préface d’*Antigone* : « Chercher une ligne mélodique créée par le mot lui-même, sa plastique propre, destinée à en accuser les contours, à en augmenter les reliefs. Chercher l’accentuation juste, principalement dans les consonnes d’attaque, en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouse⁶⁰⁵ ». Cette mise en relief du « contour du mot » dont parle Honegger, et cette accentuation des consonnes initiales marquent l’interprétation de nombreux chanteurs de notre corpus, d’une manière d’autant plus fondamentale que l’écart de traitement possible de ces consonnes initiales présente un éventail extrêmement large.

Dans la chanson, le chanteur peut exalter la disposition de ces consonnes à rompre la ligne mélodique et à introduire dans le chant une tension, une friction, une mise en suspens : elles deviennent alors outil rhétorique au service du sémantisme de l’œuvre. Jacques Brel sait exploiter à l’extrême l’emphase consonantique pour en faire un des traits caractéristiques de son style interprétatif, comme dans cet extrait des *Marquises* :



⁶⁰⁵ HONEGGER, Arthur. Préface au livret d’opéra *Antigone*, musique d’Arthur Honegger, paroles de Jean Cocteau (Éditions Salabert, Paris/New York, 1927), repris en préface de l’édition originale de la pièce (Gallimard, 1928).

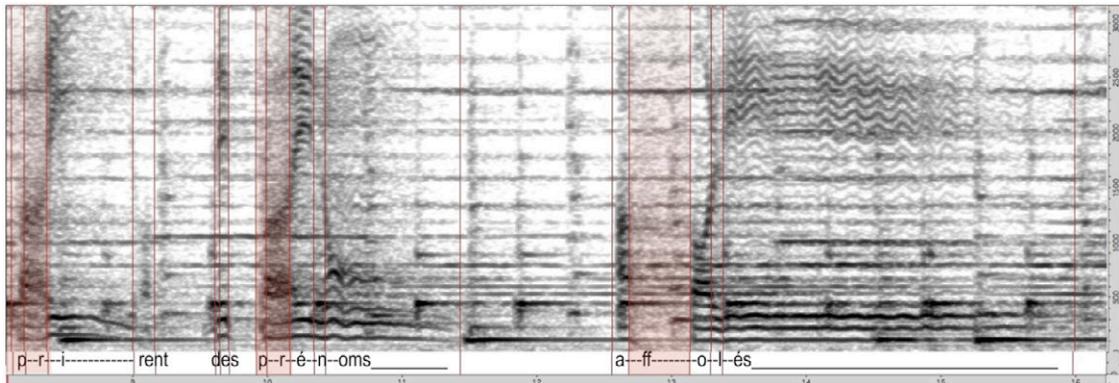


Figure 206 : Sonagramme d'un extrait des *Marquises*⁶⁰⁶, interprété par Jacques Brel. Alignement du texte et segmentation en phonèmes (lignes verticales rouges). Mise en évidence de l'emphase consonantique. [CD 152]

Les consonnes sont allongées, retenues, avec une forte pression sous-glottique qui les marque d'une accentuation dynamique hyperbolique, créant ainsi une tension et un ralentissement du débit articulatoire. Les consonnes fricatives – caractérisées phonétiquement par une obturation partielle du passage de l'air qui crée une friction, un frottement, exacerbé par une pression sous-glottique excessive – sont allongées de manière significative : « déchire », « infiniment », « rochers », « affolées ». Les occlusives – caractérisées par une obstruction totale du passage de l'air, suivie d'un relâchement soudain sous la pression de l'air – sont retenues, introduisant un silence et une montée de la pression sous-glottique avant l'explosion. Les phonèmes [p], dans « par », « prirent », « prénoms » sont ainsi précédés d'un silence qui retarde la note et renforce une impression de tension un peu oppressante – les consonnes sont, par leur nature articulatoire, un combat entre deux forces antagonistes, puisqu'elles résultent d'une résistance au passage de l'air à quelque endroit du conduit vocal. Nous notons le même effet, un peu moins marqué, sur les phonèmes [b] et [k] : « brisées », « qui ». De nombreuses voyelles sont aussi touchées par ce phénomène de sur-articulation.

D'autres chanteurs, comme Barbara, cherchent au contraire l'exacerbation d'une mélodicité sans accros, faisant reposer la charge expressive sur le lyrisme et sur une émission vocale libre et lâchée plutôt que sur la tension et la résistance. Les consonnes initiales sont alors atténuées, sous-articulées. Le chant de Jacques Brel est un combat, celui de Barbara se déploie dans la douceur, la sublimation des sentiments. L'extrait suivant, de *Göttingen*, en est une bonne illustration :

⁶⁰⁶ BREL, Jacques, *Brel*, Universal Barclay, 1977.

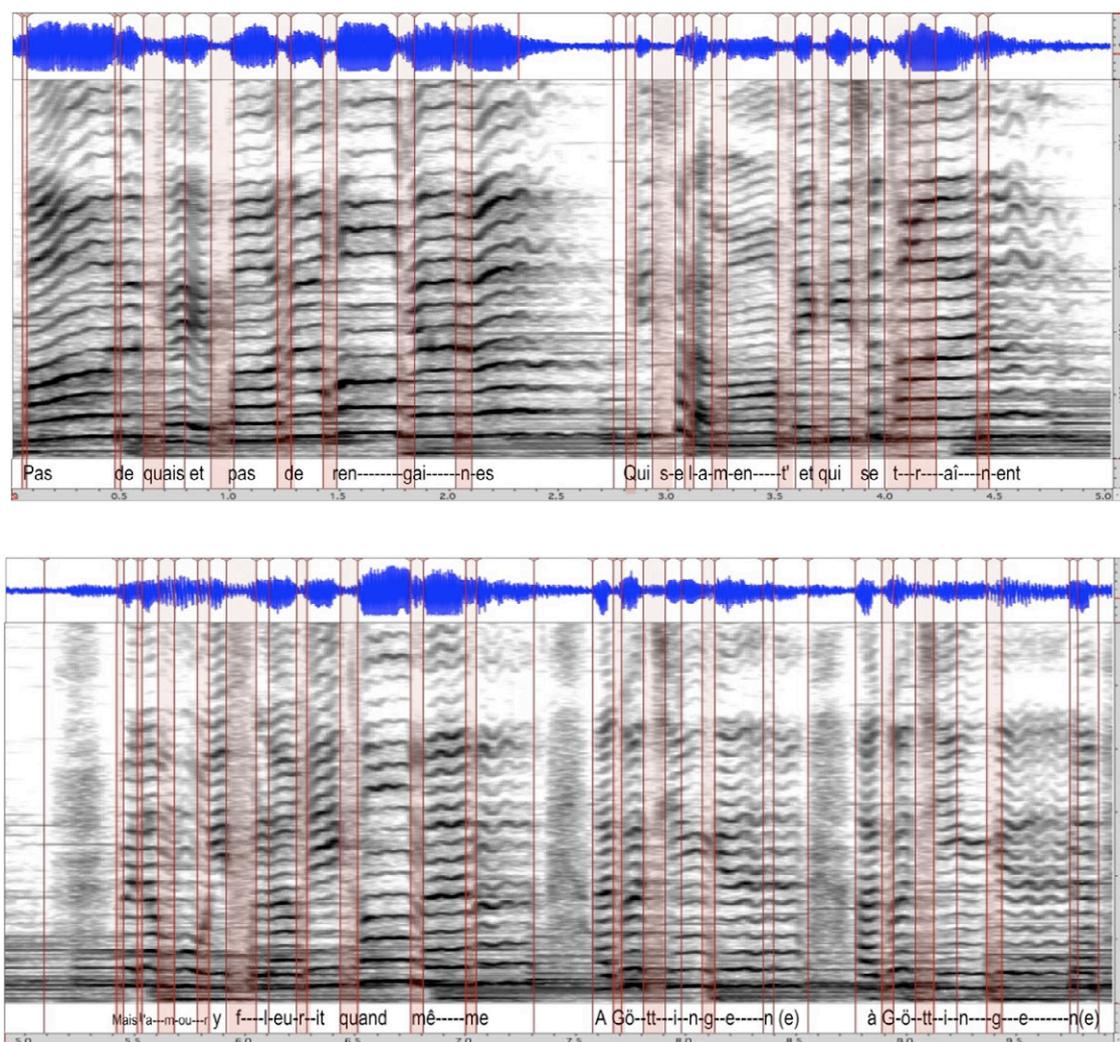


Figure 207 : Sonagramme d'un extrait d'une interprétation de *Göttingen*⁶⁰⁷ par Barbara.
Alignement du texte et segmentation en phonèmes (lignes verticales rouges).
Mise en évidence de l'amuïssement des consonnes. [CD 153]

L'euphémisation des attaques consonantiques passe par leur raccourcissement sur le plan temporel ; leur perception est atténuée par l'articulation discrète et la faible intensité (comme nous l'observons sur la forme d'onde, au-dessus du sonagramme, contrairement à Jacques Brel, les consonnes présentent toujours une intensité moindre, par rapport aux voyelles). Malgré l'assonance en [g] qui pourrait engendrer un durcissement des sonorités sur « Göttingen », l'émission reste légère et à dominance vocalique par une articulation très atténuée des [g]. La pression sous-glottique est faible, le timbre étant constamment dans une émission légèrement soufflée.

5.2.1.1.4 *Attaques soufflées ou dans le souffle*

Tout comme les coups de glotte, les attaques dans le souffle sont engendrées par une mauvaise synchronisation entre la poussée expiratoire et la mise en mouvement des cordes vocales : une poussée expiratoire précédant la fermeture glottique génère une attaque soufflée. Celles-ci peuvent être soit d'un usage ponctuel, au service d'un effet expressif particulier, soit

⁶⁰⁷ BARBARA, *Bobino* 1967, Universal Music Mercury, 2007.

d'un usage récurrent, devenant alors marqueur stylistique du chanteur. Les chanteurs émettant une voix dans le souffle, étudiés précédemment, n'ont pas forcément une attaque soufflée, mais peuvent faire usage d'une attaque douce, les deux étant donc dissociables.

Dans notre corpus, si l'utilisation de la voix dans le souffle, ou même murmurée est assez courante, les exemples d'attaques soufflées sont relativement rares, même chez les chanteurs faisant un usage abondant du souffle sur la voix : ils privilégient les attaques douces. Une des raisons de cette désaffection est qu'elles sont de grosses consommatrices d'air qui mettent rapidement le chanteur en difficulté, ne permettant pas d'enchaîner une phrase longue. *Love me*, chanté par Michel Polnareff en est toutefois un exemple significatif :

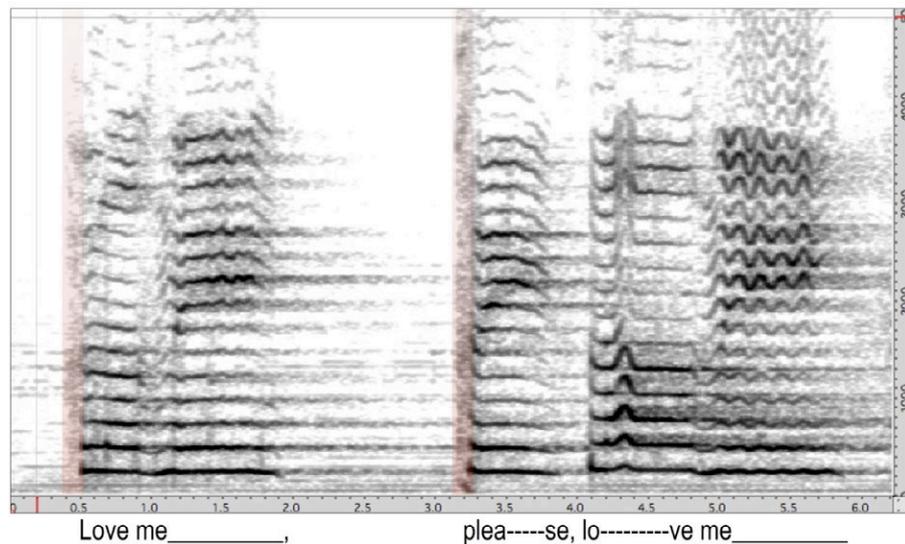


Figure 208 : Sonagramme d'un extrait de *Love me, please, love me*⁶⁰⁸ interprété par Michel Polnareff. Mise en évidence de deux attaques soufflées. [CD 154]

Dans cet exemple, il existe une attaque dans le souffle sur les mots « love » et « please ». Contrairement au coup de glotte, l'attaque soufflée n'est pas exclusivement réservée aux attaques vocaliques, mais peut concerner une attaque consonantique. L'écoute est confirmée par la visualisation du sonagramme, qui laisse clairement apparaître du bruit de souffle (colonne grisée du sonagramme, en rouge) précédant l'attaque de la consonne. L'attaque dans le souffle exprime ici la supplication amoureuse. Elle génère un manque de tonicité et est associée à une pression sous-glottique faible. Nous la retrouvons d'ailleurs chez les chanteurs de charme, associée à l'érotisme.

L'attaque dans le souffle peut revêtir une tout autre signification pour les chanteurs à fort dynamisme, par exemple, Édith Piaf, dans *Milord* :

⁶⁰⁸ POLNAREFF, Michel, *Love me, please, love me*, Universal Music Polydor, 1966.

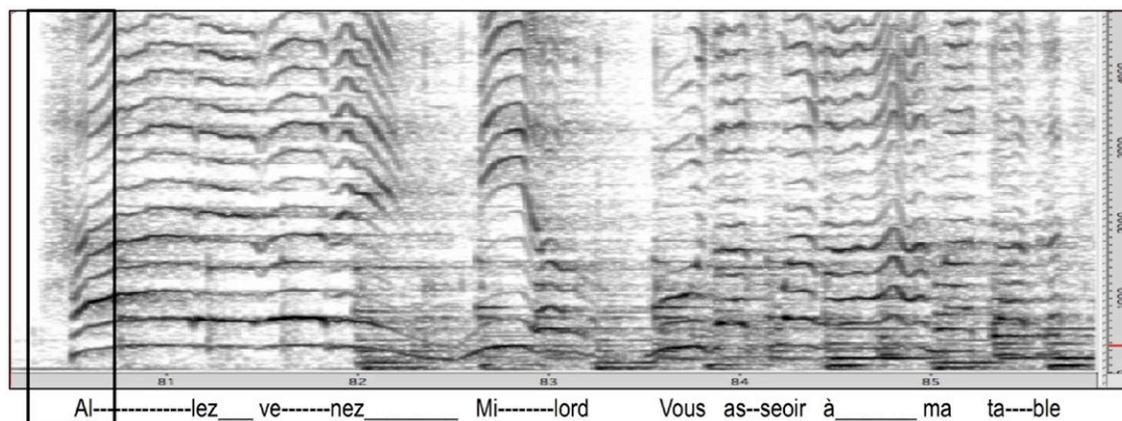


Figure 209 : Extrait de l'interprétation de *Milord*⁶⁰⁹ par Édith Piaf. Mise en évidence d'une attaque soufflée. [CD 155]

L'attaque vocalique précédée d'une forte émission de souffle, bien marquée sur « Allez », intronise le début du refrain sur une impulsion et renforce la tonicité du chant, déjà manifeste par sa dynamique et son timbre plein et riche en harmoniques. Elle est rendue possible par la maîtrise impressionnante de la gestion du souffle par Édith Piaf qui, malgré l'intensité vocale, la fréquence des tenues, le chant « à pleine voix », selon la formule de Roland Barthes, ne semble jamais à cours de souffle. Cette attaque possède une valeur performative renforçant le sémantisme du texte ; elle suscite l'élan, le rebond, l'énergie du désespoir face au jeu du destin. Elle accentue le contraste entre le refrain très rythmique et entraînant, avec une voix projetée, une articulation marquée par l'emphase du roulement des R, et les couplets au débit plus lent, laissant une large place au parlé-chanté, voire au parlé pour le dernier.

5.2.1.2 La tenue du son et ses caractéristiques

L'étude de la tenue⁶¹⁰ passe par l'évaluation du caractère plus ou moins évolutif ou homogène du son, à tous les niveaux (timbre, intensité, fréquence fondamentale, formants...). Le son peut être constant sur toute la durée de la tenue, mais le plus souvent, il est marqué par divers phénomènes transformationnels qui lui donnent son caractère riche, vivant et expressif. Nous pouvons ainsi isoler, dans la tenue de certains sons, différentes phases successives venant s'intercaler entre l'attaque et l'extinction. Outre l'enchaînement de phases temporellement délimitées, nous pouvons observer des fluctuations plus fines de différents paramètres : évolution de l'intensité (*crescendo*, *decrescendo*, *vibrato* d'intensité), évolution du timbre (déformation progressive du phonème, glissement d'un phonème à un autre, ouverture ou fermeture du son, durcissement ou relâchement...), évolution de la hauteur (*glissando*, *vibrato*, tremblement...).

Dans notre corpus de chanteurs, certains ne tiennent généralement pas les notes, comme Serge Gainsbourg, Bobby Lapointe, Georges Brassens, d'autres les tiennent de manière ponctuelle, et d'autres enfin jouent constamment sur l'alternance entre notes courtes et notes tenues. Chez les premiers, il n'y a alors pas de stabilité de la note, qui évolue souvent selon une intonation mouvante, comme celle de la parole, que nous étudierons ultérieurement. Le chant ne possède alors que rarement un *vibrato*. Chez les deuxièmes, il arrive de trouver des

⁶⁰⁹ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], disque 2, Capitol, 1994.

⁶¹⁰ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

notes tenues, souvent en note finale d'une structure, en particulier sur la coda des chansons, comme chez Charles Trenet par exemple, qui, dans la tradition vocale, clôt souvent son interprétation sur une très longue note vibrée et poussée, comme dans *La Mer*. Mais l'étude de la tenue prend tout son sens avec la dernière catégorie de chanteurs. Les notes tenues sont alors, principalement, celles figurant en fin de groupes de mots. Le son, ou la note, présente une structure au sein de laquelle nous pouvons discerner plusieurs phases successives entre les deux extrêmes de l'attaque et l'extinction. Leur exécution peut largement varier en fonction de l'esthétique, du style interprétatif du chanteur, de la chanson et de l'effet recherché, comme en témoignent ces exemples de notes tenues :

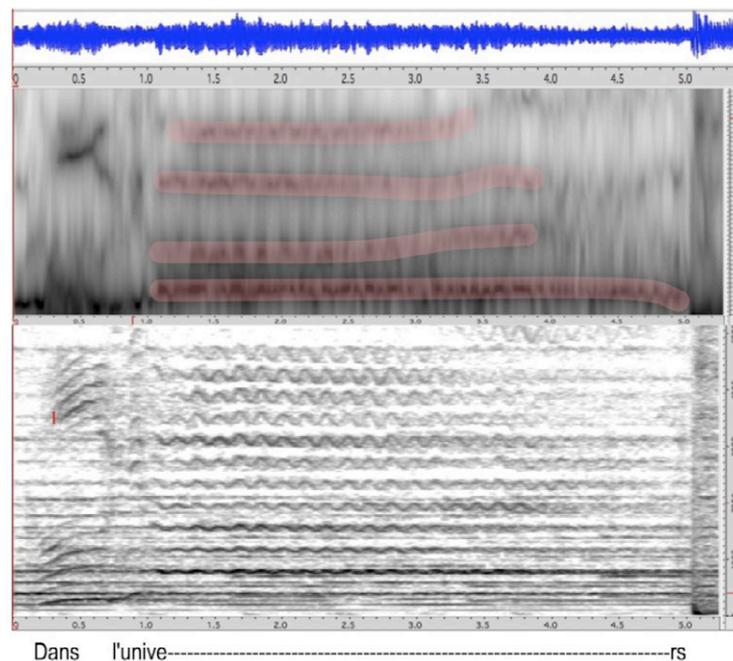


Figure 210 : Note tenue, extraite d'une interprétation de *L'Enfant de la lumière*⁶¹¹, par Diane Dufresne. Forme d'onde, sonagramme LPC permettant de visualiser les formants, sonagramme FFT. [CD 156]

Dans cet extrait de *L'Enfant de la lumière*, chanté par Diane Dufresne, il s'agit d'une tenue sur le phonème [ε], avec un son entièrement vibré. Le *vibrato* est présent dès le début de la tenue, mais les trois premières syllabes que comporte le groupe de mots en sont dépourvues. La note tenue conserve une hauteur stable sur toute sa durée. Sur le plan dynamique, le son évolue avec une courte phase de *crescendo* au début de la tenue, puis sur un *decrescendo* jusqu'à l'extinction du son. La consonne [R], à la toute fin de la tenue, est faiblement audible. Une évolution du son se perçoit au sein de la tenue, avec une déformation progressive du phonème, une diphtongue liée à l'accent québécois de la chanteuse : nous observons sur le sonagramme LPC un glissement des formants qui le confirme.

Les deux tenues suivantes sont du même ordre :

⁶¹¹ DUFRESNE, Diane, *Les Grands Succès* [compilation], Believe/EPM, 2008.

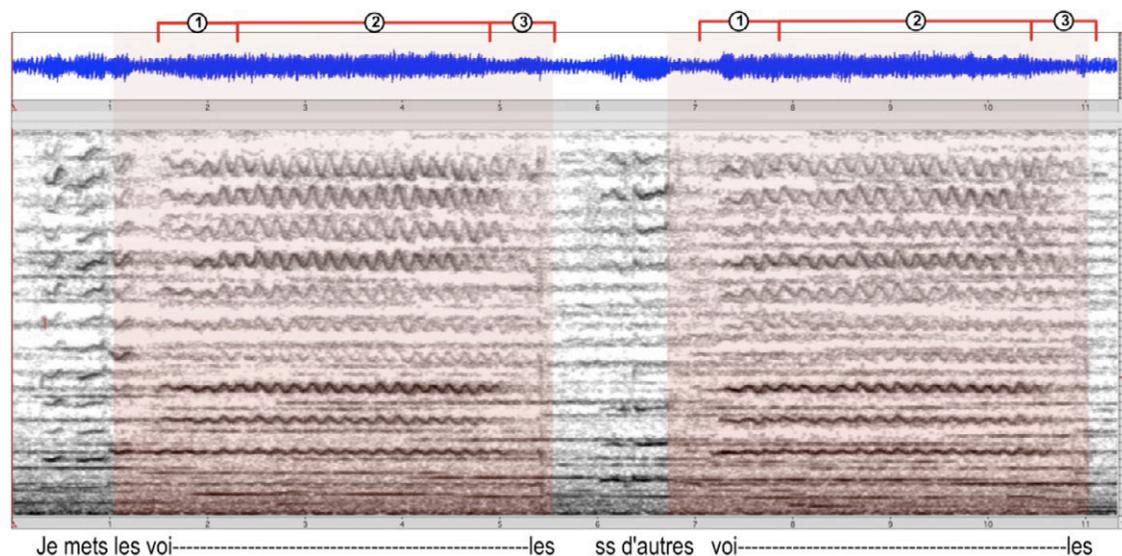
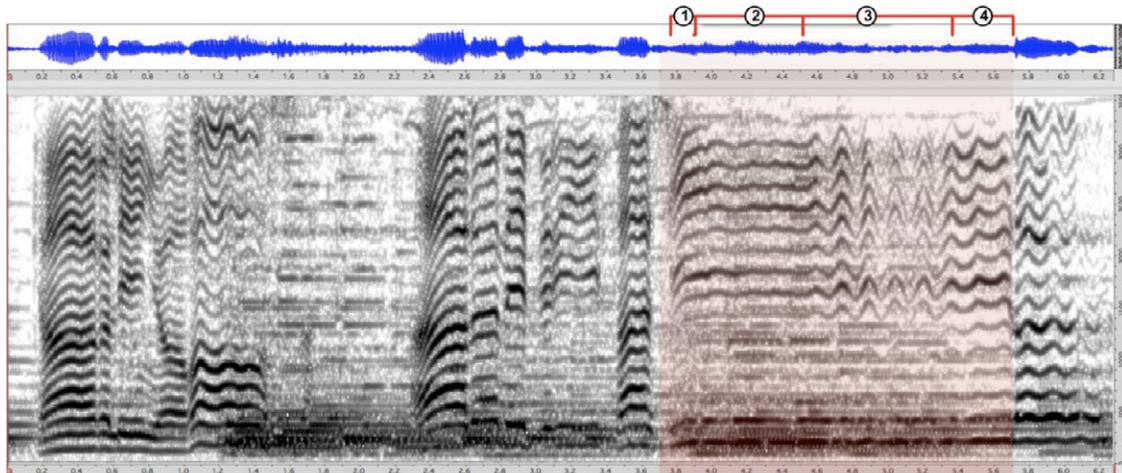


Figure 211 : Extrait d'une interprétation de *L'Enfant de la lumière*, par Diane Dufresne, avec mise en évidence de deux notes tenues et des différentes phases qui composent les tenues. 1 : phase de stabilisation qui suit l'attaque consonantique ; 2 : phase de stabilité ; 3 : phase d'extinction. [CD 157]

La tenue est tout de suite attaquée à la hauteur, sans *portamento*. Elle débute en *crescendo* avec des ondulations de *vibrato* irrégulières (phase 1), temps de stabilisation suivi d'une longue phase présentant un *vibrato* régulier, avec une énergie constante durant la tenue, jusqu'à la phase d'extinction finale, débutant par une rapide baisse de l'énergie, suivie d'un relâchement soudain de l'air après l'articulation du [l], qui crée, sous l'effet de la pression sous-glottique importante, une explosion. Ces notes tenues ponctuent les chansons de Diane Dufresne sans en être une caractéristique exclusive, car son interprétation est marquée par une amplitude de variance extrême usant de toutes les possibilités interprétatives, aussi bien sur les attaques, les tenues, les notes brèves, les extinctions, au service d'une expressivité exacerbée. Ses notes sont souvent caractérisées par une succession de micro-événements sonores offrant un éventail d'une richesse et d'une diversité remarquables.

L'extrait suivant, d'une interprétation de Félix Leclerc, présente une structure de tenue différente, dans laquelle nous distinguons d'autres phases :



Ca--r l'i--gn--oran-----ce a__ le mé-pris__ fa---ci-----le _____

Figure 212 : Extraits des *Mauvais Conseils*⁶¹², interprété par Félix Leclerc. Mise en évidence d'une tenue et de ses différentes phases. 1 : temps d'ajustement (*glissando*), 2 : temps de latence non vibré, 3 : temps de stabilité, avec *vibrato*, 4 : transition avec la syllabe suivante. [CD 158]

La syllabe centrale de « facile » n'est pas un son isolé, mais intégré au sein d'une chaîne de sons, nous n'y distinguons donc pas exactement les mêmes phases que celles définies par Nicole Scotto di Carlo⁶¹³. Nous observons, après l'attaque consonantique du [s], un rapide *portamento* ascendant qui constitue le temps d'ajustement de la note, défini par Nicole Scotto di Carlo comme « le délai du *feed-back* auditif au cours duquel le chanteur rectifie la justesse d'émission par rapport à l'attaque ». Plus qu'un délai fonctionnel, il s'agit ici d'un effet de *portamento* ascendant voulu par l'artiste, cette phase est donc volontairement allongée et l'effet de *glissando* accentué. Suit une phase de relative stabilité de la hauteur fondamentale – malgré quelques irrégularités, tremblements d'ordre agogique – dépourvue de *vibrato*, appelée par Nicole Scotto di Carlo « temps de latence, qui permet de s'assurer de la bonne hauteur du son avant de commencer à le faire vibrer ». Cette phase, présente ici, ne l'est pas systématiquement sur les notes tenues : par exemple, elle est absente de l'extrait précédent, de Diane Dufresne, où le *vibrato* débute tout de suite. Commence enfin la partie vibrée. Celle-ci présente en elle-même différentes phases : après une ou deux vibrations (phase de stabilisation), le *vibrato* se stabilise, devient régulier. Cette phase de stabilité (3) est doublée d'un *decrescendo* : au milieu, une forte baisse de l'énergie s'observe à la fois sur la forme d'onde et sur le sonagramme (les harmoniques sont moins forcés). À l'écoute, nous entendons sur cette zone un adoucissement, un relâchement. Enfin (4), l'énergie revient, le *vibrato* perd sa régularité et la fréquence fondamentale présente un *glissando* ascendant qui conduit à la syllabe suivante : c'est ce que nous appelons la phase de transition.

Dans l'exemple suivant, extrait d'une interprétation d'*Allée des brouillards*, une tenue de Claude Nougaro présente une structure un peu différente :

⁶¹² LECLERC, Félix, *Le Grand Bonheur* [intégrale], disque 5, Les disques XXI-21, Phantom Sound, 2008.

⁶¹³ « Attaque, temps d'ajustement, temps de latence, temps de stabilisation, temps de stabilité », dans : SCOTTO DI CARLO, Nicole, « Les dysfonctionnements de la voix chantée », dans : *Travaux interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*, vol. 26, 2007, p. 159.

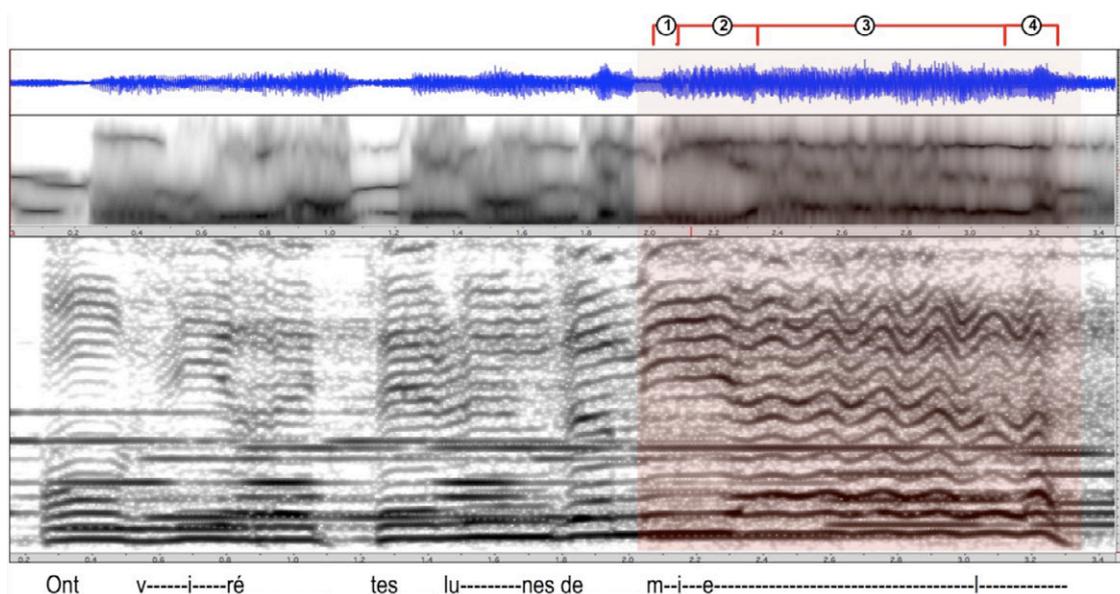


Figure 213 : Extrait d'*Allée des brouillards*⁶¹⁴, interprété par Claude Nougaro. Mise en évidence de la structure en plusieurs phases d'une note tenue. 1-2 : phase non vibrée avec un *portamento* ascendant, diphtongue à la fin de la phase 2. 3 : tenue avec *vibrato* et en *glissando* descendant, doublé d'un maintien de l'énergie et d'une ouverture du son. 4 : extinction du son. [CD 159]

Dans cet extrait, la tenue de la syllabe « miel » – syllabe riche où se succèdent quatre phonèmes – est marquée par différents phénomènes évolutifs. Comme pour l'exemple précédent, l'attaque est suivie d'un « ajustement », un rapide *glissando* ascendant, puis d'une phase de tenue sans *vibrato* dotée d'un *glissando* ascendant plus lent et comportant un glissement phonétique du [m] au [i] puis au [ɛ], glissement formantique que nous observons sur le sonagramme LPC. Le son est ensuite tenu sur un *vibrato* ample, avec un mouvement général de *glissando* descendant, jusqu'à une dernière ondulation irrégulière qui précède l'extinction du son. L'énergie reste intense jusqu'à la fin, avec même un faible *crescendo*. À l'écoute, une ouverture progressive du son (de la bouche) au cours de la tenue donne l'impression d'un accroissement de l'intensité.

Nous trouvons souvent, dans les tenues de Claude Nougaro, la succession des mêmes phases, observables dans l'exemple suivant :

⁶¹⁴ NOUGARO, Claude, *L'Intégrale*, Disque 9 : *Very Nice*, Universal Mercury, 2008.

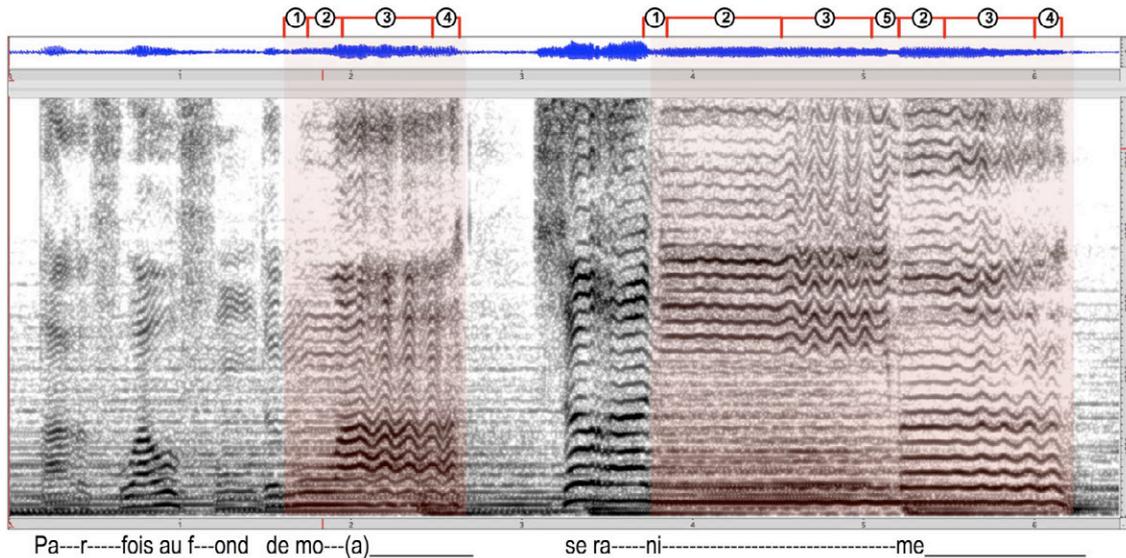


Figure 214 : Extrait de *Toulouse*⁶¹⁵, interprété par Claude Nougaro. Mise en évidence de la structure en plusieurs phases d'une note tenue. 1 : phase d'ajustement après l'attaque (rapide *glissando*), 2 : phase de latence, tenue droite non vibrée, 3 : tenue avec *vibrato*, 4 : extinction du son, 5 : phase de transition. [CD 160]

La tenue commence par une phase d'ajustement après l'attaque en rapide *glissando* puis par une phase de latence non vibrée, avant l'apparition du *vibrato* (cette structure est particulièrement visible sur la syllabe « ni »). Ce type de structure, réitéré chez Claude Nougaro, présente généralement une consonne finale très nettement articulée lorsqu'il s'agit d'une syllabe fermée.

Les structures de syllabes tenues, chez les chanteurs ayant tendance à faire beaucoup de notes tenues, peuvent donc se présenter avec une marge réelle de diversité. Elles divergent en fonction des contingences interprétatives et de l'effet recherché, mais nous observons tout de même des types privilégiés chez chaque chanteur : ces structures contribuent alors à définir son style interprétatif. Les variations de fréquence fondamentale, d'intensité, le glissement phonétique, l'aspect vibré ou plat de la tenue, peuvent se combiner avec les différences de qualité du timbre (voix dans le souffle, érailement) que nous avons déjà étudiées.

5.2.1.3 L'extinction du son

La phase d'extinction du son⁶¹⁶ reprend la plupart des caractéristiques déjà énumérées pour l'attaque : sur le plan du timbre, l'extinction « normale » (douce), dans le souffle, en coup de glotte (dure), en registre *Fry*, en registre de fausset ; sur le plan phonétique, la présence ou non d'une consonne en *coda* (syllabe fermée ou ouverte) ; sur le plan fréquentiel, *portamento* ou *glissando* ascendant ou descendant, irrégularité particulière de la fréquence fondamentale ; sur le plan de l'énergie, *crescendo* ou *decrecendo*.

L'extinction « normale » est la plus fréquente et la majorité des chanteurs de notre corpus en changent rarement. Cependant, certains usent d'une grande diversité de types d'extinction du son, créant des effets particuliers dénotant une technique vocale spécifique, dans laquelle nous ne pouvons que reconnaître une forme de virtuosité, certes bien éloignée des canons du

⁶¹⁵ NOUGARO, Claude, *L'Intégrale*, Disque 5 : *Soyons divins*, Universal Mercury, 2008.

⁶¹⁶ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

chant savant. Les chanteurs exploitant cette riche palette d’extinctions l’associent généralement à une diversité dans l’usage des timbres vocaux et des attaques, et font reposer l’intérêt de leur interprétation tout autant sur l’aspect sonore et musical que sur la mise au service du texte. Nous analyserons en particulier les extinctions de son de Sapho, Félix Leclerc, Diane Dufresne et Charlélie Couture, exemples de cette diversité.

Sapho joue beaucoup sur les possibilités sonores de sa voix. Dans la chanson *L’Américaine*, elle utilise un effet vocal très particulier à la fin de certains mots, comme nous le voyons dans le sonagramme de l’extrait suivant :

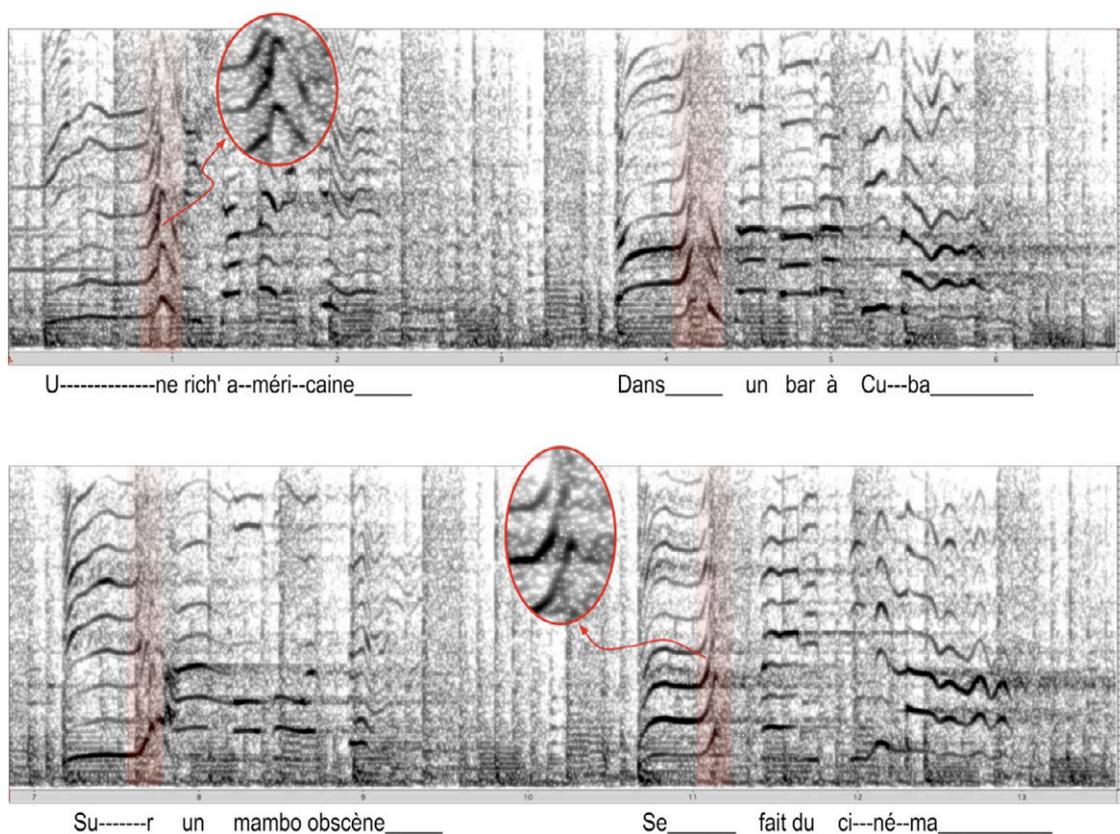


Figure 215 : Extrait de *L’Américaine qui danse*⁶¹⁷, interprété par Sapho. [CD 161]

À la fin des mots « une », « dans », « sur » et « se », nous observons un même effet de voix qui monte dans l’aigu. À l’écoute, se perçoit une rupture dans le timbre, avec un son terminé dans une sorte de cri suraigu, sans contenu phonétique identifiable. La montée brutale vers l’aigu est nettement visible sur le sonagramme. Sur « une » et « dans », elle est suivie d’une redescente dans le grave, tout aussi rapide. Le saut de fréquence est d’une sixte : la note chantée est un *la* 3, puis la voix monte jusqu’au *fa* 4 – *fa* # 4. Il est difficile de savoir par quel procédé physiologique est obtenu cet effet, mais nous émettons l’hypothèse qu’il s’agit d’un son émis sur une inspiration, à la fin de la tenue. Le même effet se retrouve dans d’autres chansons de Sapho, notamment dans *Carmel*, associé, par exemple, à l’extinction dans le souffle :

⁶¹⁷ SAPHO, *Passions, passons*, Celluloid, 1985.

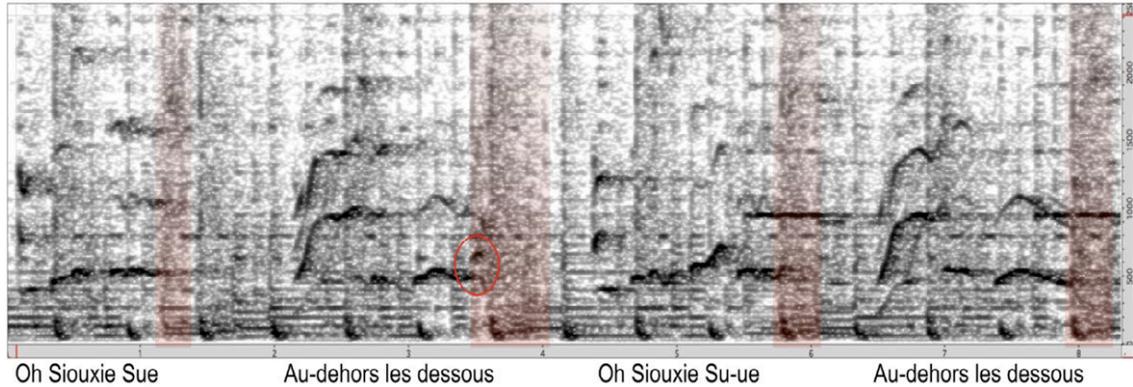


Figure 216 : Extrait de *Carmel*⁶¹⁸, interprété par Sapho. Mise en évidence d'extinctions dans le souffle. [CD 162]

Dans cet extrait, chaque fin de groupe se termine sur une extinction dans le souffle, avec une libération soudaine de l'air à la fin de la tenue vocalique, qui provoque un fort bruit de souffle sous l'effet de la brusque chute de la pression sous-glottique. À la fin du premier « sous », le relâchement de l'air entraîne un très bref son aigu (entouré en rouge sur le sonagramme), avant un son bruité non-voisé. Très repérables à l'oreille, ces effets sont mis en évidence par la couleur sur le sonagramme, très chargé du fait de l'accompagnement instrumental important.

Si, chez Sapho, le souffle à la fin de la tenue donne un aspect dynamique et tonique au chant, il peut jouer un tout autre rôle : si l'air est libéré progressivement à la fin de la tenue, avec un son qui se dilue peu à peu dans le souffle, elle crée au contraire une impression de douceur, de relâchement, qui peut évoquer l'érotisme, la tendresse ou la fragilité. Michel Jonasz, par exemple, termine souvent ses tenues avec un court *vibrato* qui se perd rapidement dans le souffle. Félix Leclerc use de même ponctuellement d'extinctions dans le souffle, comme dans cet extrait de *Mauvais Conseils* :

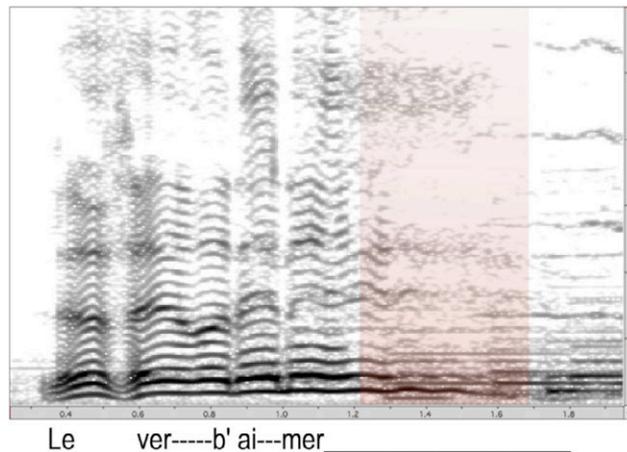


Figure 217 : Extrait des *Mauvais Conseils*⁶¹⁹, interprété par Félix Leclerc. Mise en évidence d'une extinction dans le souffle. [CD 163]

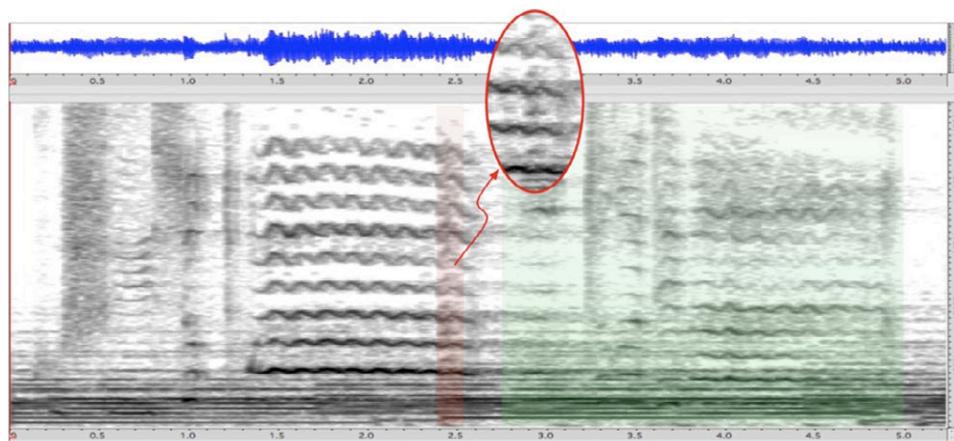
Après une première partie de tenue bien timbrée et avec *vibrato*, sur la syllabe finale du mot « aimer », les harmoniques de la voix disparaissent progressivement dans un bruit de souffle. Nous trouvons ainsi ponctuellement l'usage de fins de son dans le souffle chez les chanteurs

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ LECLERC, Félix, *Le Grand Bonheur* [intégrale], disque 5, Les disques XXI-21, Phantom Sound, 2008.

d'inspiration littéraire, souvent en lien étroit avec le sémantisme du texte.

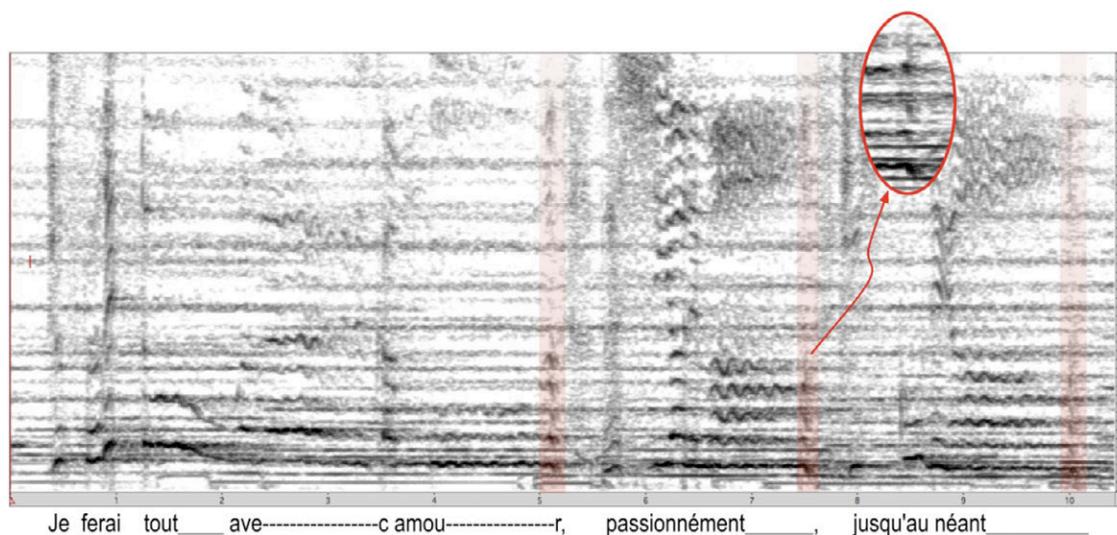
Dans un tout autre style, Diane Dufresne multiplie les effets de timbre sur ses extinctions qui présentent une aussi grande diversité que ses tenues et ses attaques :



Couch-é s-ur t-toi, entre tes mains

Figure 218 : Extrait de *L'Enfant de la lumière*⁶²⁰, interprété par Diane Dufresne.
Rouge : extinction du son avec érailement de la voix. Vert : voix dans le souffle. [CD 164]

Cet extrait illustre successivement deux extinctions différentes du son. À la fin de « toi », longue tenue bien timbrée avec *vibrato*, nous entendons un resserrement et la voix s'éraïlle : Un doublement des harmoniques est mis en évidence, sur le sonagramme, par le grossissement. La deuxième partie du vers est émise avec une voix soufflée et une extinction du son progressive dans le souffle sur « mains ». Mais cette chanson présente d'autres types d'extinction du son :



Je ferai tout ave-c amou-r, passionnément, jusqu'au néant

Figure 219 : Extrait de *L'Enfant de la lumière*, interprété par Diane Dufresne.
Mise en évidence de types particuliers d'extinctions. [CD 165]

⁶²⁰ DUFRESNE, Diane, *Les Grands Succès* [compilation], Believe/EPM, 2008.

Dans ce deuxième extrait, Il existe des coupures brutales du son à la fin de « amour », « passionnément » et « néant ». Ces extinctions donnent lieu à de courts sons harmoniques d'intonation descendante, d'intensité plus forte que la fin de la tenue qui les précède : ceux-ci sont mis en évidence en rouge sur le sonagramme et sur le grossissement. Ce son final semble être produit par une ouverture subite des cordes vocales qui libère soudainement le flux d'air, alors que le son est encore en train d'être émis, ce qui provoque cette rupture de la fréquence fondamentale. Celle-ci donne un caractère tonique à l'interprétation.

Dans d'autres extraits, ce même effet se retrouve d'une manière beaucoup plus violente, avec une pression sous-glottique plus forte :

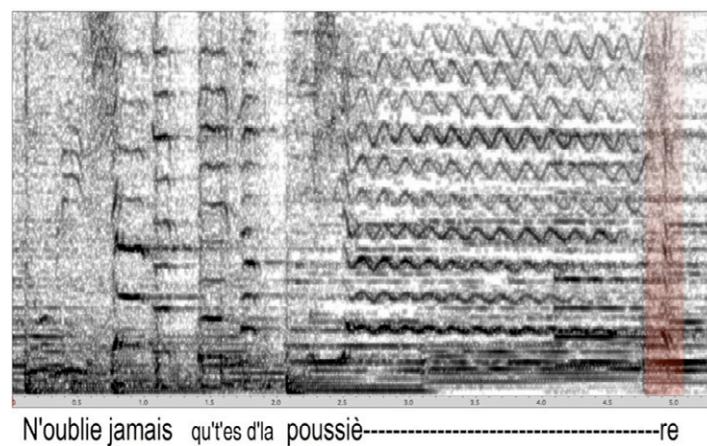
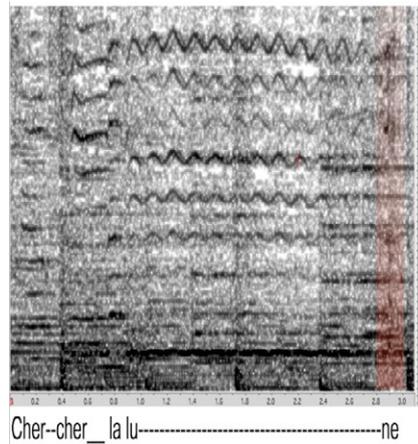


Figure 220 : Deux extraits de *L'Enfant de la lumière*, interprétés par Diane Dufresne. Mise en évidence de types particuliers d'extinctions. [CD 166]

Dans ces deux extraits comme dans les précédents, cette forme d'extinction « sonore » est corrélée à un chant puissant, d'une forte énergie, et n'existe pas sur les passages en nuances douces. Sur « lune » et « poussière », une intensité forte est conservée sur la tenue, puis une courte coupure du son vocalique survient, liée à l'articulation de la consonne, suivie du son final qui clôt la tenue. Sur ce son voisé, évoquant le cri par sa violence, sa ponctualité et son aspect non contrôlé, sur une durée de 0.05 seconde environ, des harmoniques partent de l'aigu pour opérer une chute rapide vers le grave.

Nous observons encore des extinctions d'un autre genre, en *glissando* descendant :

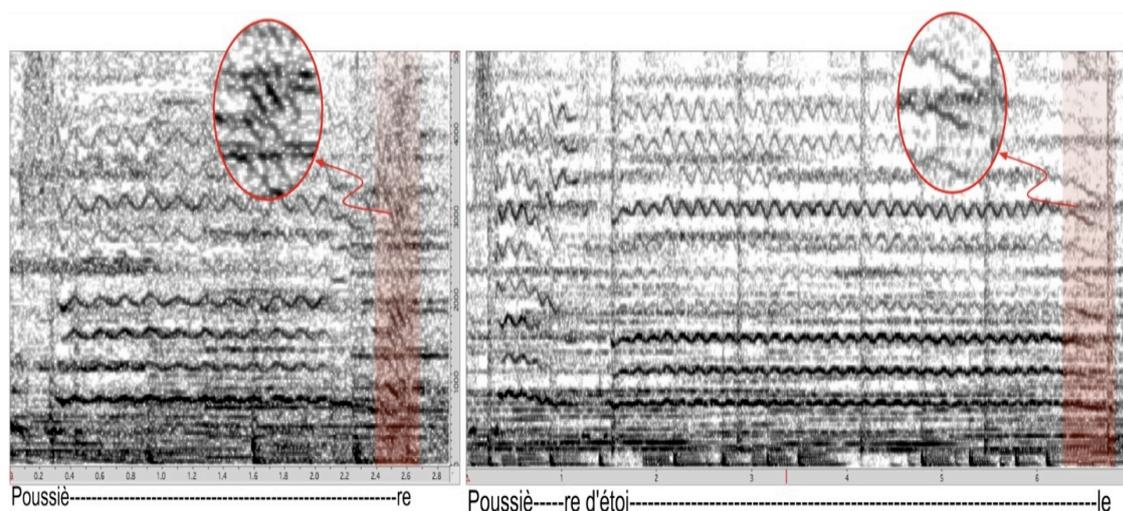


Figure 221 : Deux extraits de *L'Enfant de la lumière*, interprétés par Diane Dufresne. Mise en évidence de types particuliers d'extinctions. [CD 167]

Ces deux tenues présentent toutes deux une extinction en *glissando* descendant, *glissando* nettement observable sur les sonagrammes et les grossissements. Cependant, elles sont de nature différente. Dans la première, survient en resserrement du son, qui devient très guttural, rauque : un grand nombre d'harmoniques secondaires apparaissent dans cette phase finale du son, sur l'articulation du [R], témoins d'un érailement de la voix, d'une distorsion. Juste avant (avant la zone en rouge sur le sonagramme), débute un *glissando* descendant sans distorsion du son, mais avec déformation, diphtongaison de la voyelle [ɛ], qui se ferme en se transformant progressivement en [i] (nous entendons « poussière »). Cette diphtongaison, liée sans doute à l'accent québécois, crée une sorte de dissonance renforçant la tension expressive. Dans le deuxième, la tenue se termine par un simple *glissando* descendant, mais sans distorsion : le nombre d'harmoniques reste identique à celui de la phase de tenue. Nous observons toutefois, à l'écoute, une transformation progressive du phonème [a], qui se ferme pour préparer le [l] de *coda*, le sonagramme LPC laisse en effet voir un déplacement des formants dès le début du *glissando*.

Dans *Hymne à la beauté du monde*, Diane Dufresne réalise d'autres extinctions en *portamento* descendant, comme dans l'extrait suivant :

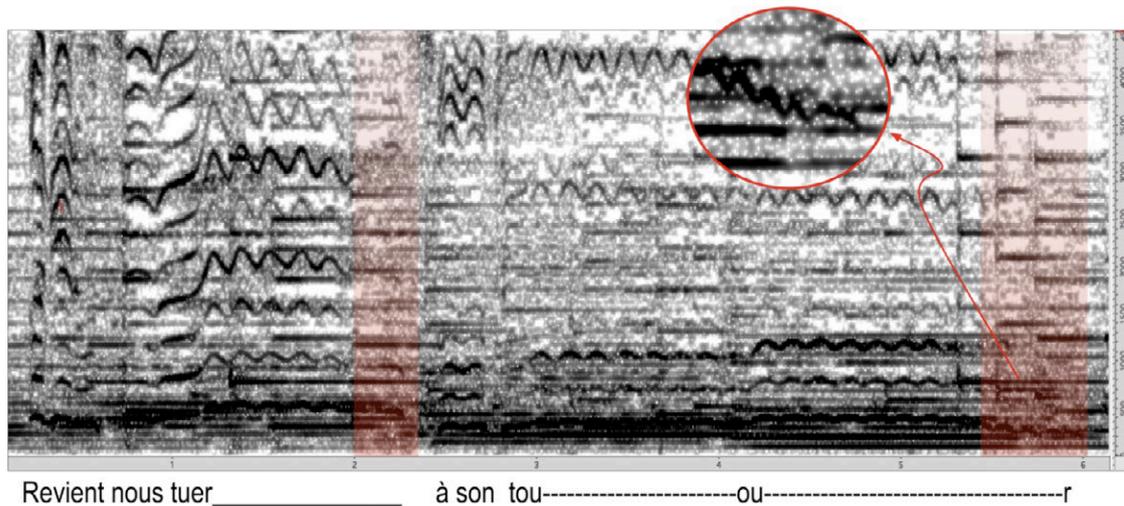


Figure 222 : Extrait d'*Hymne à la beauté du monde*⁶²¹, mise en évidence d'extinctions du son en *glissando* descendant doublé d'un *vibrato*. [CD 168]

La tenue de « tuer » se termine avec un adoucissement soudain du son et un *glissando* descendant. Celle de « tou » ne présente pas de *decrescendo*, mais un fort *glissando* descendant doublé d'un ample *vibrato* qui, à l'écoute, donne l'effet d'un *tremolo* expressif. Nous voyons l'évolution de la fréquence fondamentale sur le grossissement.

Charlérie Couture présente également une belle illustration de l'usage de la diversité des extinctions. Dans *Tu joues toujours*, nous trouvons par exemple des extinctions particulières, en *glissando* descendant doublé de souffle :

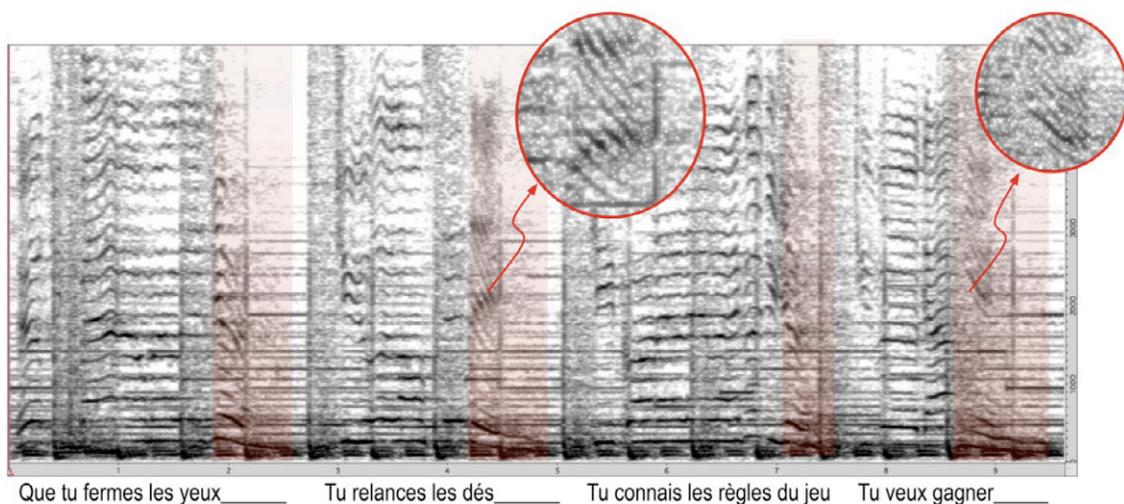


Figure 223 : Extrait de *Tu joues toujours*⁶²², interprété par Charlérie Couture. Mise en évidence d'extinctions particulières. [CD 169]

À la fin de chacun des quatre groupes de mots présents dans cet extrait, figure le même type d'extinction, en deux phases, avec tout d'abord une phase voisée, un rapide *glissando* descendant, puis un prolongement du son dans le souffle, avec une seconde phase très peu voisée, dans laquelle ne se distinguent plus qu'un ou deux harmoniques dans les graves et où l'on perçoit à l'oreille un faible grondement sourd. À la différence des exemples étudiés

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² COUTURE, Charlérie, *Solo Boys*, EMI France, 1986.

précédemment, il s'agit d'extinction de notes non tenues et dépourvues de *vibrato*. Nous rencontrons un autre type particulier d'extinction dans cette même chanson :

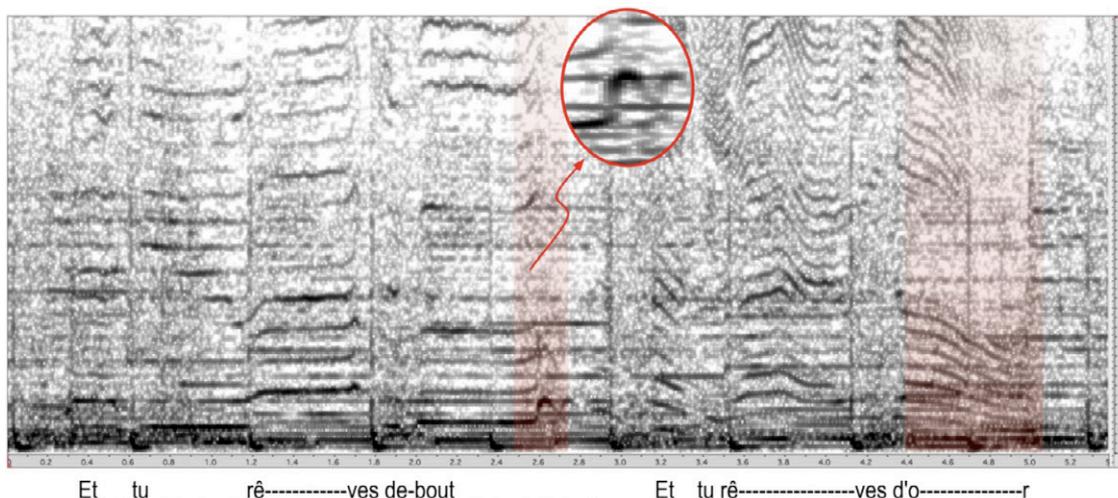


Figure 224 : Extrait de *Tu joues toujours*, interprété par Charlélie Couture. Mise en évidence d'extinctions particulières. [CD 170]

La première, sur « debout », évoque un peu les extinctions analysées précédemment chez Sapho, tout en s'en distinguant partiellement. À l'écoute, se perçoit une rupture dans le timbre, comme un saut de registre et, sur « or », un *glissando* descendant, qui s'achève sur un timbre très guttural, proche du registre *Fry*. Sur le sonagramme un décrochement de la ligne de fréquence fondamentale s'observe, avec un saut soudain vers l'aigu, immédiatement suivi d'une redescente.

Ces phénomènes agogiques et cependant perceptibles à l'oreille attentive sont donc, comme le montre l'analyse par sonagramme, d'une grande complexité et diversité sonore. Même si l'écoute distraite qui est souvent celle de la chanson n'en discerne pas toute la subtilité, ils imprègnent, malgré leur caractère infime, l'interprétation des chanteurs, créant une couleur sonore qui leur est propre.

5.2.2 *L'articulation entre les notes : staccato, legato et portamento*

L'articulation entre les notes peut être liée, ou détachée (*staccato*), avec de nombreuses positions intermédiaires et de multiples nuances possibles, comme en témoigne la richesse du vocabulaire, dans ce domaine, pour le chant savant (« aboyé », « port de voix », « martelé », « piqué »...). Le caractère lié ou détaché d'un enchaînement de notes n'implique pas seulement la continuité de la ligne mélodique, mais aussi l'évolution continue ou non de l'énergie, la présence ou non de *portamento* entre les notes, l'évolution des formants et le caractère plus ou moins homogène du timbre, en particulier sur les grands intervalles susceptibles d'engendrer sa rupture. Dans la chanson, les contrastes entre parataxe vocale et *continuum* sont très marqués.

5.2.2.1 Le phrasé détaché et le *staccato*

Nous l'avons vu, les consonnes sont des éléments de rupture dans la continuité du flux vocalique. Une prononciation très articulée peut donc engendrer un phrasé *staccato*, une diction hachée, comme on la trouve par exemple souvent chez Claude Nougaro, François Béranger⁶²³, ou constamment chez Georges Brassens, où l'aspect soigné de l'articulation s'associe à l'accent méridional – dont le *staccato* est une des typicités – renforcé encore chez Georges Brassens par l'absence de tenue des notes.

Georges Brassens use d'un phrasé *staccato* de manière permanente dans l'ensemble de sa production, en faisant un des éléments clés de son identité interprétative. Observons-le par exemple dans cet extrait de la chanson *La Tondue* :

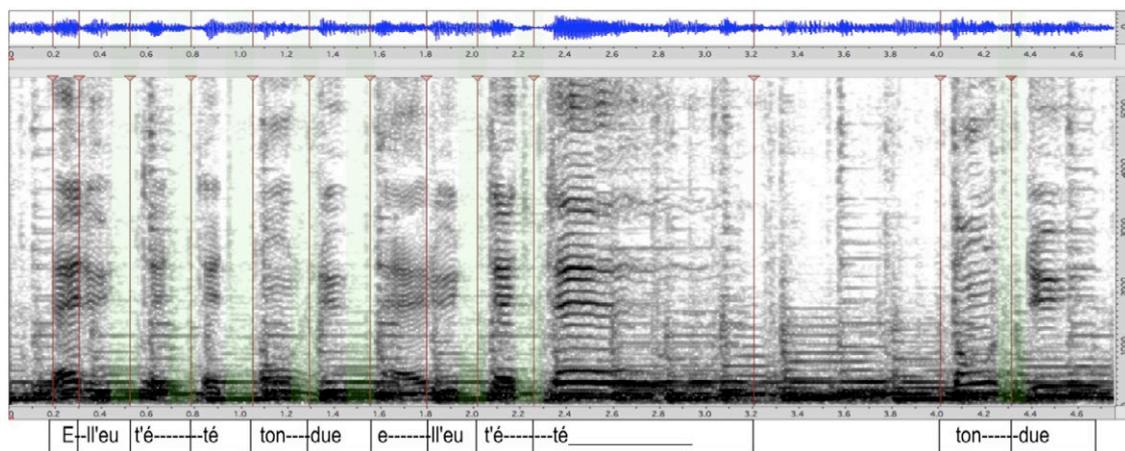


Figure 225 : Extrait du sonagramme de *La Tondue*⁶²⁴, interprété par Georges Brassens. Mise en évidence du phrasé « haché » par les consonnes occlusives. [CD 171]

Les différentes syllabes apparaissent de manière nettement isolées sur le sonagramme, confirmant la sensation perçue à l'écoute. L'allitération en [t] et [b], consonnes occlusives, est mise au service de cet effet, en introduisant naturellement un temps de silence précédant l'explosion produite par la libération soudaine du passage de l'air. Ce temps de silence est particulièrement long ici, donnant un caractère *staccato* encore plus intense (les silences apparaissent en vert sur le sonagramme). Contrairement aux usages, ces silences sont aussi marqués si la consonne se trouve en *coda* de la syllabe précédente (comme dans « eu-té-té », prononcé « eu-té-té »), qu'en *onset* de la syllabe suivante (dans « t'é-ton-ue ») : ils devraient normalement se faire plus discrets dans le premier cas, où la liaison a pour fonction non de fractionner, mais, au contraire, de lier les sons en évitant l'hiatus. La forme d'onde confirme le caractère saccadé du phrasé, avec non pas une continuité dans l'intensité, mais une impulsion énergétique sur chaque syllabe.

Le *staccato*, isolant chaque syllabe, est à relier à la tendance, courante chez Georges Brassens et déjà étudiée précédemment, à sectionner les groupes de sens en introduisant, par la versification et l'écriture musicale, au milieu d'un groupe sémantique et parfois même au milieu d'un mot, des coupures qui donnent un aspect immuable à sa structure musicale et un caractère un peu impassible à son interprétation. Le phrasé *staccato*, d'ordre interprétatif, crée une strate supplémentaire, plus fine, dans cette démarche de coupure de la chaîne textuelle.

⁶²³ BÉRANGER, François, *En public*, L'Escargot, 1977 (réédition : Association Da Capo, 2012).

⁶²⁴ BRASSENS, Georges, *La Mauvaise Réputation* [Intégrale], Disque 8 : *Les Copains d'abord*, Philips, 2001.

Nous trouvons de plus chez Georges Brassens, et de manière particulièrement évidente dans cet extrait, une forte similitude, une sorte de mimétisme entre le phrasé chanté et le phrasé de la guitare – lui aussi constitué de notes non tenues, débutant par une attaque qui évoque la consonne du chant. Plus qu'un simple accompagnement, la guitare constitue un contrepoint au chant, comme un second protagoniste dans la chanson. Ce procédé typique induit un décalage voulu entre un texte souvent subversif et une continuité interprétative qui joue la neutralité apparente. Au lieu de renforcer l'impact textuel par une surenchère interprétative, Georges Brassens choisit de jouer le contraste, ce qui n'est pas sans évoquer le procédé de la litote, qui consiste à dire moins pour évoquer plus, et ce qui n'exclut pas non plus les intonations modalisatrices qui ponctuent ses interprétations par la perception sonore d'un sourire complice et ironique.

L'aspect haché du phrasé permet aussi de reproduire, par une impulsion sur chaque note, le caractère versatile et tonique du parler enfantin qui, selon Pierre Léon, se définit par un « rythme accentuel et syllabique fait de syllabes courtes, produisant une impression de staccato⁶²⁵ ». Le débit est alors souvent assez rapide. C'est dans cette perspective que l'utilisent par exemple Dick Annegarn ou Bobby Lapointe, de manière hyperbolique dans la chanson *Bobo Léon* :

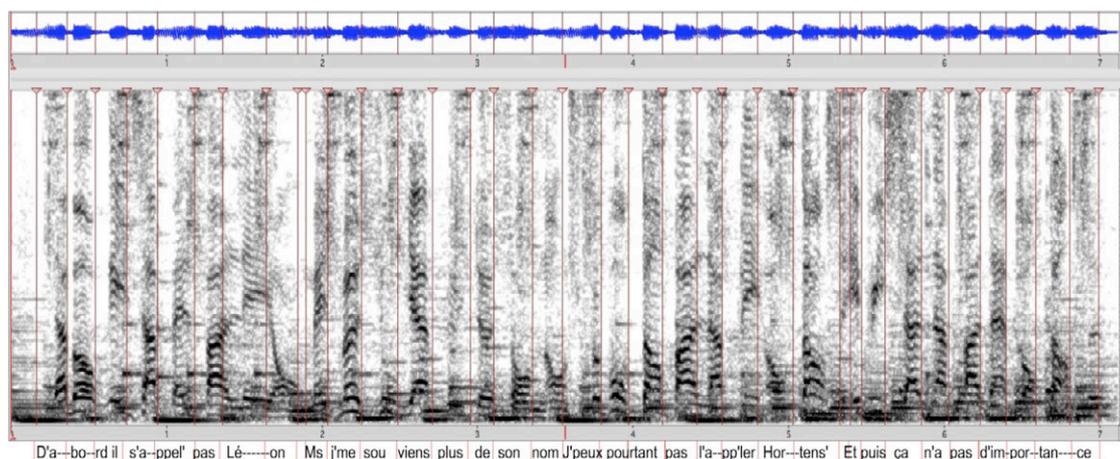


Figure 226 : Extrait du sonagramme de *Bobo Léon*⁶²⁶, interprété par Bobby Lapointe. Mise en évidence du phrasé saccadé. [CD 172]

Les consonnes, rendues encore plus nombreuses par les élisions, saccadent la diction en séparant chaque syllabe. Contrairement à l'exemple de Georges Brassens, la consonne en *coda* en fin de groupe n'est pas reliée à la voyelle de la syllabe suivante, mais est placée en fin de syllabe, séparée de la suivante par un silence : par exemple, « Hortense et » est articulé « hor-tens-(silence)-et » et non « hor-ten-s'et ». La forme d'onde montre un pic d'énergie sur chaque syllabe, sans qu'il y ait de continuité dans l'intensité : la forte impulsion sur chaque son génère de plus une approximation intonative. La rapidité du débit ne fait que renforcer la perception du procédé. Cette interprétation saccadée et rapide, si spécifique de Bobby Lapointe, permet de mettre en relief son procédé d'écriture fondé sur l'assonance et l'allitération, génère un jeu de confusion/compréhension dans lequel il entraîne son auditeur par l'ambiguïté de la position des coupures entre les mots.

D'autres chanteurs détachent les syllabes non par l'exploitation des consonnes, mais par un usage abondant d'attaques en *glissando* ascendant, non seulement sur les premières syllabes

⁶²⁵ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 282.

⁶²⁶ LAPOINTE, Bobby, *En Public*, disque 1, ULM, 1994.

des groupes, mais à l'intérieur des groupes ou même à l'intérieur des mots. Cet effet, souvent utilisé de manière ponctuelle au cours d'une interprétation et corrélé à un débit lent, a pour conséquence de créer une emphase sur un vers, dans lequel chaque syllabe se trouve accentuée. On trouve ce procédé de manière assez systématique chez Renaud (par exemple, dans *Mistral Gagnant*, il réalise une attaque en *glissando* sur chaque syllabe : « te raconter un peu... »), ou de manière plus ponctuelle chez Leny Escudero, pour créer une emphase expressive, comme dans cet extrait de *Van Gogh* :

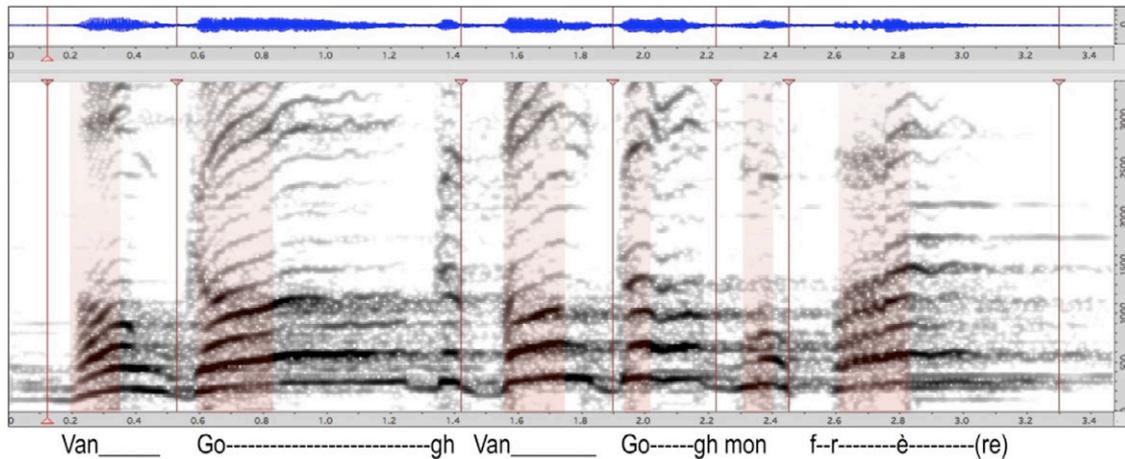


Figure 227 : Sonagramme d'un extrait de *Van Gogh*⁶²⁷, interprété par Leny Escudero. Mise en évidence des attaques en *glissando* ascendant sur chaque syllabe. [CD 173]

Bien qu'il n'y ait pas de silence opérant une rupture marquée dans le son, nous ressentons à l'écoute une emphase sur chaque syllabe, liée à leur attaque en *glissando* ascendant ainsi qu'à l'accentuation énergétique sur chaque note, visible sur la forme d'onde.

Nous trouvons couramment ce procédé chez les chanteurs de l'esthétique Rive gauche – en particulier dans le vers final de la chanson quand il représente son apothéose dramatique et son sommet dynamique –, notamment chez Juliette Gréco ou chez Léo Ferré, par exemple dans les deux derniers vers de *Madame la Misère* dans l'enregistrement en studio, où le *glissando* sur chaque syllabe (pourtant en mouvement mélodique conjoint) associé au débit lent donne une ampleur particulière (« Quelques pendus d'avance / Et pourtant / Ça ne manque pas⁶²⁸ »).

5.2.2.2 Le phrasé lié et l'usage du *portamento*

Le phrasé lié, exaltant la voyelle plutôt que la consonne, joue sur l'homogénéité de l'émission et met naturellement en avant la mélodie plutôt que la rhétorique vocale au service du sémantisme textuel, puisque les voyelles supportent la mélodie, tandis que les consonnes portent l'intelligibilité. L'aspect lié joue ainsi plus, pour emporter l'adhésion de l'auditeur, sur la séduction (la sensibilité émotive) que sur l'argumentation (l'intellect, le *logos*). Dans le *bel canto*, il se définit en effet comme la façon d'enchaîner deux notes sans rupture : « [il] correspond à l'élégante glissade de l'instrumentiste à corde et il est indispensable à la qualité du chant, non seulement pour le chic de l'interprétation, mais aussi parce qu'il permet d'éviter toute disparité entre l'émission de deux notes. Cette "glissade" doit être exécutée avec

⁶²⁷ ESCUDERO, Leny, *Les plus grands succès*, vol. 1, Believe, Creon Music, 2002.

⁶²⁸ FERRÉ, Léo, *Madame la Misère*.

souplesse, sans trop l'appuyer, rapidement, et en ayant soin, dans le cas d'un changement de syllabe, de ne pas articuler la consonne avant d'avoir rejoint la note réelle, et sans traîner le son⁶²⁹ ».

Nous le trouvons, naturellement, de manière plus systématique chez les chanteurs d'inspiration *Pop* (Michel Polnareff dans *Âme câline* ou *L'Amour avec toi*, Véronique Sanson dans *Pour me comprendre*, et parfois Diane Dufresne), les chanteurs de charme (notons que, chez Claude Nougaro, les interprétations liées à la chanson de charme présentent, un phrasé lié contrastant avec le reste de sa production), ou dans la chanson plus légère, au phrasé uniforme, des artistes relevant de variété de grande diffusion (Michel Delpech, Maxime Le Forestier, Serge Lama, parfois Gilbert Bécaud...), que chez les chanteurs d'inspiration Rive gauche, au phrasé plus irrégulier, recourant abondamment aux effets de la rhétorique vocale. La chanson *Petite Fille* d'Yves Duteil est une bonne illustration du phrasé lié :

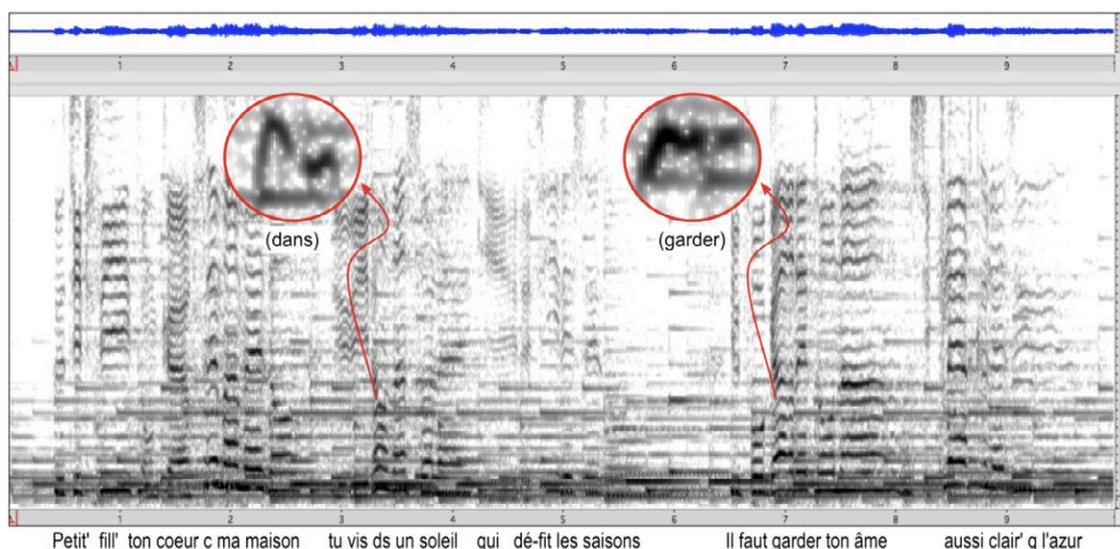


Figure 228 : extrait de *Petite Fille*⁶³⁰, interprété par Yves Duteil.
Mise en évidence du caractère lié du phrasé et de l'usage du *portamento*. [CD 174]

Le phrasé lié repose sur une atténuation des consonnes et une voix relâchée, peu dynamique, ainsi que sur l'usage du *portamento*⁶³¹ qui relie les notes par un *glissando* continu. La forme d'onde montre que des groupes de syllabes s'inscrivent dans un même mouvement dynamique de *crescendo* ou de *decrecendo*, sans rupture de l'énergie entre chaque syllabe. Nous observons aussi l'usage du *portamento*, en particulier sur « dans » et « garde ». Si ce *portamento* permet de réaliser une ligne intonative continue, cependant la distinction de timbre entre les parties aiguës (« petite fille... c'est ma maison... dans un soleil ») et les parties graves (« ton cœur... tu vis... »), plus tassées, nuit un peu à la sensation de continuité.

Le *portamento*, qui relie deux hauteurs de notes entre elles par un *glissando*, que nous trouvons chez Yves Duteil dans l'exemple précédent, dans *Âme câline* de Michel Polnareff ou dans *La Foule* d'Édith Piaf, est une technique importante au service du *legato*, s'il n'est pas, comme nous l'avons vu précédemment, une incursion systématique dans l'extrême grave, qui aura pour effet contraire de détacher les syllabes. Cependant, le *portamento*, tel qu'il est

⁶²⁹ MANCINI, Roland, dans : CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du Bel Canto*. Trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini ; Préface et glossaire de Roland Mancini. Paris : Fayard, 1987, p. 275 (glossaire).

⁶³⁰ DUTEIL, Yves, *Un chemin de chanson* [compilation], Believe/Les Éditions de l'Écriture, 2010.

⁶³¹ Cf. 3.4.1.1.3 Le *portamento*, p. 169.

préconisé dans le chant lyrique, « [conduisant] la voix, avec grâce et légèreté, d'un intervalle à l'autre sans traîner le son, c'est-à-dire sans faire entendre toutes les notes intermédiaires⁶³² », se trouve présent de manière marginale dans notre corpus de chansons, qui privilégie des attaques glissées dont la hauteur initiale part souvent bien au-dessous de la note précédente et dont la durée, exagérément longue, retarde la note suivante.

5.2.3 *Prononciations spécifiques et accents régionaux et sociaux*

Si les phases du son peuvent donner lieu à de multiples effets interprétatifs selon les techniques vocales très diversifiées utilisées pour sa profération, de l'attaque à l'extinction, s'ajoute une strate tout aussi significative et susceptible de caractériser une typologie vocale : les spécificités de prononciation⁶³³ et donc phonétiques du son. Puisant dans le très large éventail des variantes rendues possibles par l'approximation relative de chaque phonème en français, l'interprète peut user des décalages sonores issus des techniques du chant savant ou de la chanson – ouverture/fermeture, antériorisation/postériorisation, labialisation, nasalisation du son – mais aussi de la riche palette des « accents » sociaux typiques ou des divers accents géographiques de la France ou de la francophonie.

5.2.3.1 Les R roulés, dorsaux, prononcés à l'anglaise...

Parmi les phonèmes consonantiques, dont nous avons déjà constaté l'important impact dans le jeu interprétatif, la constrictive *r* possède un statut particulier, à la fois par sa fréquence dans la langue et par la diversité des prononciations possibles, dont les nombreuses variantes sont soit inspirées des techniques de chant savant, soit issues d'accents régionaux ou d'usages empruntés à la parole, les deux se conjuguant parfois. On distingue plusieurs prononciations du phonème /r/, dont les principales réalisations sonores (ou allophones) sont décrites par Maurice Grévisse :

« L[a] consonne vibrante *r* (dite aussi *liquide*) [est] à rapprocher des fricatives parce que, comme ces dernières, elle s'articule les organes resserrés, mais elle a cela de particulier qu'elle [est] produite par la vibration [...] de la luette (pour *r uvulaire*). – Dans l'articulation du *r apical* ou *roulé*, la pointe de la langue se redresse vers le palais en arrière des incisives supérieures, puis s'en éloigne pour revenir, et ainsi de suite, en vibrant légèrement. – Dans l'articulation de l'*r grasseyé* ou *uvulaire*, la pointe de la langue est arc-boutée contre les incisives inférieures, et les vibrations sont celles de la luette repliée sur le dos de la langue. – Dans l'articulation de l'*r parisien* ou *dorsal*, le dos de la langue se soulève, et le frottement se produit dans la région vélaire ; la luette ne se replie pas en avant et ne vibre pas. – Il existe aussi un *r pharyngal*, articulé par rapprochement et vibration des piliers postérieurs du pharynx⁶³⁴ ».

⁶³² CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du Bel Canto*. Trad. de l'italien par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini ; Préface et glossaire de Roland Mancini. Paris : Fayard, 1987, p. 220.

⁶³³ Cf. 3.4.1.1.5 Prononciation et articulation, p. 174.

⁶³⁴ GRÉVISSE, Maurice, *Le Bon Usage. Grammaire Française* [9^e éd. revue], Gembloux (Belgique) : Éditions J. Duculot, 1969, p. 36.

Ajoutons la prononciation anglaise, consonne spirante rétroflexe voisée, utilisée par certains interprètes d'inspiration américaine, qui s'approche de la prononciation du [w]. Il existe de plus des intermédiaires nombreux entre ces différentes formes.

Dans le chant classique et en particulier le *bel canto*, la prédominance de la voyelle induit une atténuation de la consonne, atténuation limitée par la volonté d'intelligibilité. L'équilibre entre l'articulation et l'intégration, soulignée par Roland Barthes dans « Le grain de la voix », était évoquée par Charles Panzéra, qui conseillait de « patiner » les consonnes, « de leur rendre l'usure d'une langue qui vit, fonctionne et travaille depuis très longtemps, d'en faire le plus simple tremplin de la voyelle admirable⁶³⁵ ». Roland Barthes décrit la prononciation du *r* du chanteur :

« Son *r* était roulé, certes, comme dans tout art classique du chant, mais ce roulement n'avait rien de paysan ou de canadien ; c'était un roulement artificiel, l'état paradoxal d'une lettre-son à la fois entièrement abstraite (par la brièveté métallique de la vibration) et entièrement matérielle (par l'enracinement manifeste dans le gosier en mouvement)⁶³⁶ ».

Et il précise :

« Le *r*, roulé, bien sûr, mais qui ne suit nullement le roulement un peu gras du parler paysan, car il est si pur, si bref, que c'est comme s'il ne donnait du roulement que l'idée, et dont le rôle – symbolique – est de viriliser la douceur – sans l'abandonner⁶³⁷ ».

Cet intérêt et cette diversité dans la prononciation du *r* se retrouvent intensément dans l'interprétation chansonnière. Pour les chanteurs les plus anciens de notre corpus, le *r* roulé, lié à l'influence du chant classique et parfois à son apprentissage, est une constante. Le but est de « vocaliser la consonne », de diminuer sa proportion de bruit par rapport au voisement, et d'augmenter son degré de musicalité. Il évite la raucité par une euphémisation voisée de la consonne dans une recherche de mélodicité : Charles Trenet, Charles Aznavour, Georges Brassens et même Léo Ferré dans ses premiers disques, utilisent ce *r* roulé alvéolaire voisé, qui se rapproche de celui du *bel canto*, tout en l'alternant souvent avec l'*r* de la langue parlée.

Par exemple, cet extrait d'*À t'regarder*, chanté par Charles Aznavour, présente, sur six secondes, quatre fois le phonème /r/, avec différentes articulations :

⁶³⁵ BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1992, p. 240.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », dans : *L'obvie et l'obtus, op. cit.*, p. 249-250.

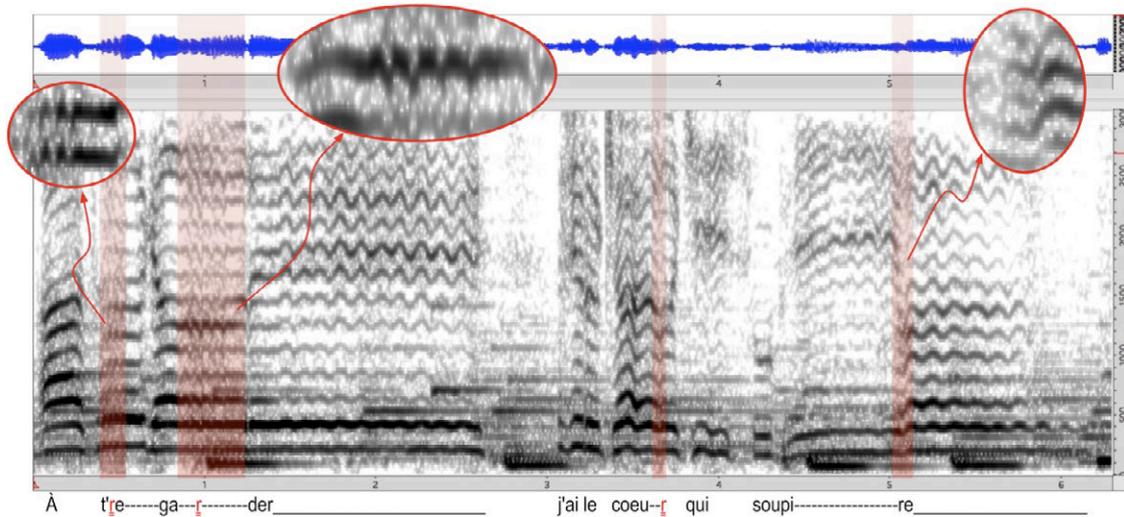


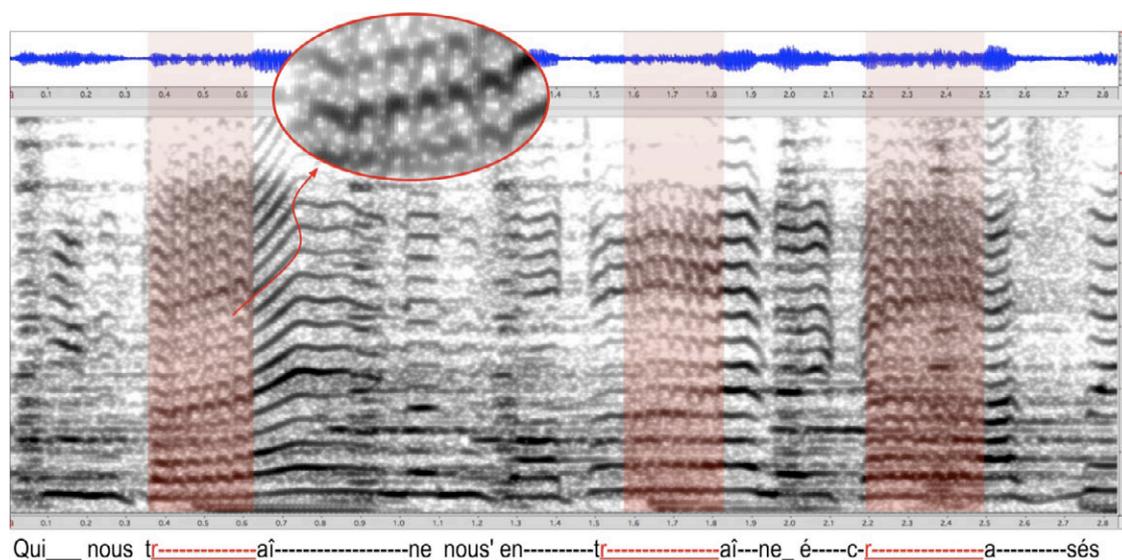
Figure 229 : Extrait de *À t'regarder*⁶³⁸, interprété par Charles Aznavour.
Mise en évidence des *r* roulés ou non. [CD 175]

Les deux premiers *r* de cet extrait sont très distinctement roulés, en conformité avec la tradition vocale des chanteurs de chanson française jusqu'aux années cinquante, inspirée du chant classique. Le premier *r* de « regarder » présente trois roulements, apparaissant sur le sonagramme comme une sorte d'ondulation périodique asymétrique de la fréquence fondamentale, dont la partie haute est longue et de forme arrondie, tandis que la partie basse est rapide et en pointe, d'intensité nettement moindre, comme le montre l'évolution de la forme d'onde, présentant une ondulation en phase avec les vibrations du *r*. Le second *r*, de même nature que le premier, est tenu plus longuement (0.238 seconde), avec quatre roulements bien visibles sur le grossissement : la fréquence des roulements est ainsi d'environ 16.8 vibrations par seconde. Le troisième *r* (« cœur »), est beaucoup plus discret, vibré, mais avec une seule vibration. Enfin, le dernier n'est pas roulé du tout ; il s'agit d'un *r* dévibré à peine articulé, tel qu'on en trouve dans la langue parlée. Même chez les chanteurs qui roulent les *r*, le roulement n'est donc pas systématique, mais alterne avec des *r* plus discrets, non roulés, en particulier s'ils sont en fin de mot en *coda*, ou, plus généralement, dans une syllabe non accentuée. Francis Lemarque⁶³⁹ est un autre exemple de cet usage très diversifié de la prononciation des *r*, de l'euphémisation au *r* roulé et au *r* guttural.

Mais l'*r* roulé peut avoir une présence beaucoup plus marquée jusqu'à devenir un trait distinctif, introduisant une certaine raucité populaire (comme chez Édith Piaf dans *Milord*). La recherche n'est plus dans l'euphémisation du chant savant, mais au contraire dans la prononciation hyperbolique de la consonne induisant un renforcement du *pathos*. Ainsi, l'exemple suivant, extrait de *La Foule* interprétée par Édith Piaf, présente trois *r* roulés, dont la tenue est excessivement allongée pour renforcer l'allitération :

⁶³⁸ AZNAVOUR, Charles, *Charles Aznavour, vol. 2* [compilation], Believe/JB Production Ch, 2012.

⁶³⁹ LEMARQUE, Francis, *Héritage. Au son de l'accordéon, 1963-1965* [compilation], Universal, Mercury, 2008.



Qui__ nous t-----ai-----ne nous' en-----t-----ai---ne_é----c-----a-----sés

Figure 230 : Extrait de *La Foule*⁶⁴⁰, interprété par Édith Piaf.
Mise en évidence de trois *r* « roulés ». [CD 176]

Le premier *r* présente cinq vibrations en 0.206 seconde, le deuxième, six vibrations sur 0.213 seconde, et le troisième sept vibrations sur 0.281 seconde, ce qui représente une fréquence d'environ 24 à 28 roulements par seconde. Nous observons la même forme de courbe de fréquence fondamentale et la même synchronisation avec l'évolution périodique de l'énergie que chez Charles Aznavour. Il ne s'agit pas, chez Édith Piaf, d'un *r* apical, articulé avec la pointe de la langue, mais d'*r* uvulaires ou dorso-uvulaires prolongés, réalisés avec un roulement de la luvette (du latin *uvula*, luvette), comme le précisent Monique Léon et Pierre Léon⁶⁴¹. Cette prononciation grasseyée emblématique n'exclut pas d'autres réalisations du *r*, Édith Piaf usant de toute la diversité expressive de cette consonne.

C'est ce que nous retrouvons aussi dans la diction de Jacques Brel, utilisant systématiquement l'*r* roulé – peut-être en lien avec ses origines belges –, comme support de l'expressivité. Mais les diversités de prononciation du *r* se côtoient. Ainsi, dans la chanson *Jaurès*, qui joue sur l'allitération en R, nous rencontrons une majorité d'*r* roulés, plus ou moins longs, mais également des *r* dévibrés, raclés, ou élidés, comme l'illustre l'extrait suivant :

⁶⁴⁰ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], Capitol, 1994.

⁶⁴¹ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 10.

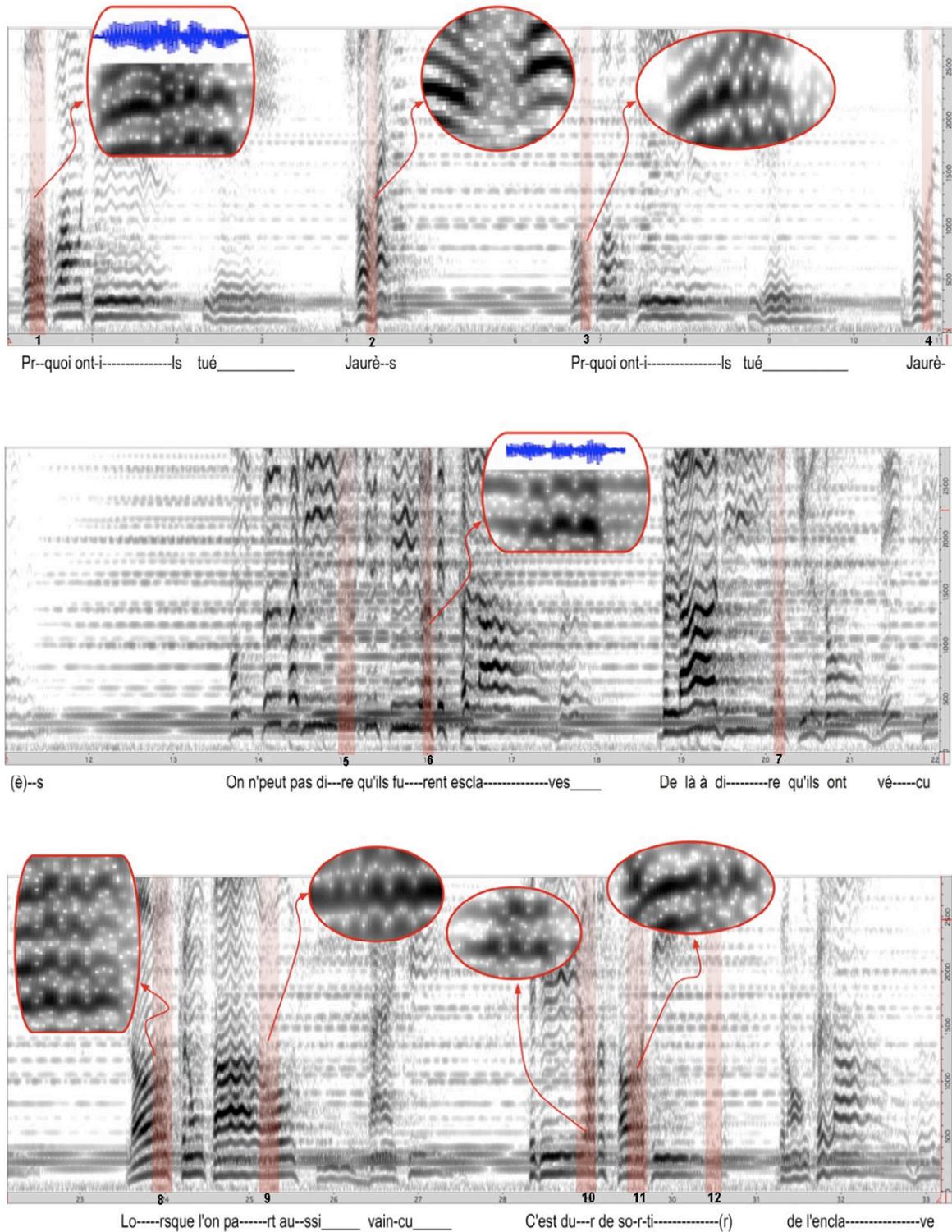


Figure 231 : Extrait de *Jaurès*⁶⁴², chanté par Jacques Brel.
Mise en évidence de différentes prononciations du *r*. [CD 177]

Cet extrait de trente-trois secondes comporte douze *r* (que nous avons numérotés de un à douze). La majorité des *r* sont roulés, à l'exception des deuxième et douzième. La phase vibrée s'étend sur une durée d'environ 0.10 à 0.16 seconde, avec trois à quatre vibrations. Celles-ci sont moins visibles sur le sonagramme dans les nuances *piano* – comme le septième *r*

⁶⁴² BREL, Jacques, *Brel*, Universal Barclay, 1977.

– que dans les nuances plus fortes. Comme pour les autres chanteurs, il existe une synchronisation évidente entre les mouvements vibratoires de la fréquence fondamentale et les ondulations de l'intensité, comme le montrent les grossissements 1 et 6. Dans tous les cas, les *r* roulés présentent une sonorité plus postérieure, plus gutturale et dure que chez Édith Piaf. Il s'agit encore ici de *r* uvulaires ou grasseyés, c'est-à-dire articulés avec le dos de la langue (la dorsale) contre ou près de la luette. Certains *r* semblent, à l'écoute, à la limite du raclement : par exemple, le quatrième *r*, sur une nuance *pianissimo*, laisse entendre un faible roulement, tout en présentant un caractère guttural, raclé ; le neuvième *r*, plus audible, se rapproche également du raclement de gorge, tout en étant vibré. Le deuxième *r* est dorsal et ne présente aucune vibration, ne laissant entendre qu'un bruit de frottement, tandis que le douzième, en *coda* à la fin de la tenue, est quasiment inaudible.

Le *r* peut donc devenir un son dur que nous retrouvons aussi chez Juliette Gréco, avec une réalisation plus pharyngée, dévoisée, ce que Pierre Léon nomme le « R existentialiste » :

« En 1945, à Saint-Germain-des-Prés, dans les cabarets “existentialistes” en vogue, où chantait Juliette Gréco, la mode était de parler avec une grande tension articulatoire et laryngienne. Les consonnes étaient dures, les voyelles courtes et le R devenait une sorte de raclement au son *assourdi, guttural, âpre* [...]. Pour les jeunes de cette époque ce n'est pas la marque *non apical* qui était importante, mais les traits : + tendu + dévoisé + guttural, dont les sèmes évoquaient la révolte, l'angoisse, etc.⁶⁴³ ».

Nous avons déjà vu combien Juliette Gréco incluait dans son chant les caractéristiques de la langue parlée. Il n'est donc pas étonnant de retrouver de manière récurrente dans son interprétation ces *r* gutturaux à forte valeur mélodramatique. Mais son chant se caractérise par des jeux de contraste et elle utilise tout aussi bien le *r* dorso-uvulaire dévibré du français standardisé, parfois même de manière très atténuée, alternant violence et tendresse. Les deux extraits suivants de *Je bais les dimanches* illustrent cette diversité dans le traitement des *r* :

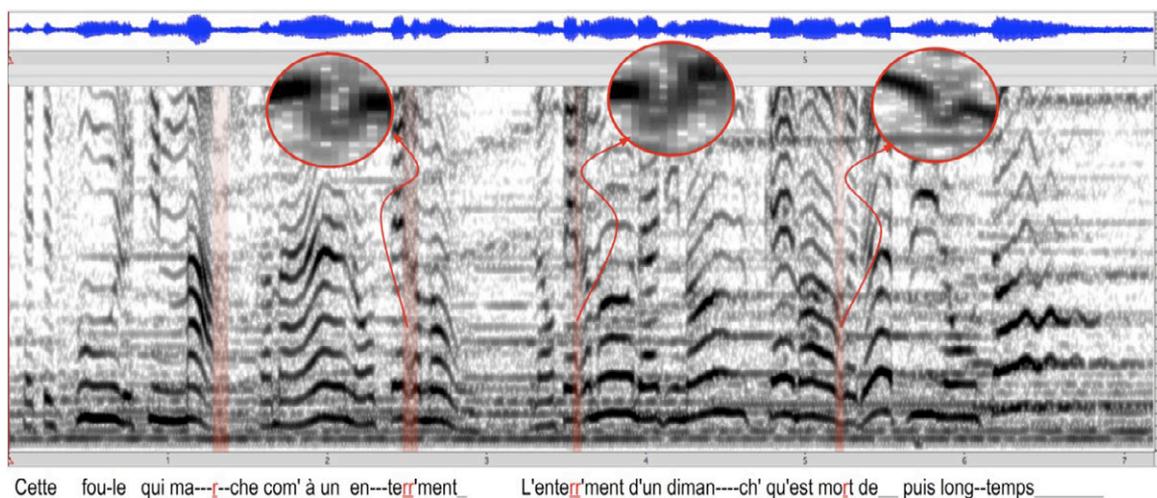


Figure 232 : Extrait de *Je bais les dimanches*⁶⁴⁴, interprété par Juliette Gréco. Mise en évidence des *r* dévibrés. [CD 178]

Le premier *r*, de « marche », semble dévoisé, bien qu'audible à l'écoute. Il est précédé d'une sensation de resserrement du timbre sur [a], resserrement doublé d'une hausse de l'intensité comme le montre la forme d'onde, qui confère une certaine brutalité à la diction. Son aspect dévoisé vient peut-être du fait qu'il est directement suivi de la consonne sourde

⁶⁴³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 248.

⁶⁴⁴ GRÉCO, Juliette, *1951-1955, Je suis comme je suis* [compilation], UCJ Music, 2009.

[ʃ]. Les deuxième, troisième et quatrième /r/ sont voisés, il s'agit de consonnes fricatives uvulaires dévibrées, autrement appelées /r/ dorsal ou /r/ parisien. Ils coïncident avec une baisse de l'intensité sur la forme d'onde, leur présence à l'audition est modérément marquée. Nous observons à leur emplacement sur le sonagramme une petite incursion dans le grave de la fréquence fondamentale, bien visible sur les grossissements. L'extrait suivant nous présente d'autres occurrences :

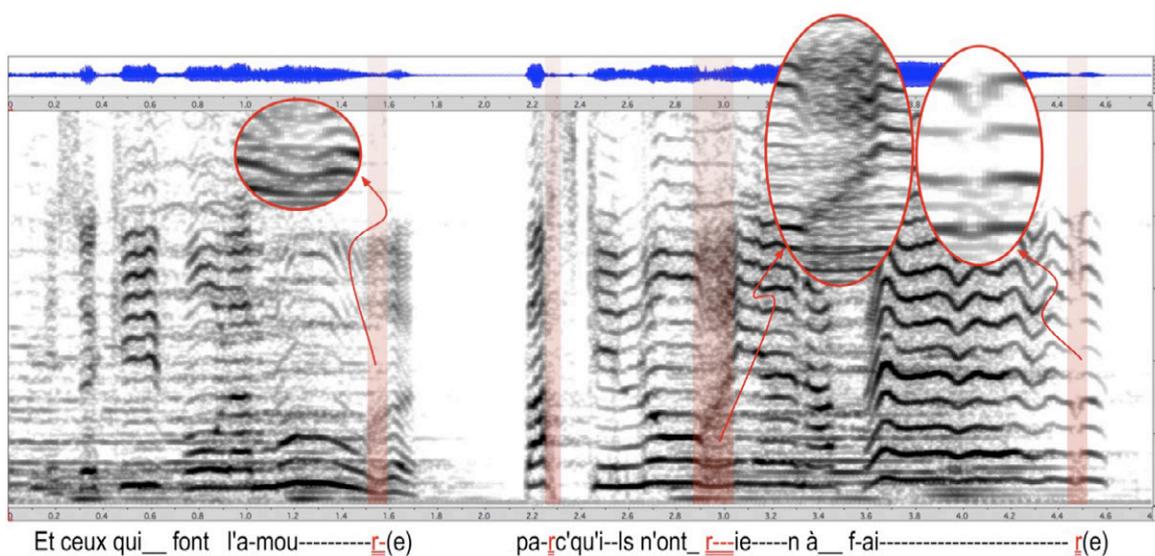


Figure 233 : Extrait de *Je bais les dimanches*, interprété par Juliette Gréco.
Mise en évidence des r dévibrés. [CD 179]

Les deuxième et troisième *r* de cet extrait sont plus mis en avant que ceux de l'extrait précédent. Le premier est un *r* guttural voisé, les harmoniques apparaissent nettement sur le sonagramme, ainsi que le bruit par le frottement. Son articulation s'étend sur une durée plus longue que la moyenne. Nous remarquons encore une baisse de l'intensité par rapport aux voyelles qui l'encadrent. Le troisième *r* (également uvulaire voisé et dévibré) est accentué de manière hyperbolique par un caractère très guttural et raclé, dont l'aspect très bruité transparait sur le graphique. Le deuxième *r*, précédant la consonne sourde [s], est discret et dévoisé, tandis que le dernier, voisé, présente, comme dans l'extrait précédent, une courte incursion de la fréquence fondamentale dans le grave, avant le *e* muet final. Juliette Gréco use donc d'une large palette d'usages de *r* dévibrés, voisés ou dévoisés, plus ou moins longs et plus ou moins grasseyés, qui n'est pas sans jouer un rôle important dans son interprétation contrastée et très expressionniste.

Le roulement du *r* peut aussi s'associer aux accents méridionaux dont nous reparlerons – Claude Nougaro par exemple a un roulement d'*r* très typique (sans doute à la fois inspiré du chant *bel canto* et de l'accent régional toulousain) – ou à l'accent canadien, qui maintient un *r* apical roulé, ce qui n'exclut pas pour les chanteurs canadiens de notre corpus une diversité de prononciation dans laquelle figure aussi l'*r* anglais dévibré articulé légèrement dans la partie du palais dur. Ce *r* anglais se retrouve chez des chanteurs comme Eddy Mitchell ou Hubert-Félix Thiéfaine, associé sans doute à leur source d'inspiration anglophone :

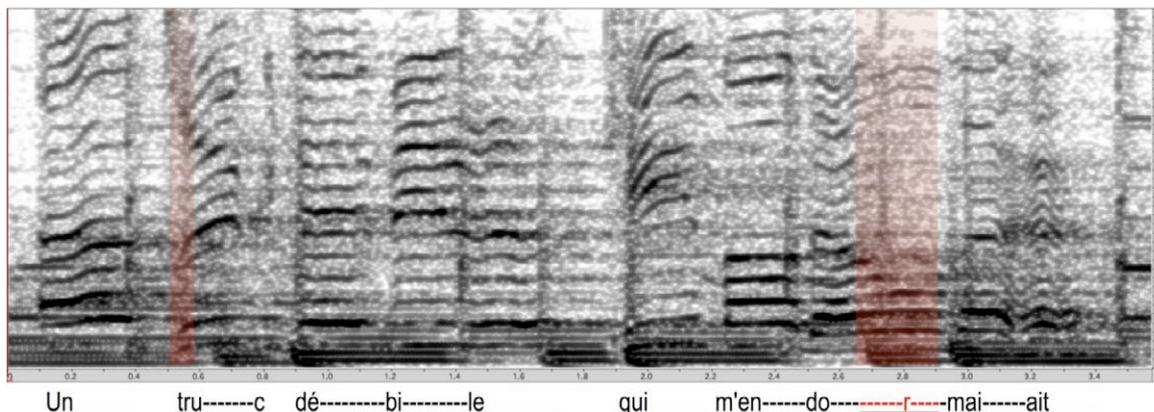


Figure 234 : Extrait de *Sur la route de Memphis*⁶⁴⁵, interprété par Eddy Mitchell.
Mise en évidence d'un *r* rétroflexe. [CD 180]

L'extrait précédent présente un premier *r* uvulaire dévibré, ainsi qu'un second *r* prononcé à l'anglaise, comme consonne spirante rétroflexe voisée.

Enfin la prononciation du *r* peut donner lieu à un son très rauque, très postériorisé, caractérisant le *Rock* d'Higelin (*J'suis qu'un grain de poussière*⁶⁴⁶) ou l'accent banlieusard de Renaud, qui oscille entre une pharyngalisation du son, produisant un *r* grasseyé sans vibration, et un affaiblissement de la consonne, qui peut d'ailleurs totalement disparaître en deuxième phonème d'une syllabe ou en final, suivant « la loi du moindre effort », caractéristique selon Pierre Léon du parlé populaire.

Le phonème *r*, tant par sa fréquence que par sa diversité phonétique, est donc un point de cristallisation particulièrement important dans l'expressivité interprétative de la prononciation.

5.2.3.2 Ouverture/Fermeture des sons et prononciation précise ou relâchée

Dans le même souci de vocalisation du son que pour la consonne /r/, le chant classique a une tendance à ouvrir les sons vocaliques, ce qui d'autre part renforce la portée de la voix. Le système vocalique français se compose de voyelles très fermées ou hautes ([i], [y], [u]), fermées ([e], [o], [ø], [ɔ̃]), moyennes ([ə]), ouvertes ([ɛ], [œ]), ou très ouvertes ou basses ([a], [ɑ], [ã]). Comme le soulignent Monique et Pierre Léon, l'ouverture des voyelles à double timbre (E, EU et O) est régie par des normes précises dans la parole :

« La loi de distribution complémentaire pour la prononciation des voyelles françaises, s'énonce de manière générale ainsi : E, EU, O, en syllabe accentuée ouverte sont fermés ; E, EU, O, en syllabe accentuée fermée sont ouverts⁶⁴⁷ ».

Quant aux syllabes non accentuées, l'usage induit un tassement des différences⁶⁴⁸ entre [e] et [ɛ], [ø] et [œ], et l'utilisation d'un timbre moyen, l'archiphonème, alors que le [ɑ] inaccentué s'est généralisé en [a] antérieur.

⁶⁴⁵ MITCHELL, Eddy, *Eddy Mitchell* [compilation], Universal, Universal Music Division Polydor, 2000.

⁶⁴⁶ HIGELIN, Jacques, *Alertez les bébés*, EMI France, 1976.

⁶⁴⁷ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 33.

La liberté du chanteur est beaucoup plus grande que ces règles d'usage et les phénomènes d'ouverture et de fermeture sont beaucoup moins régulés et très diversifiés. Sur les mots ne portant pas l'accent, l'archiphonème n'est pas fréquent et nombre de chanteurs ouvrent le son dans les syllabes ouvertes, en particulier pour le [e] qui devient nettement [ɛ], par exemple chez Édith Piaf (*La Vie en rose*) ou Juliette Gréco (*Je bais les dimanches*). Comme l'atteste Pierre Léon, le formant F1, qui « correspond à une même série physiologique d'aperture⁶⁴⁹ », permet de classer les voyelles par groupes (alors que le deuxième formant, F2, permet la différenciation des voyelles de même aperture). L'ouverture du son joue ainsi sur un déplacement du premier formant.

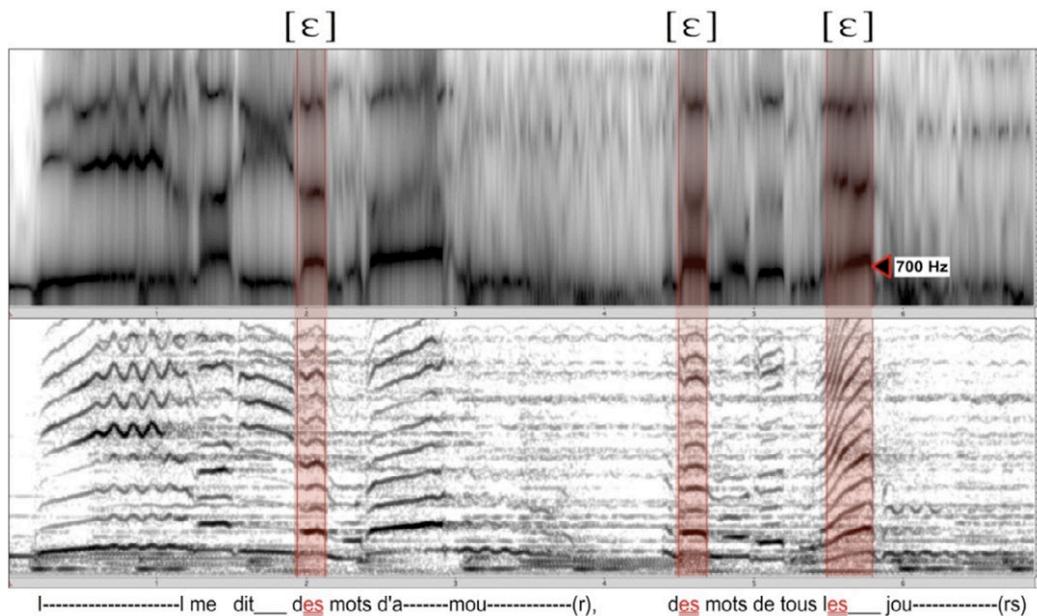


Figure 235 : Extrait de *La Vie en rose*⁶⁵⁰, interprété par Édith Piaf. Sonagramme LPC, permettant de visualiser les formants, suivi d'un sonagramme FFT, puis d'un relevé textuel. Mise en évidence de trois voyelles [e] prononcées [ɛ]. [CD 181]

L'interprétation enregistrée de *La Vie en rose* par Édith Piaf, présente de nombreuses occurrences de voyelles [e] prononcées [ɛ], perceptibles à l'écoute. Le sonagramme LPC dans l'extrait analysé ci-dessus confirme cette perception auditive, puisque nous observons que le premier formant (F1) est bien au-dessus du premier formant d'un [e]. En effet, dans la voix parlée, le formant F1 d'un [e] se situe autour de 420 Hz, alors que, pour une voyelle [ɛ], il se place autour de 700 Hz. Nous entendons, par exemple : « DÈ yeux qui font baisser les miens [...] / Quand il me prend dans sÈ bras [...] / Il me dit dÈ mots d'amour / dÈ mots de tous lÈ jours... ».

Charles Trenet, quant à lui, a tendance à fermer le son [ə] en [ø] ou même [e] dans les syllabes finales ouvertes inaccentuées, par exemple dans *Douce France*. Comme nous le relève le tableau suivant, nous entendons distinctement « mon villagÉ, au clocher aux maisons sagÉs » :

⁶⁴⁸ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 47.

⁶⁴⁹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 49.

⁶⁵⁰ PIAF, Édith, *30^e anniversaire* [compilation], Capitol, 1994.

Transcription textuelle	Transcription phonétique (API)
Douce France	du sə frã sə→∅
Cher pays de mon enfance	ʃɛR pe i dɔ mɔ̃ ã fã sə→∅
Bercé de tendre insouciance	bɛR se də tã drẽ su sjã s∅
Je t'ai gardé dans mon cœur	ʒə tɛ gar de dã mɔ̃ kœR
Mon village	mɔ̃ vi la ʒe
Au clocher aux maisons sages	o klo ʃe o me zɔ̃ sa ʒe
Où les enfants de mon âge	u le zã fã də mɔ̃ na ʒ∅→e
Ont partagé mon bonheu(r)	ɔ̃ paR ta ʒe mɔ̃ bɔ̃ nœ
Oui je t'aime	wi ʒə tɛ mə
Et je te donne ce poème	e ʒə tə dɔn sə pɔ̃ ɛ m∅
Oui je t'aime	wi ʒə tɛ mə→∅
Dans la joie ou la douleu(r)	dã la ʒwa u la du lœ
Douce France	du sə frã sə→e
Cher pays de mon enfance	ʃɛR pe i də mɔ̃ ã fã sə→e
Bercé de tendre insouciance	bɛR se də tã drẽ su sjã sə→e
Je t'ai gardé dans mon cœur(r)	ʒə tɛ gar de dã mɔ̃ kœ

Tableau 38 : Relevé textuel et phonétique d'un extrait de l'interprétation enregistrée de *Douce France* par Charles Trenet. Mise en évidence de la substitution des voyelles finales [ə] en [∅] ou [e]. Les flèches indiquent une déformation d'un phonème en un autre.

Notons que [ə] est une voyelle d'aperture moyenne et de position articuloire centrale (elle s'articule au milieu de la bouche, la masse linguale se plaçant au centre de la cavité buccale), tandis que [∅] et [e] sont des voyelles mi-fermées et antérieures : nous avons donc une fermeture et une antériorisation du son. Cette transformation peut être liée à la technique vocale du chant savant qui consiste à ouvrir l'arrière de la bouche pour donner plus d'ampleur au son ; l'articulation se déplace à l'avant de la bouche, sous le palais dur (voyelle antérieure). Remarquons également que le R en *coda* en fin de vers disparaît fréquemment. Ce procédé de passage du [ə] au [∅] marque aussi systématiquement la diction de Georges Brassens, par exemple dans *La Mauvaise Réputation*, où il fait d'ailleurs rimer « Les braves gens n'aiment pas que / L'on suive une autre route qu'eux ».

Les glissements d'aperture du son, qui dépendent parfois des accents géographiques ou sociaux comme nous le verrons, sont aussi liés à une prononciation bien articulée ou relâchée. Comme le fait remarquer Pierre Léon, « dans l'excès de tension musculaire articuloire, les voyelles s'ouvrent et les consonnes se ferment⁶⁵¹ ». C'est le contraire en cas d'hypotension : « l'individu ivre a des consonnes dont la fermeture est imparfaite et des voyelles dont l'ouverture est insuffisante, on a une sorte d'égalisation des apertures ». Sans utiliser ces extrêmes, l'adaptation de l'accent populaire s'accompagne souvent d'une prononciation spécifique des voyelles :

« En parole relâchée, les voyelles qui se prononcent avec un conduit vocal très ouvert [...], comme la voyelle a/a/, ont tendance à se fermer, les voyelles fermées (comme les voyelles i/i/, u/y/ et ou/u/) à s'ouvrir, et les voyelles extrêmes sont évitées (le *oui* [wi] > *ouais* > [wɛ] et [ɥɛ])⁶⁵² ».

⁶⁵¹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 276.

⁶⁵² VAISSIÈRE, Jacqueline, *La Phonétique*. 2e éd. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 12.

Une voix en surtension (Édith Piaf, Juliette Gréco, Jacques Brel) s'accompagne donc d'une sur-articulation, d'un renforcement des contrastes entre consonne et voyelle, tirant les voyelles, comme nous l'avons vu, vers l'ouverture. Alors que la sous-articulation (Renaud, Serge Gainsbourg), va opérer un tassement des contrastes par une apertures qui se rapproche de la médiane. Les sons se distinguent donc moins nettement les uns des autres et la coarticulation entre les éléments qui se suivent est renforcée.

5.2.3.3 Antériorisation/postériorisation, labialisation et palatalisation.

Nous avons déjà étudié les techniques vocales impliquant une antériorisation ou une postériorisation de l'articulation vocale. Ces différents modes articulatoires induisent des métamorphoses phoniques qui sont soit une constante chez certains interprètes, soit un choix contextuel lié au thème d'une chanson. Ivan Fónagy lie l'antériorisation et la labialisation à un véritable message secondaire véhiculé par la distorsion sonore – celui de la joie ou de la tendresse – et la palatalisation au parler de l'enfance. Pierre Léon, reprenant ce constat, associe l'arrondissement labial, qui « abaisse le formant haut et entraîne la bémolisation du timbre⁶⁵³ », ainsi que la labio-dentalisation, à la voix féminine :

« Antérioriser le système articulatoire de la langue, c'est faire encore plus féminin que ce que le vocal a naturellement donné au timbre de la voix. Le contraire se produit pour la stylisation masculine⁶⁵⁴ ».

Dans la chanson, la sexualisation caractérisant les phénomènes d'antériorisation et de postériorisation ne sont pas aussi évidents. La labialisation et l'antériorisation peuvent même être une marque distinctive de certains chanteurs masculins : Pierre Perret, par exemple, les associe de manière systématique, ainsi qu'une nette palatalisation ou mouillure de certaines consonnes (par exemple, dans *Lili* ou dans *Tonton Christobal*, sur « s'mouche », « bouche », « mouche », « lèvres », « père »). Liés à l'enfance, ces sons sont souvent proches du sourire et de la tendresse. On trouve aussi couramment une forte labialisation chez Bobby Lapointe, par exemple dans *La maman des poissons*, ainsi que chez Alain Souchon (*Bidon*, *J'ai dix ans*, *Allo maman bobo*, *Pardon...*), souvent associée à des substitutions phonétiques liées au langage enfantin, de voyelles non-arrondies par des voyelles arrondies (/pas/ > /po/) et de voyelles orales par des nasales (/maman/ > /manman/), aspects qui se conjuguent pour simuler un phrasé enfantin.

L'antériorisation générale de la prononciation est une des caractéristiques typologiques les plus marquantes de Dick Annegarn, qui colore toute sa diction de la surimpression paralinguistique de l'enfance. Le déplacement vers l'avant de l'articulation s'associe à une mouillure des constrictives [ʃ] et [ʒ] et à un chuintement inter-dental, ou un zézaïement. Il s'agit d'une véritable mimique faciale audible qui évoque la moue de la tendresse ou de la plainte un peu bougonne et confère à son interprétation une fragilité propice à l'émotion (*Mireille*, *Bruxelles*, *Bébé éléphant*, *Sacré Géranium...*). Dick Annegarn opère une véritable stylisation de la voix enfantine, incluant aussi des prononciations incomplètes, en particulier des élisions de consonnes (par exemple : « Merci » prononcé /méchi/ au début de la chanson *La fille m'a dit*), et une prédilection pour les notes non tenues et un phrasé un peu martelé.

⁶⁵³ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*. Paris : Nathan, coll. « FAC », 1993, p. 191.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

De façon plus anecdotique, Léo Ferré peut utiliser ponctuellement la labialisation, pour exprimer la tendresse, comme dans ses interprétations de *Pépée*, où les passages tendres, d'adresse à son chimpanzé Pépée, contrastent avec la diction dure et violente des passages évoquant l'attitude de son ex-compagne.

Quant à la postériorisation des sons, elle se retrouve aussi bien dans la voix masculine que féminine. Jacques Brel, par exemple, postériorise très nettement certaines voyelles, faisant passer le [a] antérieur au [ɑ] postérieur d'une manière hyperbolique (par exemple, dans *La ville s'endormait* : « et mon cheval qui boit et moi qui le regarde, et ma soif qui prend garde », « quelque part »). Les sons [o] semblent venir des profondeurs de la gorge avec une ouverture emphatique du son (« corps »). Ce qui n'exclut nullement une labialisation accentuée des consonnes labiales (*p, b, m*) ou labio-dentales (*f, v*).

Juliette Gréco utilise tout aussi fréquemment une pharyngalisation de la voix qui permet un jeu de contrastes très net entre la voix postériorisée de l'autorité ou de l'ironie et du sous-entendu et la voix labialisée de la tendresse : par exemple, dans *Je bais les dimanches*, entre les passages évoquant l'amour pour son amant et ceux caricaturant le dimanche du bourgeois, nous remarquons un contraste entre « dimanche » très postériorisé au début, plus antériorisé, labialisé à la fin.

5.2.3.4 Nasalisation / Dénasalisation

S'il est courant d'utiliser l'expression « voix nasale », l'appréciation des phénomènes de nasalisation et de dénasalisation est plus complexe à appréhender de manière objective dans l'interprétation.

Tout d'abord les deux termes doivent être précisés pour éviter toute confusion : la nasalisation est induite, selon Julie Montagu, par :

« L'abaissement du voile du palais provoquant le couplage acoustique entre le conduit vocal et la cavité nasale, ce qui introduit les paires de formants et d'anti-formants supplémentaires qui viennent décaler les formants du conduit vocal⁶⁵⁵ ».

Elle doit être distinguée de la dénasalisation, c'est-à-dire de la fermeture du nez (associée à la sensation de nez bouché et de « parler du nez »), qui caractérise un timbre spécifique, ou plus fréquemment, le passage d'une voyelle nasalisée au son dénasalisé correspondant.

La dénasalisation assure la prépondérance des « harmoniques aigus, par rapport aux graves, alors que la nasalisation enrichit le son de résonances supplémentaires et introduit un troisième formant⁶⁵⁶ ». Elle est présente obligatoirement en français dans les consonnes et les voyelles nasales « dont le timbre est un peu voilé par le formant relativement bas de 600 Hz, [et donc] souvent interprétées comme plus douces, plus graves, de là plus tristes⁶⁵⁷ ». Mais, comme le souligne Julie Montagu, s'il existe des voyelles nasales phonologiques, il existe aussi des voyelles nasalisées de manière induite, lorsqu'elles sont suivies d'une consonne nasale ([m], [n] et [ɲ]).

⁶⁵⁵ MONTAGU, Julie, *Étude acoustique et perceptive des voyelles nasales et nasalisées du français parisien. Présentation analytique de la thèse et des travaux de recherche*, Université Paris 3, 2007, p. 3.

En ligne : lpp.univ-paris3.fr/equipe/julie_montagu/ (visité le 12 octobre 2011).

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du français, op. cit.*, p. 69.

Si cet usage reste marginal dans la chanson (par exemple, Jacques Brel prononçant « bouillonne » avec [ɔ̃] dans la chanson *Le Lion*), au-delà de cet aspect phonétique, nous pouvons repérer dans le timbre de certains chanteurs, de manière plus constante et générale, un caractère plus ou moins nasal, un usage exagéré de cette résonance.

Peut-être originés dans l'accent belge, mais en tout cas emphatisés pour des raisons d'expressivité, le renforcement des nasales et la résonance nasale dans son timbre sont couramment utilisés par Jacques Brel. Par exemple, une mise en valeur des nasales, renforçant les allitérations et assonances, est notable à la fin de *La ville s'endormait*, et la nasalisation des sons est particulièrement évidente dans *Les Marquises* (« Gauguin »).

La nasalisation chez Jacques Brel est d'autre part paralinguistique, c'est-à-dire qu'elle s'étend à des phonèmes autres que les nasales et apporte une certaine ampleur au son qui renforce l'*ethos* du chanteur. Pierre Léon évoque, pour le timbre nasalisant de la voix parlée, la supériorité, l'ironie, l'autorité. Dans l'interprétation chantée, il crée une résonance naturelle qui n'est pas sans évoquer une forme de ritualisation : ironique et au second degré comme dans *Les Flamandes*, où nous avons noté la prépondérance des voyelles nasales au niveau textuel, ou au premier degré comme dans *Les Marquises* ou *La ville s'endormait*. Cette double fonction du son nasalisé se retrouve dans l'œuvre de Charlélie Couture, dont le timbre est imprégné d'un effet de nasalisation récurrent.

Le son nasalisé peut devenir « nasonnant » si le voile du palais se soulève peu, conférant à toute l'interprétation un son improprement appelé nasillard (ne laissant que les aigus), qui voile les aigus et apporte une tonalité générale de gravité triste et plaintive. Citons par exemple Michel Jonasz, dans *Où vont les rêves*, Juliette Gréco, dans *Sous le ciel de Paris*, ou Serge Gainsbourg, dans *La chanson de Prévert*.

La dénasalisation, quant à elle, s'associe généralement à un accent régional : l'accent méditerranéen de certains interprètes, naturel et constant ou contextuel et épisodique, tendra à une dénasalisation partielle des voyelles nasales, qui s'oralisent en partie, sauf en final (citons par exemple Claude Nougaro dans *Danser sur moi*, prononçant « danser » et « cependant » avec des [ɑ_n] au lieu [ɑ̃], Charles Trenet dans *Douce France*, sur « insouciance », ou Gilbert Bécaud). En finale toutefois, le son reste nasal avec une sonorité qui s'approche du son anglais « parking ».

La prononciation canadienne a tendance de même à dénasaliser les voyelles nasales inaccentuées⁶⁵⁸ ou à retarder la nasalisation ([ɑ̃] devient [ɑ̃̃]), ce dont nous reparlerons ultérieurement, de même qu'à fermer et antérioriser ces mêmes voyelles (le [ɑ̃] devient un peu [ɛ̃]).

5.2.3.5 Accents méridionaux

Nous avons déjà vu certaines caractéristiques spécifiques à l'interprétation de chanteurs d'origine méridionale – roulement des *r*, dénasalisation partielle, ouverture ou fermeture vocalique –, mais l'élément le plus fondamental, et qui peu imprégner totalement l'interprétation jusqu'à en faire un élément typologique, est la prononciation des *e* caducs. Ces caractéristiques confèrent par exemple à Claude Nougaro son empreinte accentuelle et donnent à sa diction une certaine « préciosité » par l'articulation insistante des *e* caducs qui

⁶⁵⁸ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 101.

tendent de plus en plus à tomber dans la prononciation usuelle et dans la chanson qui s'en inspire.

Cette prononciation est d'autant plus marquante qu'elle s'applique aussi à des mots non accentués – pronoms ou déterminants – sur lesquels le chanteur fait porter un accent d'insistance tout à fait exceptionnel (dans *La Neige* : « elle », « cettE »...). Cette diction pourrait se rapprocher de celle de la poésie classique (l'*e* à l'intérieur du vers devant consonne ne s'élide pas), mais elle va au-delà, mettant aussi bien en avant les *e* en fin de vers (qui tombent dans la poésie classique) et même ajoutant des *e* à la fin des mots qui n'en sont pas pourvus (dans *La Neige* : « le rocE », « soeurE », « pourE », « gazE »...).

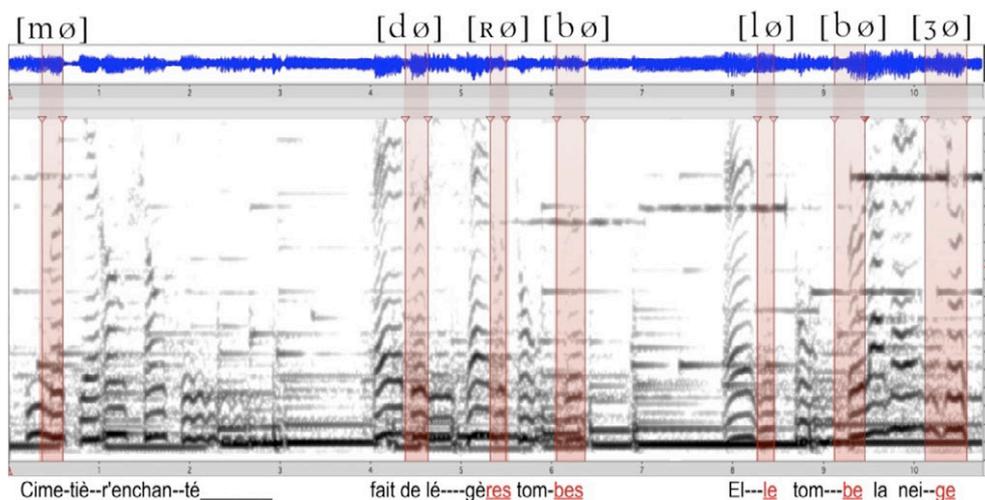


Figure 236 : Extrait du sonagramme de *La Neige*⁶⁵⁹, interprété par Claude Nougaro.

Mise en évidence de la sur-articulation des *e* en fin de mots, en particulier des *e* muets, prononcé [ø]. [CD 182]

Dans cet extrait de *La Neige*, interprété par Claude Nougaro, nous remarquons l'importance des syllabes muettes, nettement articulées, aussi longues sur le plan temporel que les autres syllabes et d'intensité semblable, voire supérieure aux syllabes qui les précèdent (« cimetièrE », « neigE »...). Le phrasé *staccato*, qui découpe et accentue chaque syllabe, est une autre marque de l'accent méridional qui, associé au débit lent, contribue à mettre en évidence les *e*, de plus prononcés non pas [ə] mais [ø], donc articulés de manière emphatique.

En effet, le fort roulement des *r*, la prononciation emphatique des *e*, la dénasalisation partielle de voyelles nasales (« enchanté », « tombes », « cependant », « dans », « descendant » dans la même chanson) et la suppression des semi-voyelles par diérèse (« si-len-ci-eu-sement »), ainsi qu'une diction dont les syllabes sont « relativement courtes avec effet *staccato*⁶⁶⁰ », caractérisant, selon Pierre Léon, l'accent méridional, confèrent aux interprétations de Claude Nougaro une spécificité très marquée.

Pour d'autres, l'accent méridional est discret et, tout en étant perceptible, ne représente pas une dominante dictionnelle. Georges Brassens, par exemple, adjoint au roulement du *r* fréquent, l'articulation en diérèse des successions de deux voyelles (« Li-on », dans *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*⁶⁶¹) et la prononciation du *e* caduc. À l'intérieur du vers, il s'agit, nous l'avons vu dans la partition, de la prononciation traditionnelle du vers, mais il prononce

⁶⁵⁹ NOUGARO, Claude, *Sœur Âme*, Universal Music, Mercury, 2011 [réédition].

⁶⁶⁰ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 102.

⁶⁶¹ BRASSENS, Georges, *Les copains d'abord* [compilation], Universal Music, Mercury, 2004.

aussi des *e* caducs en fin de vers. Cette prononciation est toutefois moins systématique, car il n'hésite pas à pratiquer l'élosion usuelle, par exemple sur le pronom « je » (« j'ferai », « j'quitt'rai », dans *Le Testament*⁶⁶³). Chez Georges Brassens la caractéristique plus marquante, que Pierre Léon associe à l'accent méditerranéen, serait l'effet *staccato*, fondamental, nous l'avons vu, dans son phrasé.

De manière plus ponctuelle, Charles Trenet et Gilbert Bécaud donnent une tonalité méridionale en utilisant partiellement la dénasalisation (*Douce France* de Charles Trenet et *Les marchés de Provence* de Gilbert Bécaud), une intonation plus modulée, mais dont l'origine peut tout aussi bien se trouver dans l'inspiration du *swing*.

5.2.3.6 Accents de la francophonie

Notre corpus intègre cinq chanteurs québécois tenant une place importante dans la chanson « à texte » francophone : Félix Leclerc, Diane Dufresne, Robert Charlebois, Gilles Vigneault et Pauline Julien. En préliminaire, nous remarquons que l'utilisation de l'accent canadien francophone n'exclut pas la prononciation française traditionnelle et que les deux se combinent avec plus ou moins d'importance chez chaque interprète, sans être exclusifs. C'est donc, plutôt qu'une substitution de l'un par l'autre, un élargissement de la palette interprétative au service d'une plus grande expressivité, le chanteur ayant toujours un choix entre plusieurs options.

Félix Leclerc joue par exemple de l'alternance entre l'élosion, que l'on retrouvera en français populaire, et la prononciation de tous les phonèmes. Par exemple, dans *Complainte d'un phoque en Alaska*⁶⁶³, nous trouvons « y'r'garde », « douc'ment », « su' la glace », ou, dans *Le Petit Bonheur*⁶⁶⁴, « d'le r'commencer », « j'm'suis dit » (avec deux *e* caducs tombant à la suite, ce qui est rare), « êt' pardonné ». Le *l* et le *r* s'effacent aussi parfois, même après une voyelle (« su' la glace »). Les passages avec contraction de mots se cumulent avec l'*r* apical roulé, la dénasalisation partielle et le déplacement des nasales antérieures (« longtemps »), la fermeture et l'allongement des *a* (« village », « flamme », « passe », « ramasser »), la prononciation particulière du /oi/ en [we] (« moué ») et l'aspiration marquée des *h* (« haillons », « haine »). Le choix entre accent français et accent québécois très marqué porte donc une valeur sémiologique, le second caractérisant la parole introduite dans le récit, ou la montée émotive et le *pathos*.

Diane Dufresne exploite aussi cette double possibilité tout en usant de manière plus générale de certaines caractéristiques accentuelles : la tendance à la diphtongaison des sons, par exemple, qui complexifie et enrichit sa diction de nouvelles possibilités – curiosité puisque cette diphtongaison s'origine dans un accent populaire et confère pourtant à sa diction une forme de préciosité, renforcée d'ailleurs par des liaisons un peu recherchées (*Le Parc Belmont*).

Elle alterne, comme Félix Leclerc, la prononciation et l'élosion, introduisant ainsi l'intensité émotive du parlé, mais interprète aussi certaines chansons avec peu d'accent : par exemple *Fascination* ou *La Vie en rose*, tout en conservant de légères diphtongaisons et un retard sur la nasale, qui induit un son évolutif, forcément plus riche que le son constant.

⁶⁶² BRASSENS, Georges, *Top 10* [compilation], Believe, Astorg Records, 2010.

⁶⁶³ LECLERC, Félix, *La Légende* [compilation], Believe, Olivi Music, 2009.

⁶⁶⁴ LECLERC, Félix, *Une bouffée d'air pur !*, Believe, Forlane, 2010 (réédition).

L'utilisation de l'accent québécois représente donc une grande diversité sémiologique : il peut être affirmation identitaire ou tremplin à l'humour et à la satire. Il s'illustre dans les chansons les plus variées, de la veine lyrique à la veine parodique, cohabitant la plupart du temps chez le même chanteur. Pauline Julien, par exemple, utilise aussi bien l'accent dans ses interprétations revendicatives, comme *Lettre de Ti-cul Lachance à son premier sous-ministre*, que dans un contexte parodique – *Le Voyage à Miami* – relevant d'ailleurs, par antiphrase, de la même lignée identitaire – ce qui n'exclut pas une quasi-absence d'accent dans les thématiques plus universelles et les reprises, comme par exemple *Non, tu n'as pas de nom* d'Anne Sylvestre. L'accent – discret, affirmé ou emphatique, voire inexistant – introduit donc un effet de variance supplémentaire et, par conséquent, d'enrichissement au sein de l'interprétation québécoise.

L'accent belge, quant à lui, nous l'avons déjà évoqué, imprègne de manière constante l'interprétation de Jacques Brel, parfois de manière très marquée, jusqu'à présenter une version parodique de l'accent bruxellois, par exemple dans l'interprétation des *Bonbons*. Contrairement aux chanteurs canadiens, où l'alternance est de mise, l'influence de la diction belge est consubstantielle : il s'agit aussi bien de la nasalisation des voyelles précédant les consonnes nasales, d'un relatif allongement des syllabes (les voyelles allongées du français au belge passent de 8 % à 35 %⁶⁶⁵), même si figurent des contre-exemples évidents au débit rapide comme *La Valse à mille temps*, de la multiplication des accents d'intensité secondaires (caractéristiques du parlé bruxellois), de l'utilisation des voyelles à la place des semi-voyelles par l'usage de la diérèse (li-on), du *r* roulé au lieu du *r* français normé. Mais, pour certains chanteurs d'origine belge (Salvadore Adamo et Dick Annegarn, par exemple), l'accent ne constitue pas une typicité interprétative.

5.2.3.7 Accents sociaux

La chanson, par ses caractéristiques génériques, s'ancre profondément dans les spécificités sociales. Si l'accent faubourien est souvent associé à Édith Piaf, les caractéristiques de cet accent chez cette chanteuse populaire par excellence ne sont pourtant pas si marquées : certes, nous avons déjà souligné, malgré l'utilisation du *belting*, une postériorisation assez notable du *r*, et le jeu des *e* caducs (par exemple, dans *L'Accordéoniste*⁶⁶⁶, notons l'élisision de certain *e* et l'adjonction de *e* supplémentaires), ainsi que le passage du [ə] au [ø] (/que/ > /queu/). Mais l'essentiel semble se trouver dans le jeu de l'accentuation et du traîné de certaines syllabes : par exemple, dans *Milord*⁶⁶⁷ (« J[ɑ]mais vu »), la tendance au déplacement de l'accent sur la pénultième (« J[ɑ]mais »), étant associée au parler populaire. Francis Lemarque⁶⁶⁸, de manière contextuelle, utilise aussi un accent populaire qui n'est pas sans évoquer celui de Maurice Chevalier.

Renaud, quant à lui, fait de l'accent populaire une caractéristique typologique recherchée et consciente, avec une postériorisation nette des *r*, très grasseyés, une fermeture des [wa] en [wɛ] (« notoire » > « notouère »). De multiples syncopes phonématisées et morphologiques dans toutes les positions, une articulation relâchée et pharyngalisée, un allongement de la pénultième, une intonation qui donne un ton rogue et un peu agressif et l'absence de liaisons

⁶⁶⁵ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2010.

⁶⁶⁶ PIAF, Édith, *La vie en rose* [compilation], Believe, V&H Holdings Pty Ltd, 2008.

⁶⁶⁷ PIAF, Édith, *Éternelle* [compilation], EMI, EMI France, 2000.

⁶⁶⁸ LEMARQUE, Francis, *Héritage. À Paris, 1949-1955* [compilation], Universal, Mercury, 2008. Par exemple, dans les chansons *Julot Poil-dans-la-main* et *Mon copain d'Pékin*.

font passer du ton familier peu marqué socialement au ton populaire. Si l'accent populaire joue un rôle ponctuel chez certains interprètes, il peut comme chez Renaud être fondamental pour la crédibilité de l'interprète ; sans lui le décalage avec le texte (lexique du loubard, syntaxe de banlieue) induirait un caractère factice. Il est donc consubstantiel à son interprétation (articulation relâchée, bouche peu ouverte). Le jeu du parlé chanté permet de retrouver dans le chant « les caractéristiques du parlé » banlieusard, que Monique et Pierre Léon caractérisent ainsi :

« Toute l'articulation perd sa tension et recule vers l'arrière des cavités buccales. Les consonnes s'affaiblissent. Le R est très "grasseyé", c'est-à-dire avec le dos de la langue rapproché du voile du palais, sans vibrations. L'articulation du [k] est palatalisée [...]. Le faubourien déplace aussi l'accent de la dernière à l'avant-dernière syllabe qui devient très longue⁶⁶⁹ ».

Peut-on parler, en opposition, d'un accent que l'on pourrait qualifier de bourgeois ou d'intellectuel ? Selon Léon, dans la langue parlée, cet accent est

« fait de contrastes : l'articulation est parfois insistante, parfois très légère, les consonnes pouvant même disparaître [...] ; le *tempo* s'accélère et se ralentit exagérément tour à tour ; l'intonation monte très haut et redescend aussitôt très bas⁶⁷⁰ ».

Autant d'éléments caractérisant le sociolecte de la classe favorisée. Les consonnes très fortes sont parfois aspirées « à l'anglaise », les caractères des voyelles sont plus accentués, les *a* restent souvent postérieurs, les *r* dévoisés, les voyelles exagérément longues ou brèves, selon Monique et Pierre Léon. Nous trouvons de bonnes illustrations de ces accents sociaux chez Juliette Gréco et Cora Vaucaire, par exemple dans *Les Jardins de Paris*⁶⁷¹, avec des paroles dans le style de la chanson réaliste, mais associées à un ton un peu précieux qui crée un décalage, un second degré.

5.2.4 *Respirations sonores, bruits de bouche, d'articulation*

La voix par son timbre nous livre donc une empreinte charnelle aussi irréductible qu'unique, mais peuvent s'y adjoindre des caractéristiques ponctuelles qui nous parviennent comme des bribes sensibles du corps du chanteur. Tout un courant de la musique occidentale savante est fondé sur le mythe néo-platonicien de la sublimation, du dépassement du charnel, de la « musique d'en haut », musique épurée et apollinienne. La technique vocale a donc souvent eu pour objectif de prôner la mélodicité, la pureté du son, en un mot la « désincarnation » d'une voix déconnectée de ses attaches physiques.

L'enregistrement, qui pourrait opérer une réification, coupant la voix de ses origines corporelles, et donc un aboutissement absolu de la quête de la perfection abstraite, s'avère au contraire, par l'usage du micro, un outil de focalisation sur la présence corporelle de l'artiste.

Si, dans l'enregistrement, les bruits du corps furent longtemps considérés comme parasites et indésirables et que le perfectionnement technique visait à leur effacement, la recherche d'authenticité puis le culte de l'intime ont fait resurgir au cœur de la chanson enregistrée des bruits corporels devenus signifiants.

⁶⁶⁹ LÉON, Monique et LÉON, Pierre, *La Prononciation du Français*, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ VAUCAIRE, Cora, *Le meilleur de Cora Vaucaire, Enregistrement au théâtre de la ville*, Because Music, 1973.

La « prise de très près » du son de la parole, selon Roland Barthes,

« [fait] entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain [...] pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur à mon oreille : ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit⁶⁷² ».

Cette voix « tapissée de peau » est celle que nous renvoie la chanson enregistrée ; elle met au premier plan, nous l'avons vu, les caractéristiques timbrales, mais intègre aussi des paramètres périphériques : bruits de bouche, d'articulation, de respiration sonore, en permettant ce que Pierre Schaeffer appelle des « gros plans » : « la sensibilité du micro dans une prise de son assez rapprochée apporte une quantité d'éléments sonores ordinairement négligés⁶⁷³ ». Ce gros plan focalise l'attention de l'auditeur sur la présence charnelle de l'interprète.

Le souffle audible et les prises d'air sonores ponctuent de nombreuses interprétations, supports du *pathos* et de l'intime. Dans *La Mémoire et la Mer* (1970), Léo Ferré incarne sa présence physique dans cette longue chanson strophique par une accumulation de prises d'air sonores d'autant plus significatives qu'elles sont parfois en décalage avec la structure du vers, créant une sensation d'essoufflement, de montée dramatique, autorisant un partage émotionnel avec l'auditeur d'un texte cependant assez hermétique. Sur les deuxième et troisième quatrains de la première strophe (vers 5 à 12), figurent six respirations sonores en vingt-trois secondes, avec rupture d'un groupe sémantique (« au port / de justesse »).

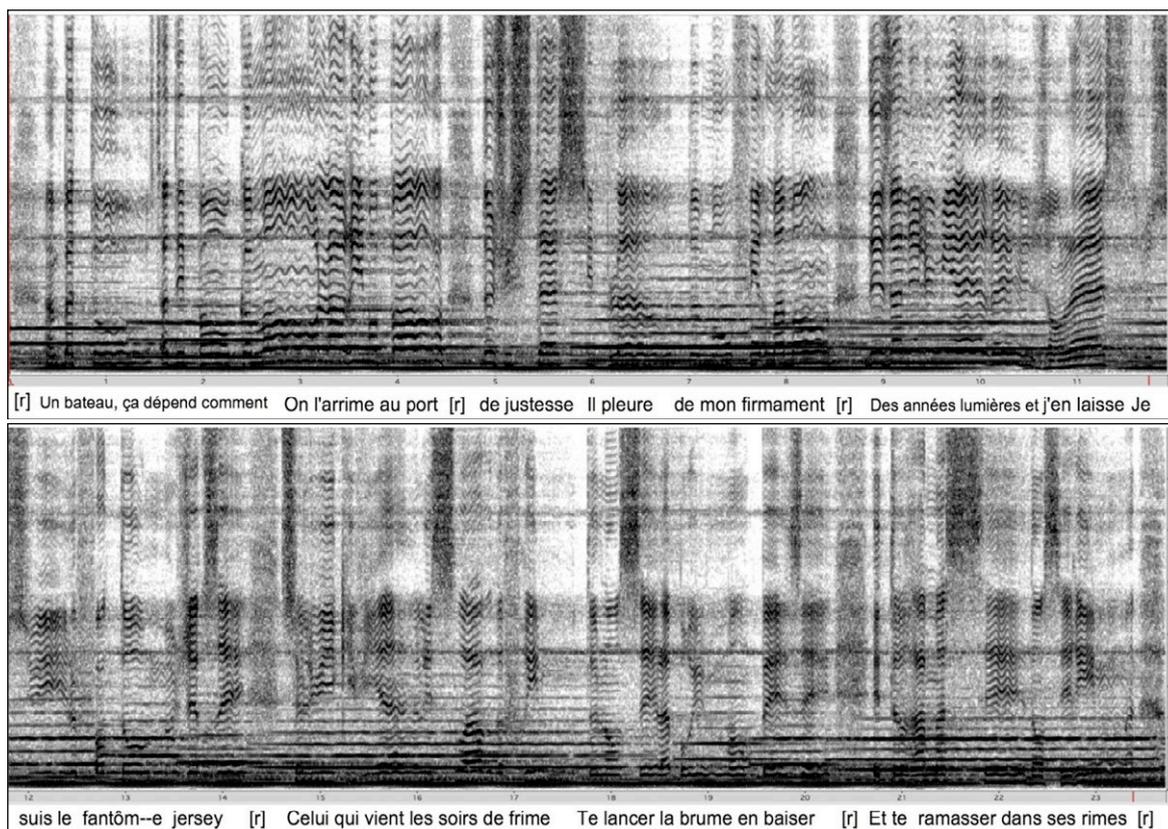


Figure 237 : Sonagramme d'un extrait de *La Mémoire et la Mer*⁶⁷⁴, chanté par Léo Ferré. Mise en évidence des

⁶⁷² BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1977, p. 105.

⁶⁷³ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*. Nouvelle édition (1ère édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998, p. 81.

⁶⁷⁴ FERRÉ, Léo, *Amour Anarchie*, Barclay, 1970.

nombreuses prises d'air sonores (notées [r] au-dessous du sonagramme). Les prises d'air, placées à des endroits stratégiques, parfois en milieu de vers, renforcent la dramatisation du phrasé. [CD 183]

Barbara, qui, nous l'avons vu, utilise de manière signifiante la voix dans le souffle, n'hésite pas non plus à ponctuer son phrasé de prises d'air sonores, comme dans l'interprétation de *Nantes*, où la proximité respiratoire confère à la chanson la confidentialité d'une confession intime.

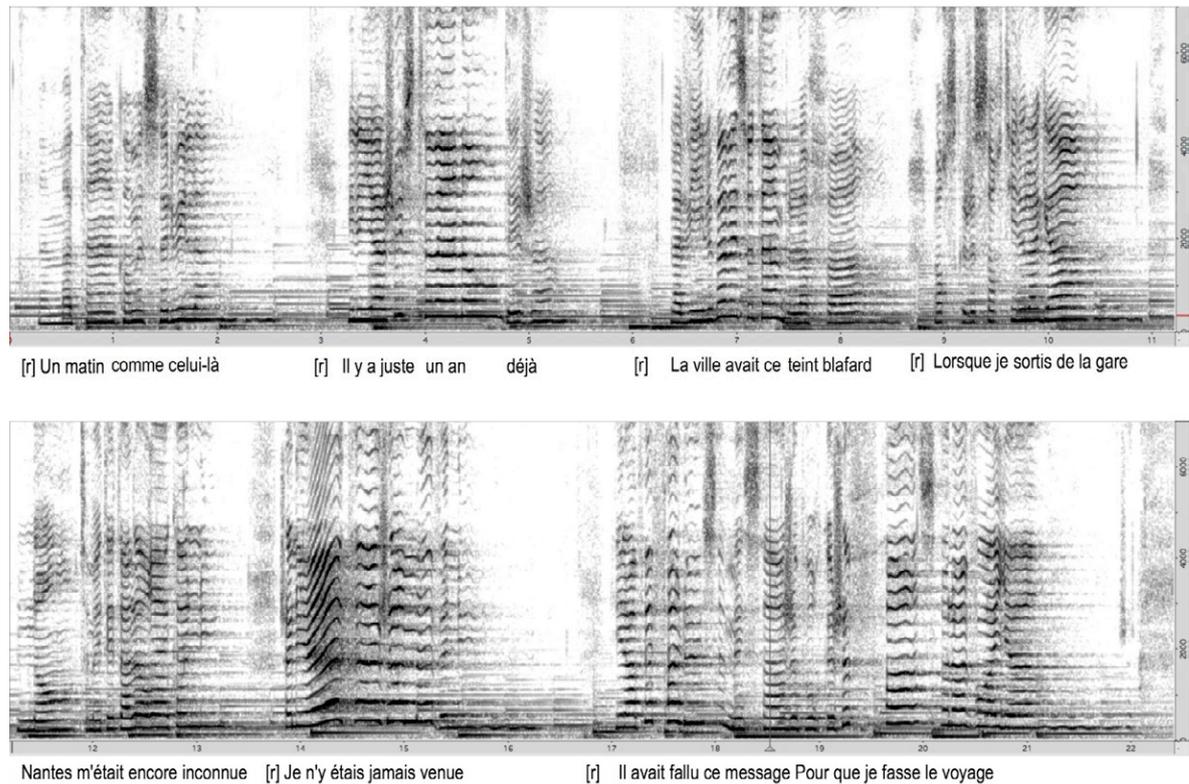


Figure 238 : Extrait de *Nantes*⁶⁷⁵, interprété par Barbara. Mise en évidence des prises d'air sonores, notées [r], qui renforcent l'intimité et l'impression de proximité. [CD 184]

Dans un même style, Anne Sylvestre conjugue une interprétation très mélodique, avec une voix aiguë et claire et une emphase de l'émotivité par l'insertion de respirations sonores et de bruits d'articulation. Le renforcement du *pathos* expressif est évidemment plus complexe dans une telle tessiture et le choix de la proximité du micro permet de palier la relative priorité mélodique de ce type interprétatif et de réintroduire du pathétique. La chanson *Un mur pour pleurer*, par exemple, associe une mélodicité marquée, renforcée par des vocalises réitérées en « a », des inspirations sonores très présentes et des bruits articulatoires de proximité. Ces sons chargent d'affect une interprétation dont la constance vocale très mélodieuse opèrerait sans eux une forme de distanciation esthétique.

⁶⁷⁵ BARBARA, *Barbara chante Barbara*, Philips, 1964.

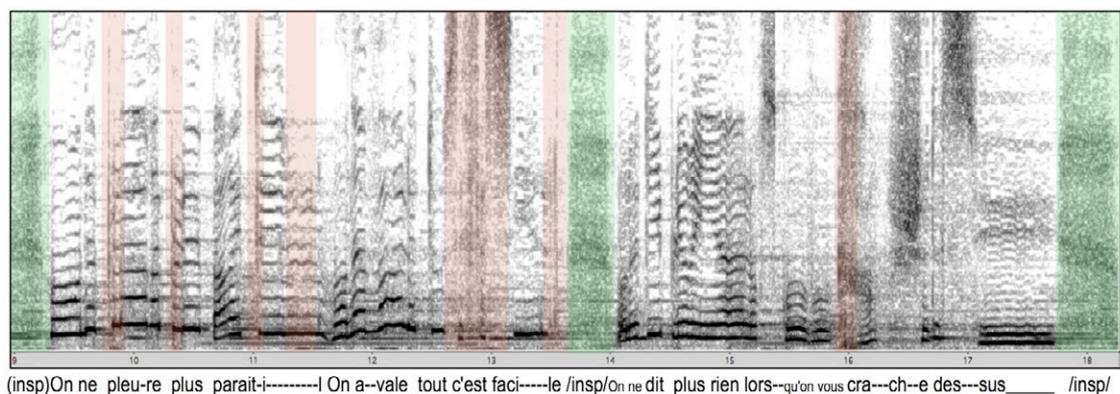
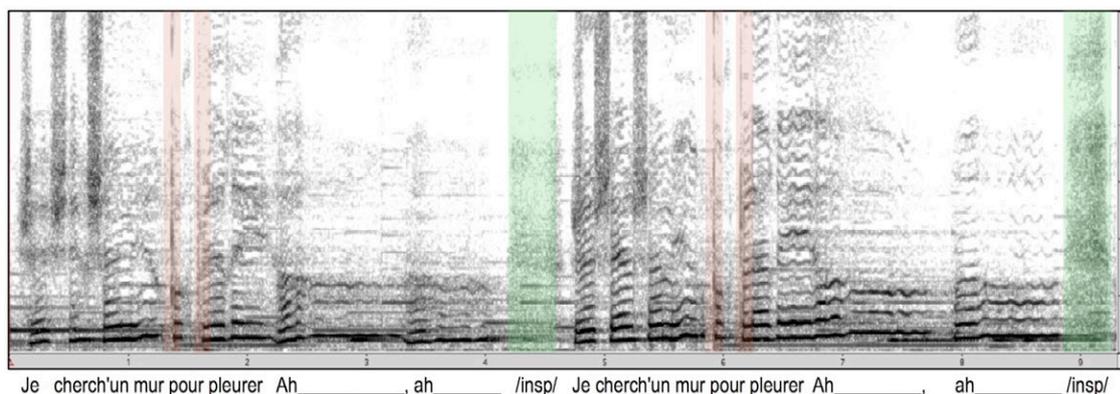


Figure 239 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation d'*Un mur pour pleurer*⁶⁷⁶ par Anne Sylvestre.

Mise en évidence des prises d'air sonores (vert) et des bruits de bouche, d'articulation ou de salive (rouge). [CD 185]

Sur un extrait relativement court, avec une prise de son rapprochée, se cumulent les bruits de salive sur l'émission des [ʃ] et des [s], les bruits d'articulation (ouverture des lèvres ou décollement de la langue) sur les plosives [p] et les vibrantes [l] et les inspirations très sonores et longues entre les phrases.

Si le sémantisme du texte la rend nécessaire, la surenchère de la dramatisation s'effectue prioritairement par la multiplication de ces insertions bruitées qui perturbent le phrasé et le timbre un peu éthéré par une présence corporelle très forte. Le « je » de la chanson est alors pleinement réincarné. L'efficacité et l'originalité interprétatives d'Anne Sylvestre reposent sur cette cohabitation entre un lyrisme très musical et une proximité physique intime.

Sur une tessiture plus grave, mais dans le même registre mélodique, c'est par exemple le cas de la chanson *Non, tu n'as pas de nom*⁶⁷⁷, longue adresse de la mère (première personne) à « l'enfant-embryon » destiné à la non-existence par l'avortement. Ce plaidoyer en faveur de la liberté d'interruption de grossesse, très subversif à l'époque de sa création au début des années soixante-dix, transpose le sujet de société en drame intime. La chanson associe couplets justificatifs et refrain évoquant une berceuse par son caractère mélodique et sa régularité répétitive. La ponctuation par des bruits d'articulation et de souffle illustre une tendresse proximale entre la mère et l'enfant. La violence du texte, au lieu d'être soutenue par une interprétation un peu théâtralisée, comme dans la reprise de Pauline Julien en 1977, est paradoxalement renforcée par l'oxymore d'un phrasé assez uni et d'une dynamique très douce.

⁶⁷⁶ SYLVESTRE, Anne, *Une sorcière comme les autres*, Believe/EPM, 1973.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

Le pathétique émerge de ce contraste, mettant au premier plan la souffrance du déchirement par l'insertion emphatique de respirations sonores un peu essoufflées et de bruits articulatoires évoquant une réticence énonciative.

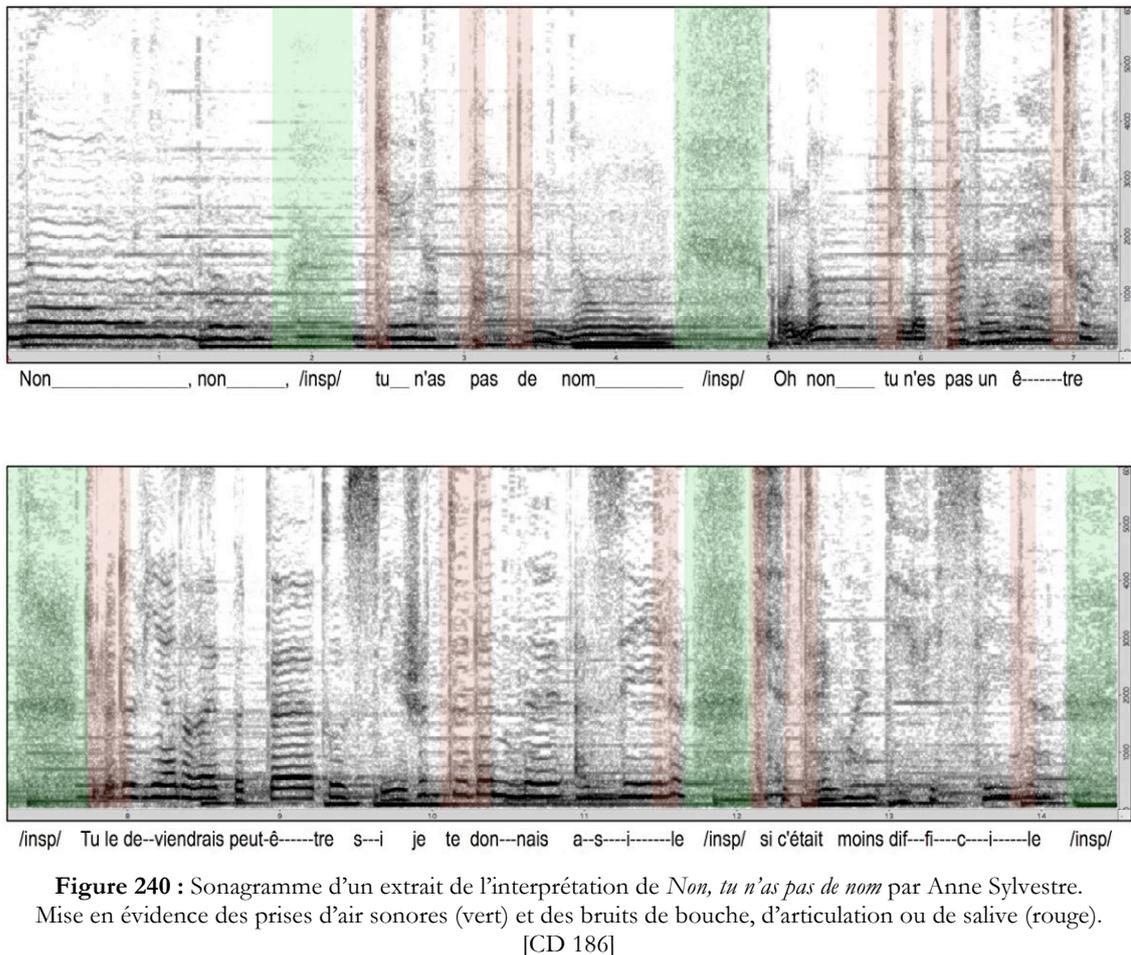


Figure 240 : Sonagramme d'un extrait de l'interprétation de *Non, tu n'as pas de nom* par Anne Sylvestre. Mise en évidence des prises d'air sonores (vert) et des bruits de bouche, d'articulation ou de salive (rouge). [CD 186]

Les inspirations sont nombreuses, longues et nettement audibles. Les plosives et vibrantes font entendre des bruits d'articulation, ceci associé à une voix de l'intime, très proche et dans une nuance douce, imprégnée de souffle, avec une forte consommation d'air et certains mots quasiment chuchotés (« n'as pas », « si c'était », « difficile ») et plusieurs attaques vocaliques en *Fry* (« Oh non », « tu n'es », « tu le ») évoquant la plainte, qui contrastent avec l'aspect chanté de l'interprétation, n'entretenant aucune ambiguïté avec le parlé, et la dominance mélodique de la chanson.

Dans la Nouvelle chanson française, les bruits de bouche, d'articulation et de salive, souvent liés à l'antériorisation du susurrement, peuvent ponctuer la diction, comme par exemple chez Émilie Simon, dont nous reprenons l'exemple sans accompagnement exploité dans la voix dans le souffle, cette fois pour mettre en évidence, dans cette voix totalement dépourvue de réverbération par l'enregistrement au plus près, les bruits d'articulation, de lèvres et de langue par l'extraction des transitoires.

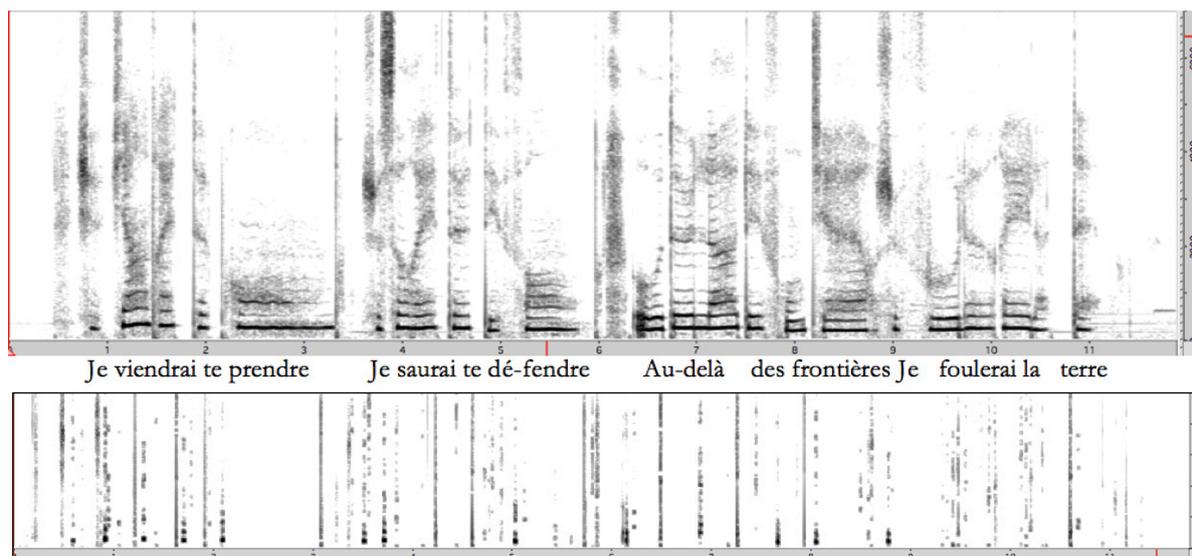


Figure 241 : En haut, sonagramme d'un extrait de *Chanson de toile* d'Émilie Simon⁶⁷⁸. Enregistrement de studio sans accompagnement. En bas, extraction des transitoires, qui correspondent globalement aux bruits de bouche et d'articulation. [CD 187]

Les sons d'ouverture de bouche, de décolllement des lèvres et de salive, très perceptibles et presque rythmiques, focalisent l'attention de l'auditeur, au même titre qu'un insert visuel sur l'image cinématographique. Le *pathos* et l'emphase interprétative peuvent tout aussi bien engendrer une hyper-salivation rendue perceptible en particulier sur les attaques consonantiques des occlusives bi-labiales [p] et [b], des apico-dentales [t], [d] et des constrictives [s], [z], [ʒ], ainsi que des consonnes palatalisées [ɲ], [j], qui prennent un son mouillé par un bruit de salive contre le palais. C'est le cas par exemple chez Jacques Brel, dans *Ces gens-là*⁶⁷⁹ (« Y'a la moustache du père / Qui'est mort d'une glissade / Et qui r'garde son troupeau / Bouffer la soupe froide / Et ça fait des grands flchss ») ou *Je*⁶⁸⁰ par exemple, ou chez Leny Escudero, dans *Mon voisin est mort*⁶⁸¹ (Mon voisin est mort, je n'ai pas connu / Je n'ai jamais vu, mon voisin est mort / À part quelques bruits à l'étage en d'ssous / Et des riens du tout, je n'sais rien d'sa vie »).

Comme le souligne Ivan Fónagy⁶⁸², le même geste vocal de palatalisation ou de mouillure peut véhiculer des messages divergents : chez Émilie Simon, il donne un caractère « doucereux » et une identification à la femme enfant, dans l'exemple de Jacques Brel, il s'associe au contraire au dégoût, au dédain (sémantisation d'une forte salivation évoquant le crachement). Chez Leny Escudero, nous pouvons même noter un troisième sémantisme, celui du son pleuré porteur de compassion.

Tous ces sons ne sont donc pas perçus comme parasites, mais bien comme garants d'une authenticité, comme refus de la sublimation figée ou de la perfection factice libérée des aléas du charnel. Ils sont une strate supplémentaire sur la signification du timbre dont ils amplifient l'impact.

⁶⁷⁸ SIMON, Émilie, *Émilie Simon*, Universal Music, Barclay, 2003.

⁶⁷⁹ BREL, Jacques, *Infiniment* [compilation], Universal Music, 2004.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ ESCUDERO, Leny, *Les plus grands succès*, vol. 1, Believe, Creon Music, 2002.

⁶⁸² FÓNAGY, Ivan, *La Vive Voix, Essais de psychophonétique*. Paris : Payot, 1982, p. 22.

5.3 La variabilité des effets interprétatifs relevant de la fréquence fondamentale

5.3.1 *Vibrato et tremolo : une signature interprétative*

Vibrato et *tremolo*⁶⁸³ sont des phénomènes multiples et ambivalents. Présents continuellement dans la production vocale d'un chanteur, imprégnant de manière récurrente ou quasi-permanente l'émission des voyelles, ils peuvent être éléments constitutifs de son timbre, de son identité vocale, tenant un rôle dans l'écoute causale. Apparaissant au contraire ponctuellement au cours d'une interprétation, ils sont alors éléments interprétatifs contextuels et contingents mis au service du sémantisme de la chanson et de la rhétorique vocale, parfois même considérés, dans le chant savant, comme ornements. Les usages du *vibrato* et du *tremolo* sont donc très diversifiés et leurs caractéristiques acoustiques ou perceptives complexes, puisqu'elles impliquent différentes dimensions du son : fréquence, intensité et timbre. En outre, nous avons vu combien même était ténue la distinction entre *vibrato* et *tremolo*.

L'ondulation périodique de la fréquence fondamentale constituant l'aspect principal du *vibrato* est un phénomène nettement visible sur le sonagramme et précisément analysable, la variation d'intensité qui s'y associe peut quant à elle être étudiée à partir d'une courbe d'énergie. Notre démarche n'étant pas strictement acoustique, mais avant tout musicologique, nous nous attachons en premier lieu à distinguer les divers usages du *vibrato* et du *tremolo* dans notre corpus, pour nous concentrer ensuite sur les distinctions perceptives que nous croiserons avec des analyses acoustiques.

5.3.1.1 *Vibrato* constitutif de l'identité vocale du chanteur

Chez certains artistes, *vibrato* et/ou *tremolo* semblent indissociables de la voix du chanteur et de son identité interprétative. Ils peuvent être discrets ou d'une présence exacerbée qui peut aller jusqu'à mettre en péril la justesse mélodique, systématiques sur l'ensemble des voyelles, apparaissant dès l'attaque du son vocalique et même sur les notes courtes (Mouloudji, Julien Clerc), ou d'une existence moins constante mais récurrente sur les tenues de notes (Léo Ferré, Édith Piaf...).

5.3.1.1.1 *Vibrato sur les tenues : Léo Ferré, Édith Piaf, Diane Dufresne*

Dans le chant savant occidental, le *vibrato* est élément essentiel de l'art vocal. Dans la chanson, la proportion du temps occupé par le *vibrato* est très variable d'un chanteur à l'autre,

⁶⁸³ Cf. 3.4.1.1.1 Le vibrato, p. 164 et 3.4.1.1.2 Le tremolo, p. 168.

de l'omniprésence à l'absence totale. Le plus souvent, nous sommes en présence d'un *vibrato* qui ne touche pas les notes courtes, mais qui s'installe sur les tenues vocaliques. Léo Ferré et Edith Piaf, par exemple, combinent des notes respectivement avec *vibrato* ou sans *vibrato*. Dans cette configuration, le *vibrato* tient un rôle expressif au service de l'interprétation.

Même s'il est très marqué, comme par exemple chez Léo Ferré dans *Madame la Misère*, il s'inscrit dans une alternance avec des notes non vibrées et ponctue le phrasé, créant par sa seule présence un effet de redondance pathétique.

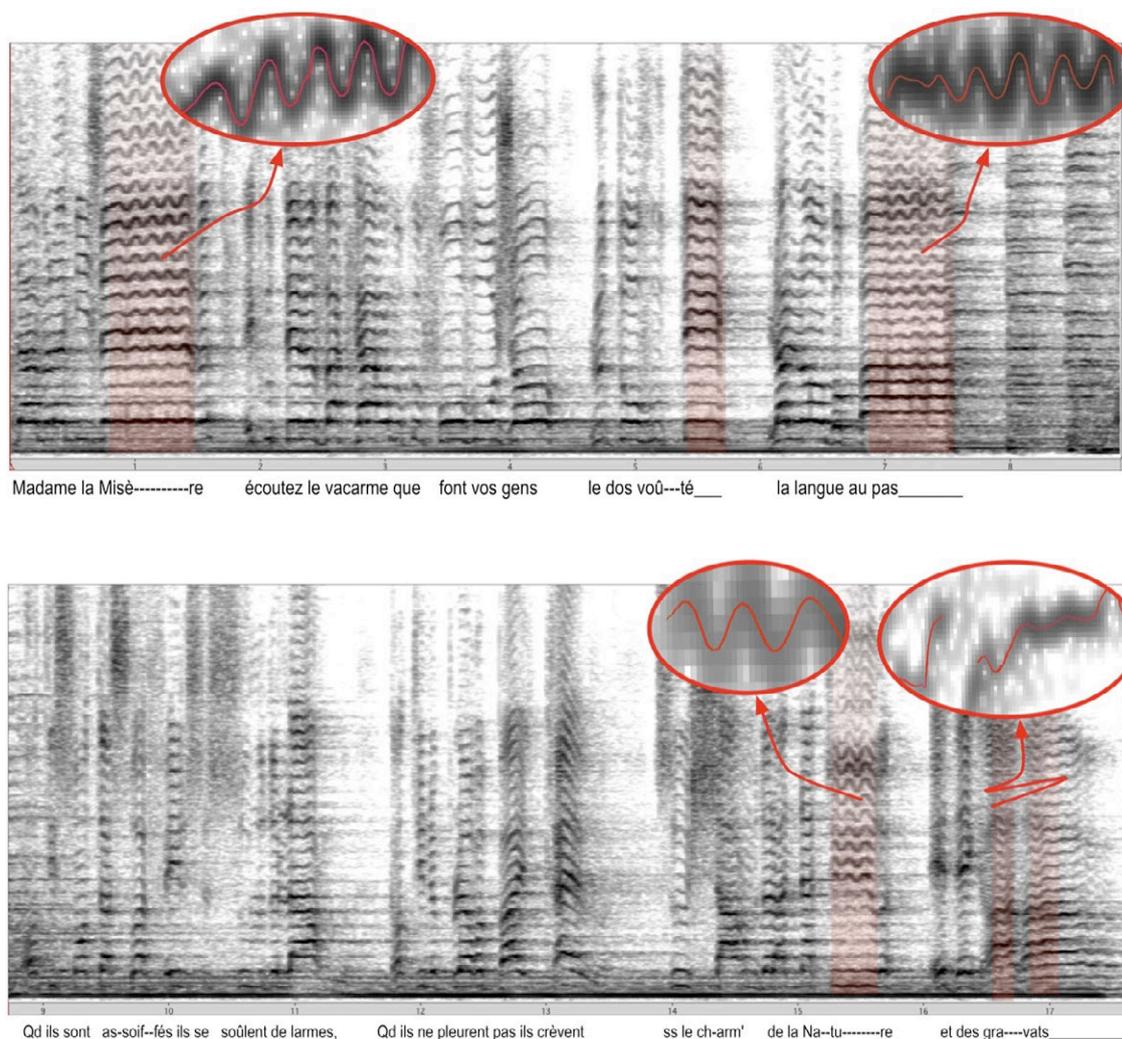


Figure 242 : Mise en évidence, dans cet extrait de *Madame la Misère*, interprété par Léo Ferré⁶⁸⁴, de l'alternance d'une émission vocalique pourvue ou dénuée de *vibrato*. Les voyelles avec *vibrato* apparaissent en rouge. [CD 188]

Le sonagramme ci-dessus, d'un extrait d'une interprétation en concert de *Madame la Misère* par Léo Ferré, met bien en évidence la cohabitation, sur un même vers, de syllabes vocaliques pourvues ou dénuées de *vibrato*. Le *vibrato* n'est donc pas systématique sur les tenues, mais est réparti dans le chant, selon les visées de l'interprète. Cependant, sa présence sporadique ne l'empêche pas d'imprégner l'émission vocale et de marquer profondément l'interprétation comme élément inhérent à l'identité interprétative du chanteur. Il s'agit ici d'un *vibrato* rapide et assez régulier, dont la présence, discrète sur le plan perceptif, ne met pas en péril la justesse

⁶⁸⁴ FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré, vol. 8 : L'été 68*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

de la hauteur fondamentale. Il donne une ampleur particulière au chant⁶⁸⁵, en accentuant de manière expressive des mots importants pour leur sémantisme (« misère », « voué », « pas », « nature »). Sur « misère » et « pas », le *vibrato* touche le son vocalique final et apparaît sur la tenue à la suite d'une petite phase de *portamento* ascendant sans *vibrato*. La note centrale est quasiment stable sur la partie vibrée (sans *glissando* important) et la forme d'onde montre une amplitude globale constante (pas de *decrecendo* sur la tenue). Sur le [ɛ] de « misère », le *vibrato* s'amorce sur un *portamento* ascendant qui monte jusqu'à la partie haute de l'ondulation : le *portamento* de départ et le *vibrato* s'enchaînent ainsi sans rupture dans la fréquence fondamentale. Le [a] de « pas » est amorcé par un rapide *glissando* ascendant, suivi d'un petit *glissando* descendant, puis l'ondulation du *vibrato* est attaquée en haut de la montée, créant une légère rupture dans la courbe de fréquence fondamentale visible sur le grossissement. Sur le [y] de « nature », le *vibrato* apparaît dès le début de la voyelle, mais est amorcé, comme pour « pas », en haut de la montée de la fréquence fondamentale, peu avant le sommet de l'ondulation. Nous observons enfin deux ondulations de *vibrato* sur le [e] de « voué », associées à un *portamento* descendant. Sur « gravats » apparaît une amorce de *vibrato* (une ondulation sur le premier [a] et deux ondulations sur le deuxième), cependant, ce son n'est presque pas vibré et l'intonation mouvante, inspirée de la parole, prédomine.

En effet, dans cet extrait, Ferré joue constamment sur l'ambiguïté entre voix parlée et voix chantée, et le *vibrato* – qui, nous l'avons dit, est une spécificité de la voix chantée, bien qu'il puisse apparaître ponctuellement (*tremolo*) dans la voix parlée émotive ou pathologique – tient une place importante dans ce jeu sur la frontière et l'entre-deux. L'utilisation d'un *recto tono* tout au long de la strophe, évoquant la récitation liturgique (répétition d'une même note sur toute la strophe, de « Madame » à « pas » puis de « quand » à « gravats », à l'exception d'une petite cadence sur les deux syllabes finales), met en évidence, par la fixité de la ligne mélodique, les variations intonatives de nature prosodique. Sur les passages dépourvus de *vibrato*, la ligne mélodique est très instable et mouvante, inspirée de l'intonation parlée – ceci de manière particulièrement évidente sur « font vos gens » et « ils crèvent », qui sont plus proches de la déclamation haute que du chant. Les passages avec *vibrato* dans ce contexte permettent de réintroduire l'émotivité du chant au cœur de l'interprétation.

Chez Léo Ferré, l'usage du *vibrato* est souvent corrélé à l'expression d'un sentiment d'empathie avec les personnages évoqués dans la chanson (souvent des marginaux : les anarchistes, les miséreux, les artistes maudits...). Si le sentiment d'empathie est encore plus intense, le *vibrato* devient beaucoup plus ample, comme nous le verrons plus loin. Quand Léo Ferré souhaite au contraire marquer une distance, un recul, il use d'une voix plus dure, souvent teintée d'ironie ou de dédain et dépourvue de *vibrato*. Le *vibrato* de Ferré marque ainsi la fusion du chanteur et de son sujet, la sincérité de l'émotion et l'absence de distance, l'acceptation d'une vulnérabilité par une sensibilité non voilée (le *vibrato* nécessite d'ailleurs, sur le plan physiologique, une libération des tensions).

Le tableau ci-dessous présente les caractéristiques acoustiques de plusieurs *vibratos* extraits de ce même enregistrement de *Madame la Misère* :

⁶⁸⁵ Nous avons vu dans la partie consacrée au vocabulaire, comment, par ses propriétés psycho-acoustiques, le son avec *vibrato* paraît plus puissant, plus intense que le son sans *vibrato*, pour lequel il y a un effet d'accoutumance de l'oreille.

extrait	NOTE			VIBRATO				
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse	limite haute	milieu	Extent (ton)	Rate (osc/s)
Ext. 1 : "misÈre" (3s)	C3 (261,62 Hz)	B2 (246,94 Hz)	C#3 (277,18 Hz)	258,1	268,6	263,4	0,3 (±0,2)	7,4
Ext. 2 : "rIdes" (37s)	G2 (195,99 Hz)	F#2 (184,99 Hz)	G#2 (207,65 Hz)	200,0	211,0	205,5	0,5 (±0,2)	7,1
Ext. 3 : "histOire" (72s)	F3 (349,22 Hz)	E3 (329,62 Hz)	F#3 (369,99 Hz)	341,1	356,9	349,0	0,4 (±0,2)	7,2
Ext. 4 : "DiEU" (final)	F3 (349,22 Hz)	E3 (329,62 Hz)	F#3 (369,99 Hz)	350,6	365,9	358,2	0,4 (±0,2)	7,2
Ext. 5 : "pAs" (final)	F3 (349,22 Hz)	E3 (329,62 Hz)	F#3 (369,99 Hz)	348,4	363,9	356,1	0,4 (±0,2)	7,2

Figure 243 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur cinq extraits de *Madame la Misère*, interprété par Léo Ferré. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 189]

Nous observons une constance dans la vitesse et la profondeur du *vibrato* dans cette interprétation de Léo Ferré : la profondeur de l'ondulation couvre un intervalle d'environ 0.4 ton (soit 0.2 ton en-dessus et en-dessous de la fréquence centrale) ; la fréquence est d'environ 7.2 oscillations par seconde. L'*extent*⁶⁸⁶ est aussi relativement faible par rapport à la norme (nous l'avons vu, selon Carl E. Seashore, l'*extent* est quasiment uniforme chez un même chanteur et se situe généralement entre 0.5 et 0.7, les extrêmes allant de 0.1 à 1 ton). Le *rate* est un peu rapide mais proche des normes mesurées dans le chant savant (selon Michèle Castellengo, il est couramment de 6 à 7 vibrations par seconde, de 4 à 12 pour les extrêmes). Cette combinaison d'un *extent* faible et d'un *rate* rapide donne un *vibrato* assez discret à l'écoute.

Nous avons analysé également l'évolution de l'énergie qui se trouve, selon différentes études⁶⁸⁷, corrélée au *vibrato* de fréquence. L'observation du *vibrato* d'intensité se révèle être nettement moins évidente que celle du *vibrato* de fréquence. Les graphiques suivants présentent la courbe de fréquence fondamentale mise en correspondance avec la courbe d'énergie pour certains des extraits précédents :

⁶⁸⁶ « Extent » et « Rate », Cf. 3.4.1.1.1 Le vibrato, p. 164.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

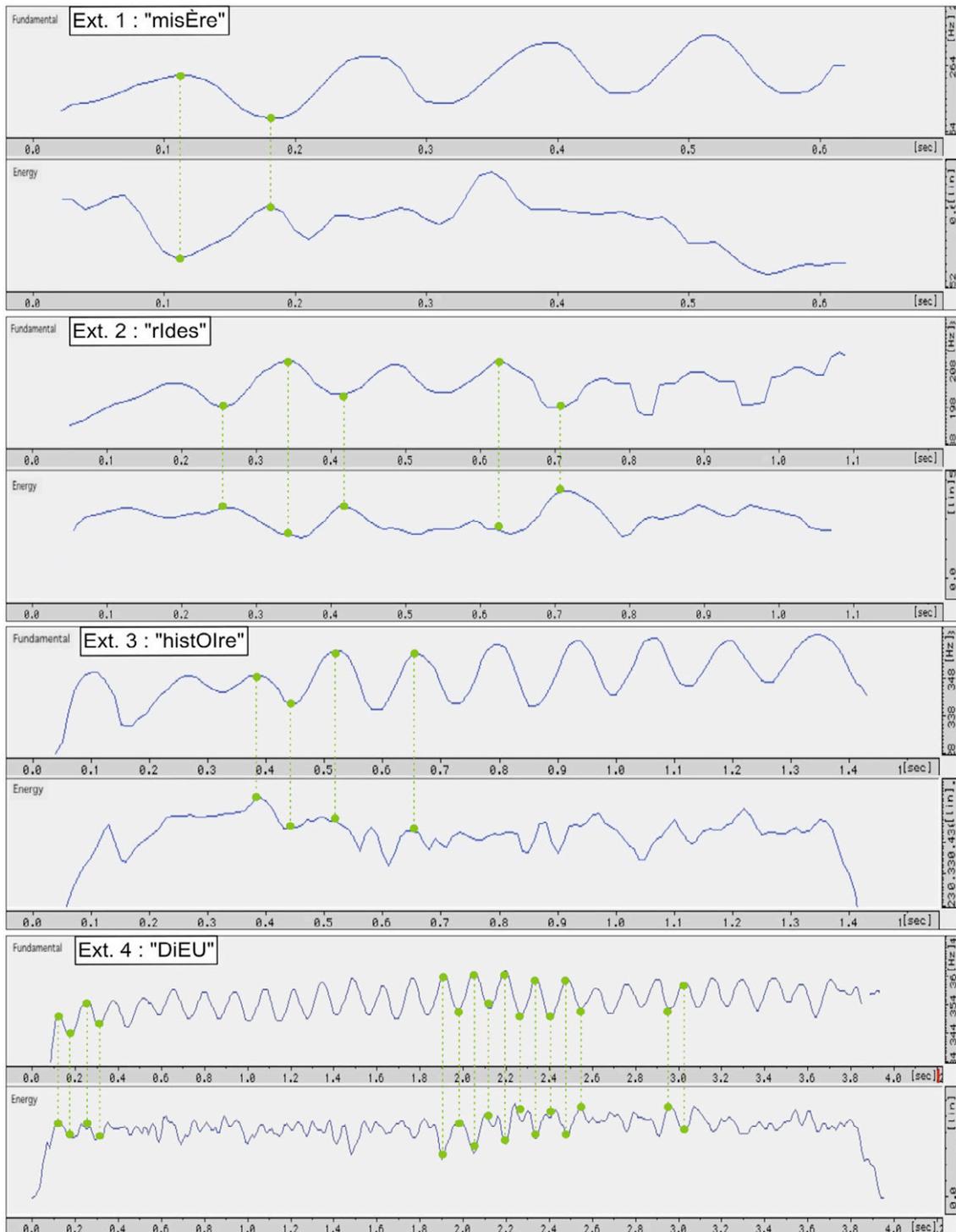


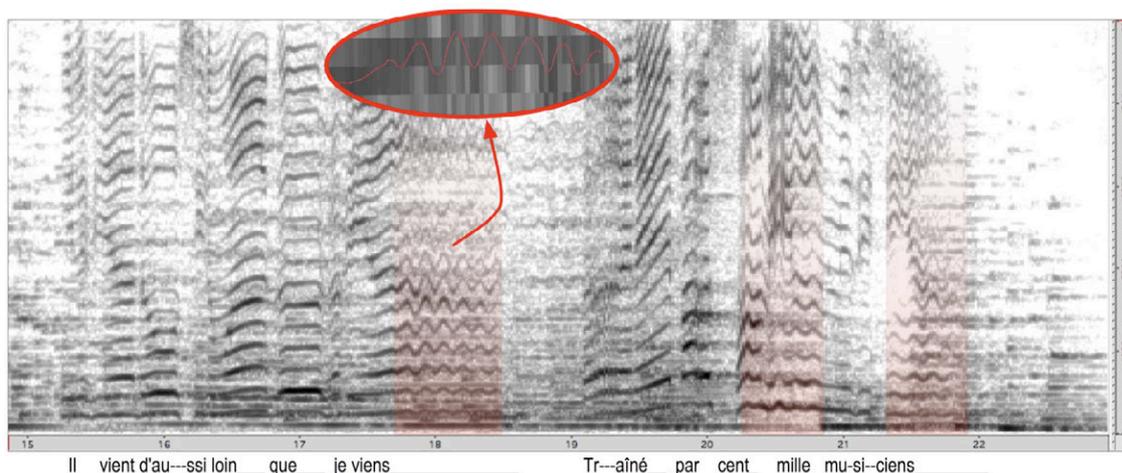
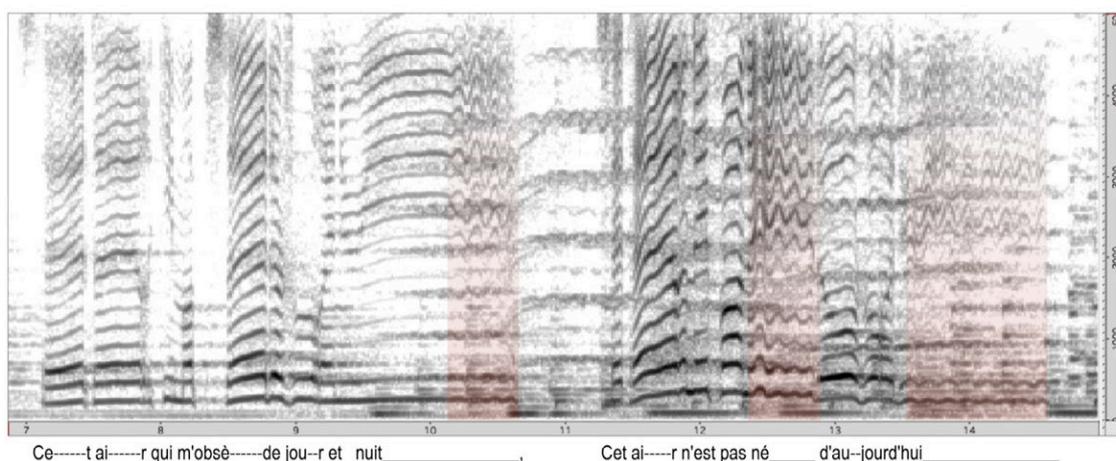
Figure 244 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur quatre extraits avec *vibrato* issus de l'interprétation de *Madame la Misère* par Léo Ferré⁶⁸⁸. [CD 189]

Si l'ondulation fréquentielle est très nette, l'ondulation de l'énergie est beaucoup plus confuse et irrégulière. Les extraits 1 et 2 semblent présenter, de manière peu évidente, une opposition de phase entre *vibrato* de fréquence et *vibrato* d'intensité. Les deux *vibratos* évoluent en phase dans l'extrait 3. L'extrait 4, qui est le plus long (note tenue pendant quatre secondes) est le plus éloquent : nous observons une évolution en phase sur les toutes premières

⁶⁸⁸ FERRÉ, Léo, *Léo chante Ferré, vol. 8 : L'été 68*, Barclay, 2003 (enr. 1969).

ondulations, puis une très nette opposition de phase par la suite. Ces jeux entre fréquence et énergie attestent de la complexité de ces notes vibrées et de la diversité sonore que peuvent illustrer ces rapports. La perception nous transmet l'émotion induite d'une manière globale, l'étude sonographique nous permet de visualiser et de comprendre les fluctuations infimes qui enrichissent ces *vibratos* par les différentes combinaisons possibles – le décalage des phases s'associant à une forme de fragilité, favorisant l'*ethos* du chanteur face à la fatalité de la misère.

Chez Édith Piaf également, dans la tradition des chanteuses réalistes, nous remarquons un *vibrato* qui n'est pas omniprésent mais apparaît ponctuellement sur certaines notes, plus ou moins tenues.



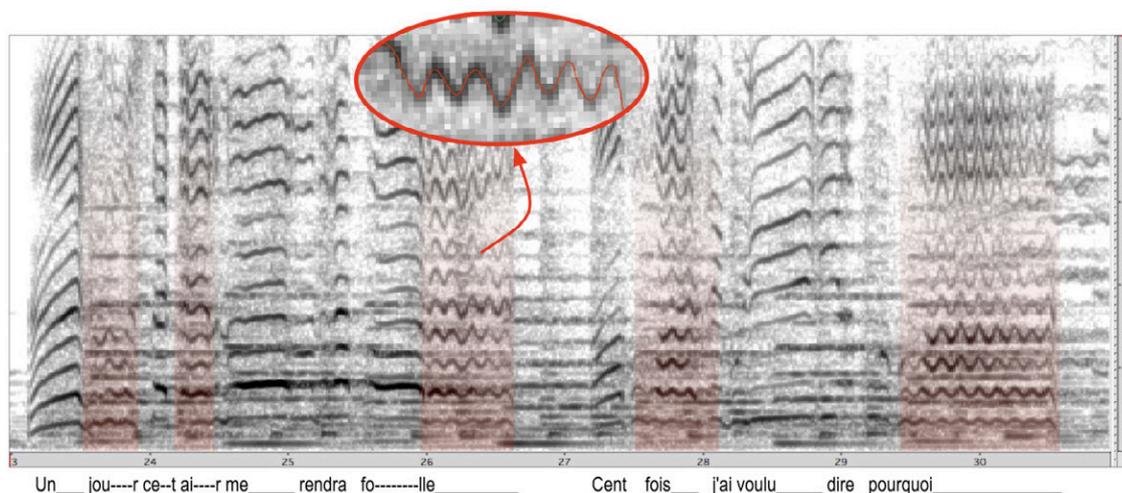


Figure 245 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée de *Padam, Padam*, par Édith Piaf⁶⁸⁹. Mise en évidence de l'alternance d'une émission vocalique pourvue ou dénuée de *vibrato*. Les voyelles avec *vibrato* apparaissent en rouge. [CD 190]

Dans l'extrait précédent, le *vibrato* apparaît régulièrement sur certaines tenues, souvent les tenues longues en fin de vers (« nuit », « huit », « viens », « musiciens », « folle », « pourquoi »), mais aussi en cours de vers, sur des voyelles plus courtes (« né », « cent mille », « jour », « air », « fois »). Les autres syllabes sont entièrement dénuées de *vibrato*, et souvent pourvues d'un important *portamento*, alors que les syllabes avec *vibrato* ne comportent que rarement chez Édith Piaf, sur les extraits observés, de *portamento* (contrairement à Léo Ferré, chez qui nous avons couramment noté la présence de certaines syllabes à la fois vibrées et en *glissando*). L'intensité est généralement soutenue sur la tenue jusqu'à l'extinction du son, ce qui n'est pas le cas pour nombre d'interprètes. Comme chez Léo Ferré, le *vibrato* n'est pas systématique : selon le contenu sémantique et les choix de l'artiste, il peut être absent sur certains vers, alors que la tenue vocalique s'y prêterait : par exemple, le [o] de « folle » ou le [y] de « voulu ». Cependant sa présence répétée est assez fréquente pour qu'elle ne se réduise pas à un simple effet interprétatif ponctuel : il est élément marqueur de l'identité interprétative de la chanteuse, indissociablement lié à son style vocal. Si l'absence ou la présence d'un *vibrato* ne s'expliquent pas, dans cet extrait, par la durée de la tenue vocalique, certains phonèmes présentent-ils, chez Édith Piaf, une prédisposition pour l'usage du *vibrato* ? Pour le savoir, nous relevons sur le schéma suivant toutes les occurrences de *vibrato* dans cette interprétation enregistrée (en vert) :

⁶⁸⁹ PIAF, Édith, *Hymne à l'amour* [compilation], Believe, Isis, 2009.

<p>Cet air qui m'obsède jour et nuit Cet air n'est pas né d'aujourd'hui Il vient d'aussi loin que je viens Trainé par cent mille musiciens Un jour cet air me rendra folle Cent fois j'ai voulu dire pourquoi Mais il m'a coupé la parole Il parle toujours avant moi Et sa voix couvre ma voix</p> <p>Padam... padam... padam... Il arrive en courant derrière moi Padam... padam... padam... Il me fait le coup du souviens-toi Padam... padam... padam... C'est un air qui me montre du doigt Et je traîne après moi comme un drôle d'erreur Cet air qui sait tout par cœur</p> <p>Il dit: "Rappelle-toi tes amours Rappelle-toi puisque c'est ton tour 'y a pas d'raison pour qu'tu n'pleures pas</p>	<p>Avec tes souvenirs sur les bras... Et moi je revois ceux qui restent Mes vingt ans font battre tambour Je vois s'entrebattre des gestes Toute la comédie des amours Sur cet air qui va toujours</p> <p>Padam... padam... padam... Des "je t'aime" de quatorze-juillet Padam... padam... padam... Des "toujours" qu'on achète au rabais Padam... padam... padam... Des "veux-tu" en voilà par paquets Et tout ça pour tomber juste au coin d'la rue Sur l'air qui m'a reconnue</p> <p>Écoutez le chahut qu'il me fait Comme si tout mon passé défilait Faut garder du chagrin pour après J'en ai tout un solfège sur cet air qui bat... Qui bat comme un cœur de bois...</p>
--	--

Figure 246 : Texte de la chanson *Padam, Padam*, avec mise en évidence par des codes graphiques et de couleur des présences de *vibrato*, et des principaux effets de *glissando* remarquables à l'écoute et sur le sonagramme.
Légende : air : *vibrato* ; bat : *vibrato* doublé d'un *portamento* (ascendant ou descendant) ; nuit : *portamento* ascendant suivi d'un *vibrato* ; Et : *portamento* (ascendant ou descendant) sans *vibrato*.

À la lumière de ce schéma, nous pouvons remarquer la proportion importante de notes vibrées et conclure que la présence du *vibrato*, dans cette chanson, ne dépend pas non plus de la nature du phonème vocalique, car le *vibrato* est présent sur une grande diversité de phonèmes, et nous observons couramment des phonèmes, et même des mots entiers, chantés une fois avec *vibrato* et une fois sans *vibrato* : ainsi « air », répété à huit reprises, est chanté trois fois sans *vibrato* avec un *portamento* ascendant, une fois sans *vibrato* avec un *portamento* descendant, deux fois avec *vibrato*, une fois avec *vibrato* sur un *portamento* descendant, et une fois sans aucun de ces effets, ce qui atteste la maîtrise expressive de la chanteuse, refusant toute monotonie. D'autre part, nous observons, sur « padam », la présence rare d'un *vibrato* sur le « m », son émis bouche fermée. Le *vibrato* est aussi présent sur des voyelles terminant une syllabe (« viens », « moi »...), que sur des « e » muets finaux (« folle », « restent »...) et des noyaux vocaliques suivis d'une consonne en *coda* (« erreur », « amours »...). La place de la note dans la mélodie a également un impact important sur l'emplacement des *vibratos* et des *portamenti* (par exemple, parallélisme entre les deux vers : « Et je traîne après moi comme un drôle d'erreur » et « et tout ça pour tomber just'au coin d'la rue »). Il y a d'autre part une intensification de la présence des *vibratos* vers la fin, qui est liée à la montée émotive.

Notons un effet spécifique, que nous avons étudié dans les phases du son, indiqué en bleu sur le schéma précédent. Il s'agit de tenues de voyelles qui commencent par une phase sans *vibrato*, en *portamento* ascendant, puis se poursuivent par une tenue avec *vibrato*, comme nous le mettons en évidence sur le sonagramme suivant :

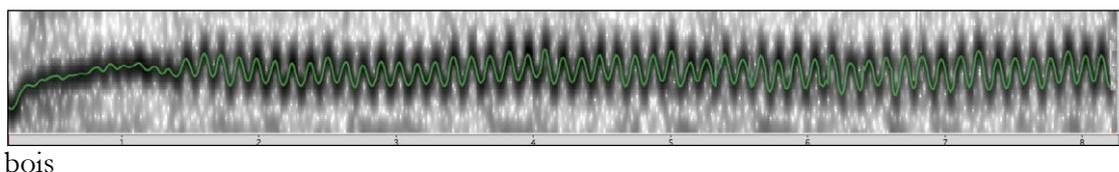


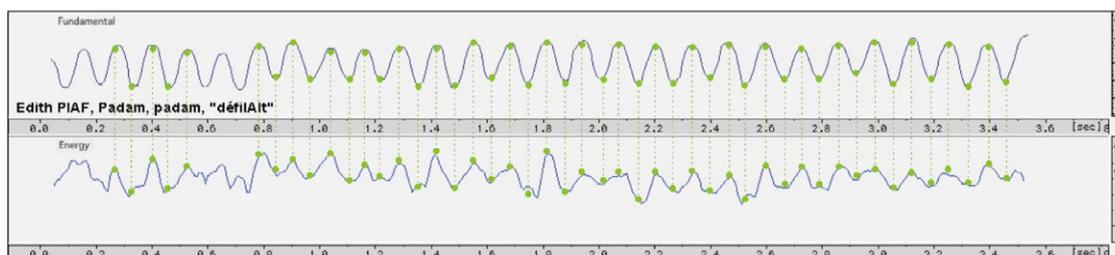
Figure 247 : Visualisation du deuxième harmonique de la dernière note de l'interprétation de *Padam, Padam* par Édith Piaf⁶⁹⁰. Observation d'une longue tenue avec un *portamento* ascendant suivi d'une tenue vibrée. [CD 191]

Sur la note finale de cette chanson, nous observons une longue tenue de huit secondes. La première seconde se caractérise par un *portamento* ascendant sans *vibrato*, tandis que les sept autres secondes présentent une tenue avec *vibrato*. Ce type d'effet, soutien du *pathos*, est souvent présent dans le chant utilisant la technique du *belting*. Précisons maintenant quelques mesures acoustiques du *vibrato* chez Édith Piaf :

extrait	NOTE			VIBRATO				
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse	limite haute	milieu	Extent (ton)	Rate (osc/s)
fin : "bOIs"	Bb3 (466, 1 Hz)	A3 (440 Hz)	B3 (493,8 8 Hz)	441,11	464,11	453	0,4 (±0,2)	7,7
"défilAIT"	Bb3 (467, 1 Hz)	A4 (441 Hz)	B4 (494,8 8 Hz)	439,44	466	453	0,5 (±0,2)	8,0
"aprÈs"	Gb3 (369, 99 Hz)	F3 (349,2 2 Hz)	G3 (391,9 9 Hz)	345,56	388,78	367	1 (±0,5)	7,9

Figure 248 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur trois extraits de *Padam, Padam*, interprété par Édith Piaf. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 192]

Selon ces trois mesures, l'*extent* et le *rate* sont un peu plus hauts que chez Léo Ferré. Cette combinaison d'une ampleur de vibration assez large et d'une fréquence rapide donne à l'écoute un *vibrato* beaucoup plus affirmé. La vitesse du *vibrato* est plus élevée que ce que l'on rencontre couramment dans le chant savant. Selon Johan Sundberg, les cadences de 7-8 ondulations par seconde marquent dans le chant savant la limite au-dessus de laquelle le son devient désagréable et qualifié de « chevrottement ».



⁶⁹⁰ PIAF, Édith, *Hymne à l'amour* [compilation], Believe, Isis, 2009.

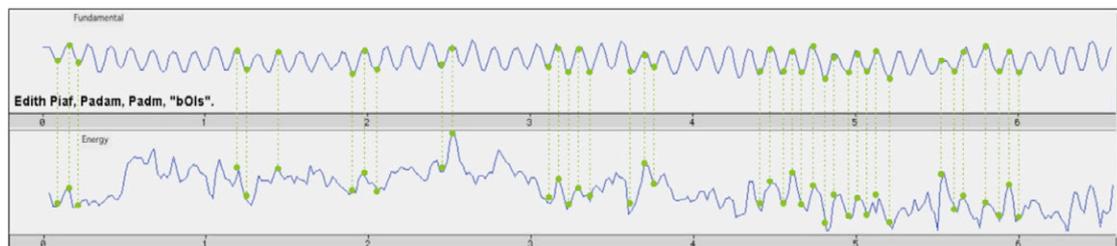
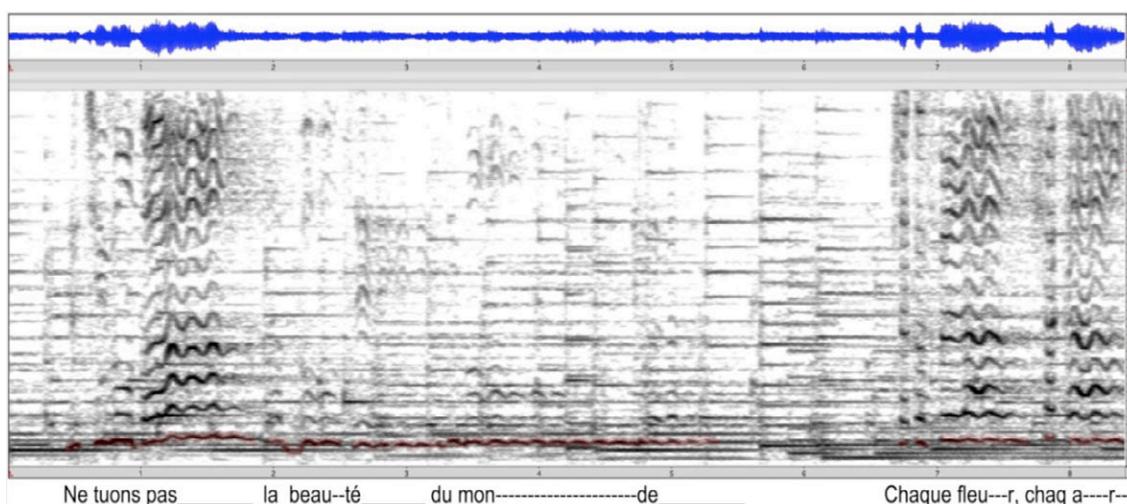


Figure 249 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur deux extraits avec *vibrato* issus de l'interprétation de *Padam, Padam* par Édith Piaf⁶⁹¹. [CD 192]

Même s'il n'est pas évident d'établir une correspondance entre *vibrato* de fréquence et *vibrato* d'intensité, sur ces deux extraits de longues tenues, nous observons très nettement une évolution en phase des deux *vibratos*, ce qui donne à ces derniers une force dynamique sans faille (contrairement à Léo Ferré), une forme d'énergie que l'on pourrait associer chez Édith Piaf à une lutte de survie au premier degré, sans arrière pensée, jetant toutes ses forces dans la bataille.

Le *vibrato* de Diane Dufresne est également d'une grande importance dans la définition de la typicité interprétative de l'artiste. Il s'agit d'un *vibrato* très présent à l'écoute, qui possède un aspect régulier et apparaît sur les tenues en fin de groupe et sur les notes longues en cours de groupe, comme par exemple dans *Hymne à la beauté du monde* :



⁶⁹¹ PIAF, Édith, *Hymne à l'amour* [compilation], Believe, Isis, 2009.

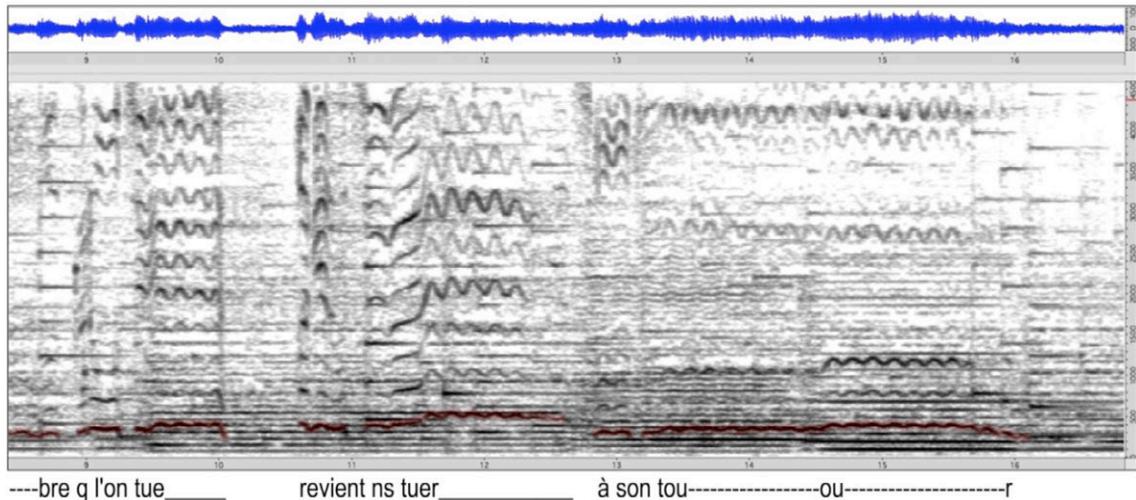


Figure 250 : Sonagramme d'un extrait d'*Hymne à la beauté du monde*, interprété par Diane Dufresne⁶⁹². Mise en évidence des tenues avec *vibrato*. [CD 193]

Il s'agit d'un *vibrato* sur des tenues droites, sans *glissando*, qui apparaît souvent à la suite d'une courte phase en *glissando* ascendant et sans *vibrato*, comme nous le voyons par exemple sur les mots « pas », « tue », et « tuer ». Le pic d'énergie, l'accent, est parfois sur la fin de la tenue, avec un *crescendo*, comme sur « tour », ce qui témoigne d'une parfaite gestion du souffle. Observons les caractéristiques acoustiques de ces *vibratos* :

extrait	NOTE			VIBRATO						
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	nombre d'oscillations mesurées	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
"mONde" (5s)	F3 (349, 22 Hz)	E3 (329,6 2 Hz)	F#3 (369,9 9 Hz)	337,55	355,85	347	0,5 (±0,2)	7	1,059	6,6
"mondE" (6s)	G3 (391, 99 Hz)	Gb3 (369,9 9 Hz)	G#3 (415,3 9 Hz)	377,64	397,28	387	0,4 (±0,2)	5	0,733	6,8

Figure 251 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur deux extraits d'*Hymne à la beauté du monde*, interprété par Diane Dufresne. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 194]

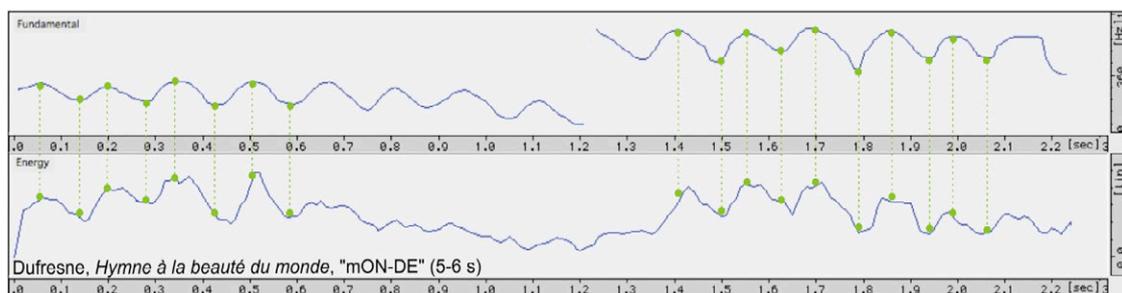


Figure 252 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur un extrait avec *vibrato* issu de l'interprétation de *Hymne à la beauté du monde* par Diane Dufresne⁶⁹³. [CD 194]

⁶⁹² DUFRESNE, Diane, *Les grands succès* [compilation], Believe, EPM, 2009.

⁶⁹³ *Ibid.*

L'*extent* est assez faible et la vitesse du *vibrato* est moyenne, nous ne notons donc rien de très particulier concernant les données acoustiques. La courbe ci-dessous nous présente un *vibrato* d'intensité synchronisé et en phase avec le *vibrato* de fréquence, qui là encore marque une dynamique sans faille. Les *vibratos* de Diane Dufresne, par leur longueur, parfois leur tessiture dans l'extrême (jusqu'au contre-ut) jouent un rôle fondamental dans l'expressivité de ses interprétations.

5.3.1.1.2 Vibrato qui imprègne toute l'émission vocale : Mouloudji, Julien Clerc

Chez d'autres chanteurs, le *vibrato* se rencontre d'une manière beaucoup plus généralisée et systématique sur l'ensemble de l'émission vocalique. Par sa présence exacerbée, qui s'éloigne des usages, il devient alors un élément fondamental de la typicité interprétative du chanteur, le marqueur essentiel de sa singularité vocale, qui permet à l'artiste de chanson de créer sa propre empreinte distinctive. Son importance est donc renforcée par rapport aux chanteurs étudiés précédemment. Intéressons-nous à deux exemples emblématiques : Mouloudji et Julien Clerc.

L'interprétation de Mouloudji se caractérise par une omniprésence de *vibrato* sur tous les sons vocaliques, comme l'illustre l'exemple suivant :

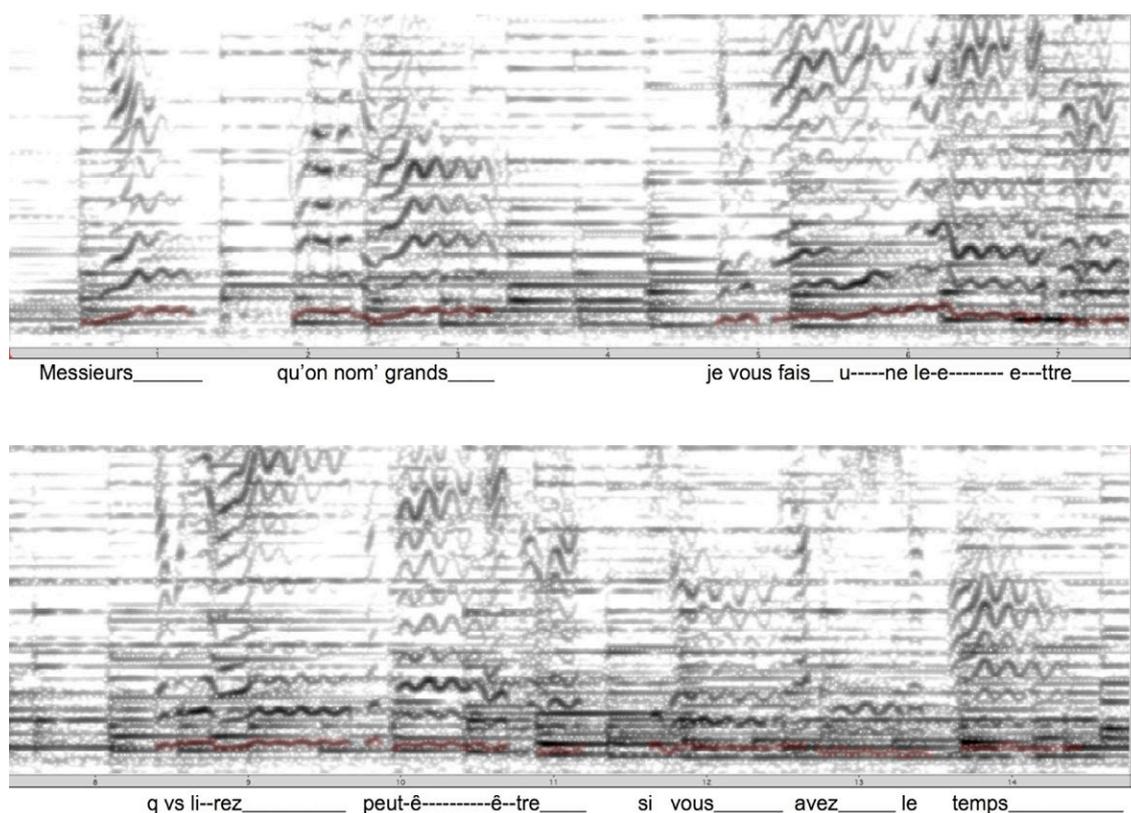


Figure 253 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée du *Déserteur*, par Mouloudji⁶⁹⁴. Mise en évidence de la ligne de fréquence fondamentale (en rouge), marquée par une omniprésence du *vibrato* sur tous les phonèmes vocaliques. [CD 195]

⁶⁹⁴ MOULOU DJI, Marcel, *Les meilleures chansons de Mouloudji* [compilation], Sony, Undeas, 1972.

Le sonagramme précédent présente une ligne mélodique presque entièrement empreinte de *vibrato*. Cependant, contrairement à ce que nous verrons chez Julien Clerc, l'usage du *vibrato* est associé à une répartition de l'énergie sur les attaques des syllabes importantes, qui donnent une impulsion, puis sont suivies par un radoucissement sur la tenue. Certains mots de liaison, qui ne sont pas porteurs de sens, sont au contraire à peine prononcés, très peu visibles sur le sonagramme : par exemple, la première syllabe de « messieurs » est presque inaudible, « qu'on », « je », « que vous », « peut », « si » sont articulés très rapidement et sans *vibrato*, avec une précipitation vers l'attaque de la syllabe suivante, porteuse d'énergie, puis suivis d'un relâchement avec *vibrato*. Certaines syllabes sont attaquées sur un *portamento* ascendant dépourvu de *vibrato* (« grand », « lirez »).

Les deux extraits suivants, avec grossissement de la fréquence fondamentale, montrent combien les notes chantées, mêmes courtes, sont concernées par le *vibrato* :

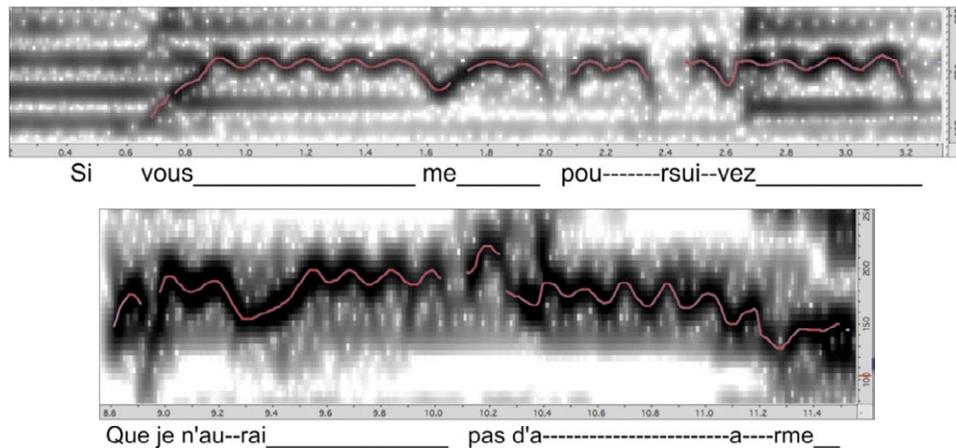


Figure 254 : Grossissement de la courbe de fréquence fondamentale sur deux courts extraits du *Déserteur* chanté par Mouloudji⁶⁹⁵. Mise en évidence de l'enchaînement des notes avec *vibrato*. [CD 196]

Une impression de fragilité et d'instabilité mélodique est engendrée par ce *vibrato* qui n'a pas le temps de s'installer sur la courte durée de la note (un ou deux cycles vibratoires) et qui ne permet pas à l'oreille de discerner avec précision une note centrale. La forme du *vibrato* de fréquence est régulière et assez uniforme.

extrait	NOTE			VIBRATO					
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
"recevOIr" (26s)	A2 (220 Hz)	G#2 (207,6 Hz)	Bb2 (233,0 Hz)	206,13	222,9	215	0,7 (±0,3)	1,135	6,2
"dANs" (11s)	A2 (220 Hz)	G#2 (207,6 Hz)	Bb2 (233,0 Hz)	205,64	222,09	214	0,6 (±0,3)	0,476	6,3
"militAire" (17s)	G2 (195,99 Hz)	F#2 (184,9 Hz)	G#2 (207,6 Hz)	185,54	195,47	191	0,4 (±0,2)	0,571	7,0

Figure 255 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur trois extraits du *Déserteur*, interprété par Mouloudji⁶⁹⁶. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde. [CD 197]

⁶⁹⁵ MOULOUDI, Marcel, *Les meilleures chansons de Mouloudji* [compilation], Sony, Undeas, 1972.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

Les caractéristiques acoustiques du *vibrato* mesurées chez Mouloudji sont d'environ 0.6 ton de profondeur d'ondulation et d'une vitesse d'environ 6.3 oscillations par seconde. Nous sommes donc en présence d'un *vibrato* plutôt lent et de faible amplitude. Contrairement à ce que nous verrons pour Julien Clerc, le *vibrato* est bien perçu en tant que tel, et non comme un *tremolo*, même s'il donne l'impression d'être très libre et peu maîtrisé, du fait de la répartition énergétique déjà évoquée.

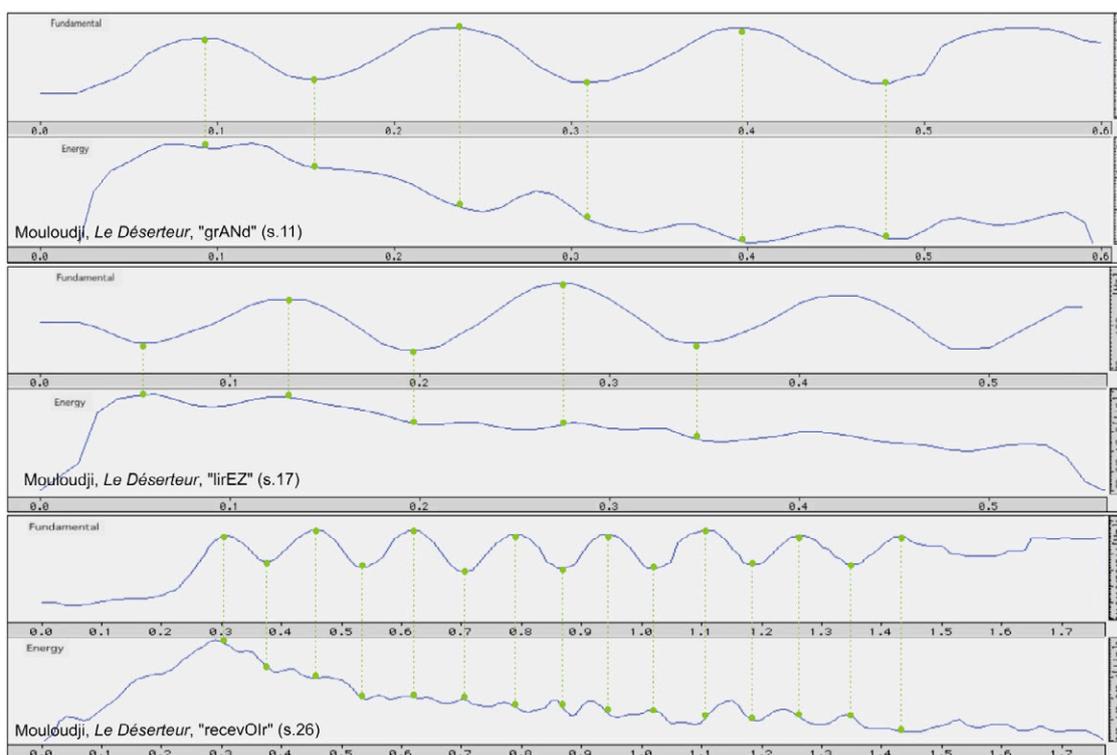


Figure 256 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur trois extraits avec *vibrato* issus de l'interprétation du *Déserteur* par Mouloudji⁶⁹⁷. [CD 197]

Les graphiques précédents montrent une absence de correspondance nette entre *vibrato* d'intensité et *vibrato* de fréquence – cependant, dans les premier et troisième exemples, l'intensité semble osciller à une cadence deux fois plus rapide que la fréquence. Une particularité du *vibrato* de Mouloudji est parfaitement observable ici : la tenue avec *vibrato* est toujours associée à un rapide *decrecendo*. L'énergie est placée sur l'attaque, puis est immédiatement suivie d'un relâchement, le *vibrato* semblant ainsi évoluer de manière très libre. Cet aspect contribue à donner à l'interprétation de Mouloudji un caractère de fragilité et de spontanéité qui empreint le chant d'une grande charge émotionnelle.

L'interprétation de Julien Clerc se caractérise aussi par un usage immodéré du *vibrato*. L'exemple ci-dessous, extrait de la chanson *Ma préférence*, présente une voix continuellement imprégnée de *vibrato* sur la totalité des phonèmes vocaliques.

⁶⁹⁷ MOULOU DJI, Marcel, *Les meilleures chansons de Mouloudji* [compilation], Sony, Undeas, 1972.

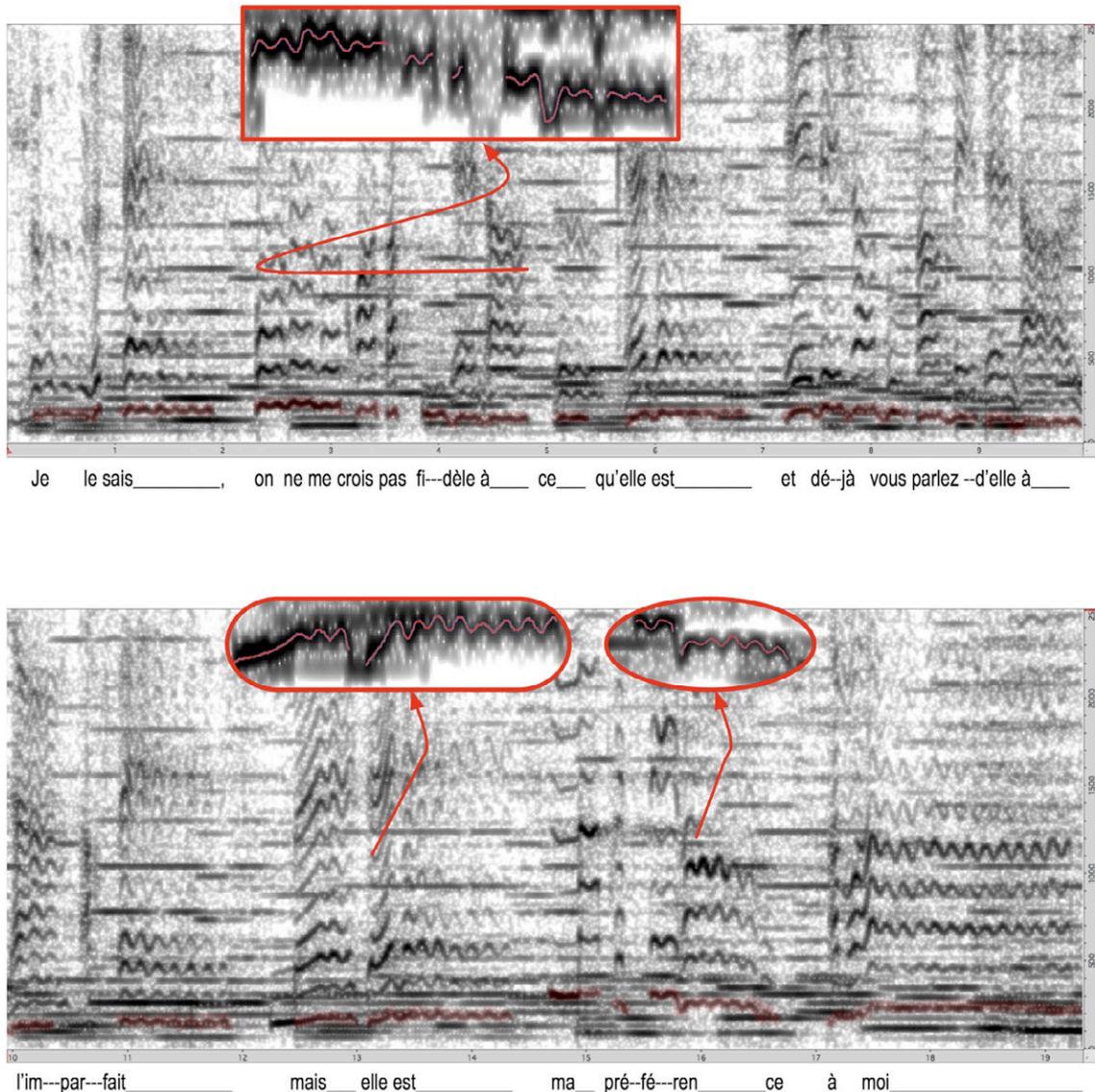


Figure 257 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée de *Ma préférence*, par Julien Clerc⁶⁹⁸. Mise en évidence de la ligne de fréquence fondamentale (en rouge), marquée par une omniprésence du *vibrato* sur tous les phonèmes vocaliques. [CD 198]

Cette spécificité est présente dans la plupart des enregistrements de l'artiste ; elle est un trait particulièrement discriminant de son style interprétatif. Les notes tenues en fin de vers ou à l'hémistiche (« sais », « imparfait », « est », « préférence »...) sont autant concernées que les notes les plus courtes, le *vibrato* touchant par exemple toutes les syllabes de groupe « on ne me croit pas fidèle à ». Dans cette portion de vers, nous observons, sur le grossissement suivant, que le *vibrato* se limite à deux oscillations sur « on-ne-me » et « fi-dè(le) », une oscillation et demie sur « croit » et une demi-oscillation sur « pas ».

⁶⁹⁸ CLERC, Julien, *100 chansons, 1968-2005* [compilation], Emi, Emi France, 2006.

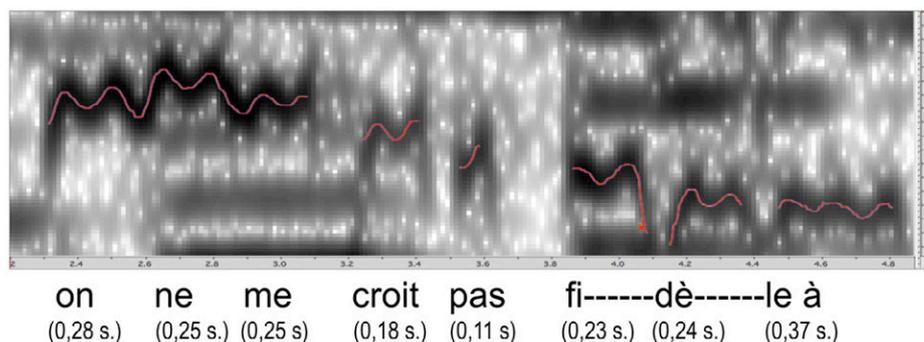


Figure 258 : Sonagramme réalisé à partir d'un extrait d'une interprétation enregistrée de *Ma préférence*, par Julien Clerc⁶⁹⁹. Grossissement d'un passage avec *vibrato* sur des notes courtes. [CD 198]

Sur les notes très courtes (jusqu'à 0.11 seconde pour « pas »), le *vibrato* n'a pas le temps de s'installer suffisamment, ce qui rend difficile à l'écoute une perception de la hauteur fondamentale, car l'oreille ne parvient pas à identifier une note centrale. Cela génère une imprécision de la ligne mélodique, une sensation d'instabilité, qui crée un effet de fragilité spécifique à la voix de Julien Clerc.

Notons également que le *vibrato* est toujours amorcé par le bas de l'oscillation, parfois précédé d'un rapide *portamento* ascendant sur l'attaque, dépourvu de *vibrato* (« mais », « elle », « moi »). La tenue avec *vibrato* peut être doublée d'un *portamento* descendant (par exemple sur « préférence »).

À l'audition, le *vibrato* de Julien Clerc est perçu bien différemment de celui de Léo Ferré ou d'Édith Piaf, par cette impression d'instabilité de la ligne mélodique et par sa présence généralisée. Sur les notes tenues, le *vibrato* est plus proche du *tremolo* : alors que chez Édith Piaf l'ondulation de la hauteur fondamentale est bien audible, nous entendons davantage chez Julien Clerc la réitération rapide d'une même note (le *vibrato* d'intensité est donc prédominant par rapport au *vibrato* de fréquence). Les données acoustiques du *vibrato* de Julien Clerc sont les suivantes :

extrait	NOTE			VIBRATO					
	Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
"mOI" (19s)	Bb2 (233,08 Hz)	B2 (242,94 Hz)	C#1 (273,18 Hz)	217,6	235,95	227	0,6 (±0,3)	1,552	7,1
"ouI" (21s)	A2 (220 Hz)	B0 (244,94 Hz)	C#1 (275,18 Hz)	219,2	235,9	228	0,6 (±0,3)	0,279	7,2
"sAI s" (22s)	C3 (261,62 Hz)	B1 (243,94 Hz)	C#0 (274,18 Hz)	260	284,33	272	0,8 (±0,4)	0,422	7,1
"mOI" (140s)	C#3 (277,18 Hz)	B1 (245,94 Hz)	C#2 (276,18 Hz)	262,28	278,93	271	0,6 (±0,3)	1,63	7,4

Figure 259 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesurées sur trois extraits de *Ma préférence*, interprété par Julien Clerc. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde.

⁶⁹⁹ CLERC, Julien, *100 chansons, 1968-2005* [compilation], Emi, Emi France, 2006.

Dans ces quatre mesures, issues de l'interprétation de *Ma préférence* par Julien Clerc, la profondeur d'ondulation est d'environ 0.7 tons (soit 0.35 ton de part et d'autre de la fréquence centrale) : l'*extent* est donc assez large, à la limite de ce qui est généralement admis dans le chant savant. La vitesse du *vibrato*, d'environ 7.2 oscillations par seconde, est rapide tout en restant proche des normes admises. Une combinaison d'un *extent* assez large et d'un *rate* assez rapide, bien que ne s'écartant pas radicalement des normes établies, contribue à créer une sensation auditive proche du chevrottement, qui se caractérise, selon Johan Sundberg, par « une cadence supérieure à 7-8 oscillations par seconde », tout comme le *tremolo*.

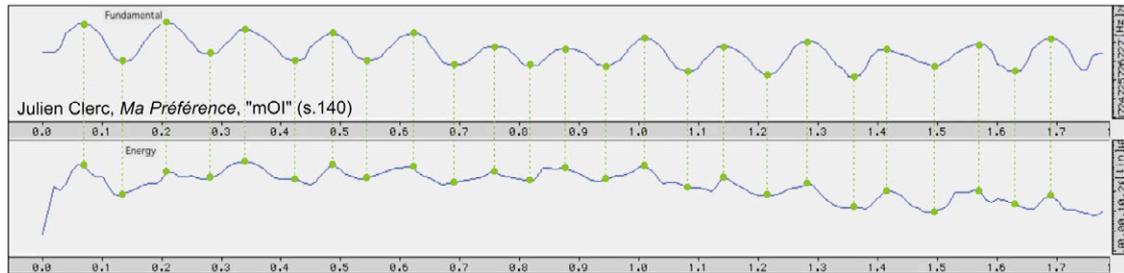


Figure 260 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur une tenue avec *vibrato* issue de l'interprétation de *Ma préférence* par Julien Clerc⁷⁰⁰. [CD 199]

Les courbes de fréquence fondamentale et d'énergie ci-dessus nous présentent un *vibrato* d'énergie beaucoup plus synchronisé avec le *vibrato* de fréquence que chez les artistes précédemment étudiés. Notons toutefois que la profondeur d'ondulation du *vibrato* d'intensité n'est pas, selon nos mesures, plus importante que chez les autres artistes, malgré ce que nous aurions pu présager. La perception du renforcement du *vibrato* d'énergie est donc due à l'évolution en phase des deux *vibratos*.

5.3.1.1.3 Vibratos particuliers : Véronique Sanson et Michel Jonasz

D'autres chanteurs de notre corpus ont marqué leurs interprétations d'un type de *vibrato* très particulier, qui les distingue dès les premières notes et représentent souvent un élément essentiel, voire primordial, de leur singularité vocale. S'il est difficile de présumer de quel mécanisme physiologique ces *vibratos*, souvent travaillés par l'artiste, sont issus, nous allons nous appliquer à décrire leur rendu perceptif et leurs caractéristiques acoustiques. Nous nous concentrons ici sur deux chanteurs dont les sons vibrés sont particulièrement intéressants : Véronique Sanson et Michel Jonasz.

Le chant de Véronique Sanson se distingue, dès son premier album, par une voix pourvue d'un très fort *vibrato* reconnaissable entre tous. Celui-ci n'est pas présent sur toutes les notes, comme chez Julien Clerc ou Marcel Mouloudji, mais essentiellement sur les notes longues et les tenues, comme en témoigne le sonagramme suivant d'*Amoureuse*, chanson de son premier disque :

⁷⁰⁰ CLERC, Julien, *100 chansons, 1968-2005* [compilation], Emi, Emi France, 2006.

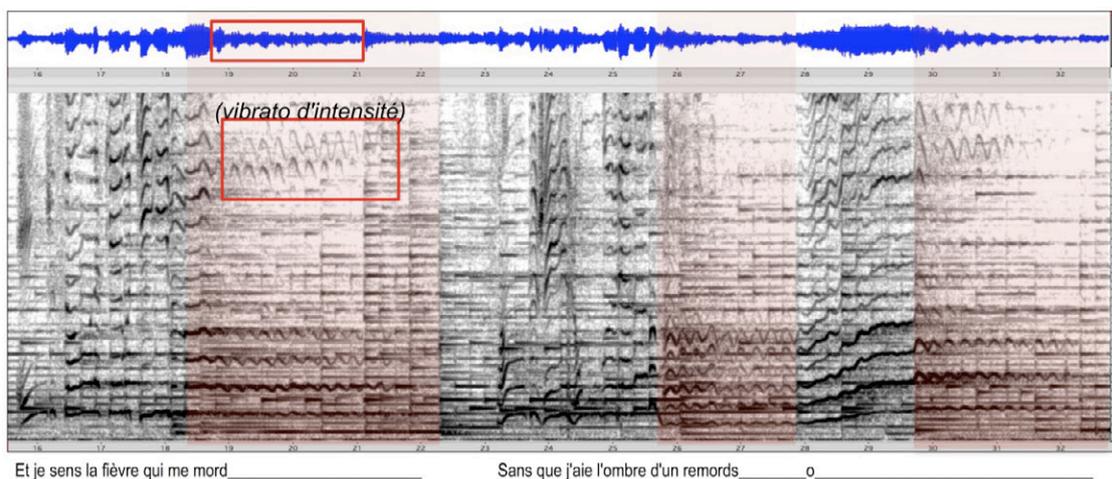
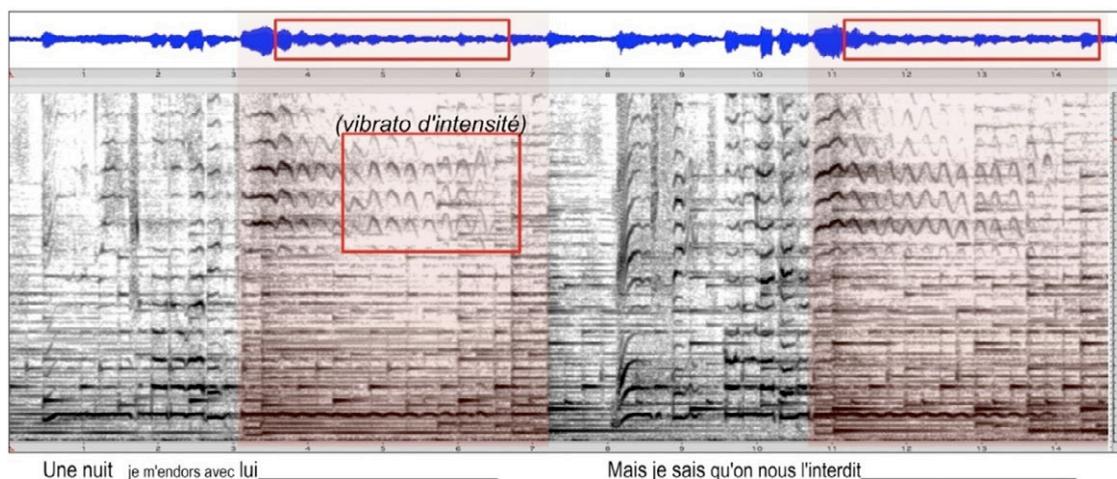


Figure 261 : Sonagramme d'un extrait d'*Amoureuse*, interprété par Véronique Sanson⁷⁰¹.
Mise en évidence du *vibrato*. [CD 200]

Une des singularités du *vibrato* de Véronique Sanson réside dans sa dynamique générale, en rapide *decrecendo* au cours de la tenue, avec un accent d'intensité sur le début, comme nous le voyons sur la forme d'onde qui surplombe le sonagramme. Superposées à cette évolution globale de l'énergie, nous remarquons des micro-fluctuations, synchronisées au *vibrato* de fréquence. Ce *vibrato* d'intensité, en phase avec le *vibrato* de fréquence, s'observe sur la forme d'onde – qui présente des « ventres » synchronisés avec les parties aiguës du *vibrato* de fréquence – et sur le sonagramme, dans les harmoniques aigus du spectre, où le sommet de l'ondulation du *vibrato* de fréquence apparaît nettement plus sombre que la base, et donc plus marquée (en particulier dans les zones mises en évidence par un encadrement). Nous le relevons aussi dans la forme d'onde du grossissement suivant :

⁷⁰¹ SANSON, Véronique, *Amoureuse*, Warner, Wea France/Rhino, 1989.

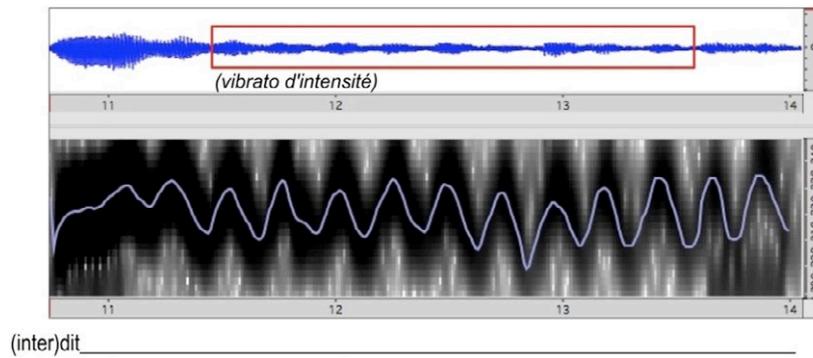


Figure 262 : Véronique Sanson, *Amoureuse*⁷⁰². Tenue avec *vibrato* sur « interdit », doublée d'un *decrecendo*. Courbe de fréquence fondamentale et forme d'onde. [CD 200]

Si le *vibrato* d'intensité a déjà été mis en évidence chez d'autres chanteurs, il semble particulièrement intense chez Véronique Sanson, car visible même sur le sonagramme. Nous poursuivons toutefois cette observation par l'analyse acoustique plus fine permise par le calcul de la courbe d'énergie :

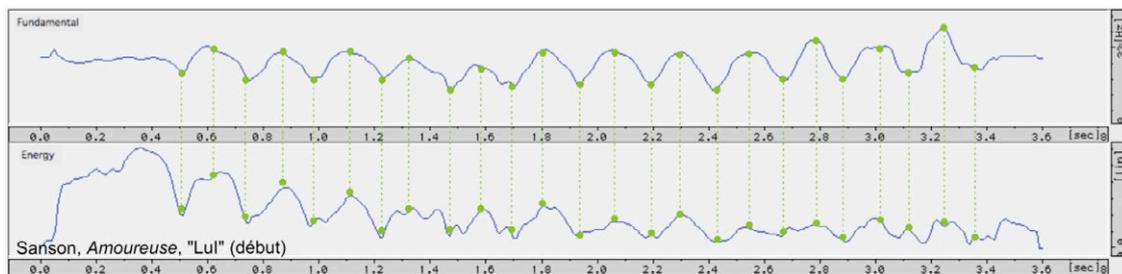


Figure 263 : Courbe de la fréquence fondamentale et courbe de l'énergie sur la tenue de « lui », avec *vibrato*, dans l'interprétation d'*Amoureuse* par Véronique Sanson. [CD 201]

Ce graphique confirme la présence d'un fort *vibrato* d'intensité synchronisé avec le *vibrato* de fréquence. Celui-ci est beaucoup plus net que chez les chanteurs précédents, et plus ample, avec une différence d'intensité de 0.2 à 0.3 dB entre le haut et le bas de l'ondulation. La large fluctuation de l'énergie donne à l'écoute une impression de scintillement du son.

chanson	extrait	NOTE			VIBRATO						
		Note chantée	demi-ton inférieur	demi-ton supérieur	limite basse (Hz)	limite haute (Hz)	milieu (Hz)	Extent (ton)	nombre d'oscillations mesurées	durée mesurée (s.)	Rate (osc/s)
<i>Sans regrets</i>	"aimÉ" (198s)	G3 (391, Hz)	G#3 (369,9 Hz)	G#3 (415,3 Hz)	372,72	406,65	390	0,7 (±0,4)	3	0,658	4,6
<i>Sans regrets</i>	"hÈre" (28s)	G3 (391, Hz)	G#3 (369,9 Hz)	G#3 (415,3 Hz)	319,75	405,5	363	1,9 (±0,9)	1	0,23	4,3
<i>Sans regrets</i>	"regrEt" (96s)	F3 (349, Hz)	E3 (329,6 Hz)	F#3 (369,9 Hz)	316,43	370,05	343	1,3 (±0,7)	2	0,439	4,6
<i>Amoureuse</i>	"LuI" (10s)	Eb3 (311, Hz)	D3 (293,6 Hz)	E3 (329,6 Hz)	307,55	329,22	318	0,6 (±0,3)	11	2,618	4,2
<i>Amoureuse</i>	"interdit" (18s)	Eb3 (311, Hz)	D3 (293,6 Hz)	E3 (329,6 Hz)	310,27	329,74	320	0,5 (±0,3)	11	2,593	4,2
<i>Amoureuse</i>	"mord" (25s)	Eb3 (311, Hz)	D3 (293,6 Hz)	E3 (329,6 Hz)	307,55	329,22	318	0,6 (±0,3)	11	2,598	4,2

Figure 264 : Caractéristiques acoustiques du *vibrato*, mesuré sur trois extraits de chacune des deux chansons de Véronique Sanson, *Sans regrets* et *Amoureuse*. Les trois premières colonnes précisent, à titre indicatif, la note

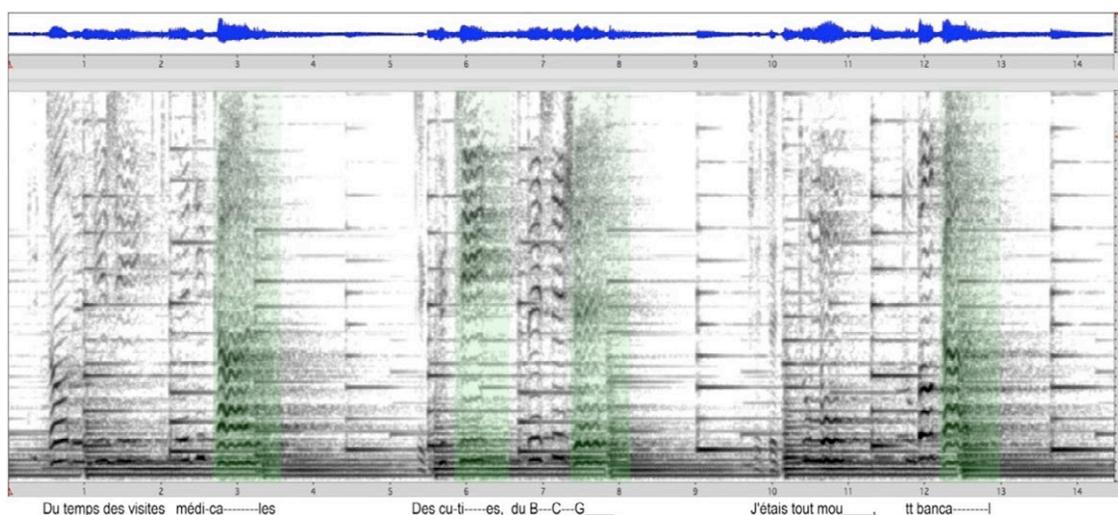
⁷⁰² SANSON, Véronique, *Amoureuse*, Warner, Wea France/Rhino, 1989.

entendue, sa fréquence, ainsi que les fréquences des demi-tons inférieurs et supérieurs. Les colonnes suivantes présentent les valeurs mesurées sur le sonagramme : limites basse, haute, et fréquence centrale en Hz ; *Extent* (profondeur de l'ondulation) en fraction de ton ; *Rate* (vitesse de l'oscillation) en oscillations par seconde.

Sur ce tableau des caractéristiques acoustiques du *vibrato* de Véronique Sanson mesurées dans deux interprétations chantées, nous remarquons qu'il présente un *rate* excessivement lent, de 4.3 oscillations par seconde en moyenne (un *rate* de 4 étant la valeur extrême selon les études de Michèle Castellengo), alors que celui de Mouloudji, qui nous avait semblé lent, se situe entre 6 et 7. L'*extent* est d'une valeur moyenne d'environ 0.6 tons sur les longues tenues ; cependant, sur les notes plus courtes, il peut être beaucoup plus ample, avec un *extent* dépassant un ton, en particulier dans les enregistrements récents.

Ce *vibrato* très spécifique ne semble pourtant pas inné et naturel chez Véronique Sanson, qui, selon les époques de ses interprétations, le met en avant de manière systématique ou le limite lorsqu'elle s'exerce à un style plus *Rocké* et anglo-saxon, lorsque la musique prend de l'importance par rapport à la voix et que le *vibrato*, permettant de passer au-dessus d'orchestre, serait en contradiction avec l'esthétique choisie. Les concerts piano/voix, où la voix passe en avant, replacent cette spécificité au centre de son interprétation.

Michel Jonasz lie aussi ses interprétations à forte charge émotive à une utilisation récurrente d'un *vibrato* original et omniprésent, qui, associé à d'autres effets (*portamento*, mordants, *Fry*, prises d'air sonores, phrasé saccadé...) confère à son chant un caractère pleuré, un ton de plainte, comme l'illustre l'extrait suivant de la chanson *Odeurs d'éther* :



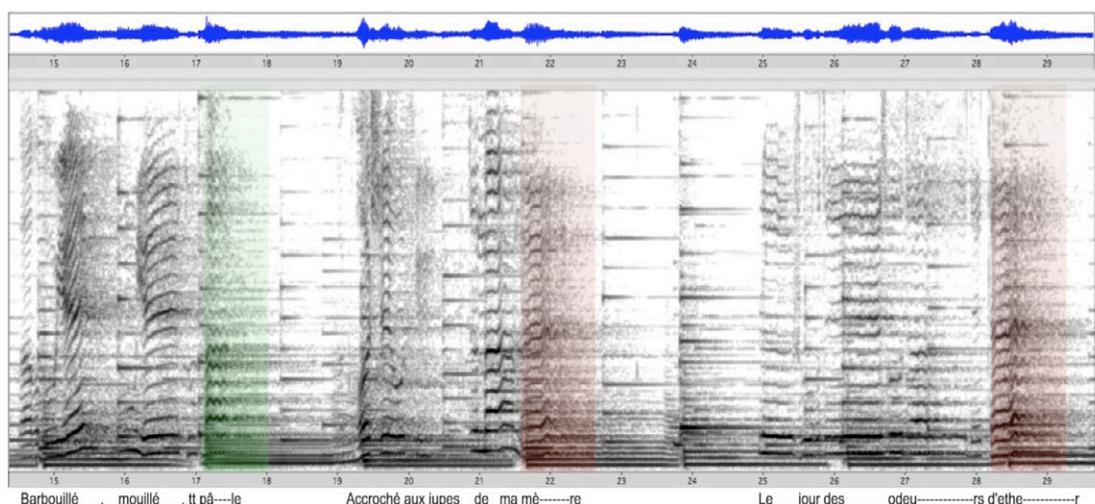


Figure 265 : Sonogramme d'un extrait des *Odeurs d'éther*, interprété par Michel Jonasz⁷⁰³. Mise en évidence du *vibrato*. [CD 202]

Le *vibrato* de Michel Jonasz est présent de manière récurrente sur les tenues des notes longues en fin de groupe ; nous le trouvons plus ponctuellement sur les notes courtes en milieu de phrase. Il est marqué par un rapide *decrecendo* : la tenue débute par une courte phase bien timbrée avec *vibrato* – d'environ 0.35 seconde, avec deux à cinq oscillations – puis le son se perd dans un bruit de souffle antériorisé. Ce phénomène est bien visible sur le sonogramme, sur lequel s'observe nettement le souffle (traînées grises) qui prolonge la tenue. L'accent dynamique est donc placé sur le début de la tenue. La note peut, soit être attaquée directement à la hauteur (en vert sur le graphique), soit, ce que nous trouvons couramment chez cet artiste, être précédée d'une appoggiature au-dessous, avant la note avec *vibrato* et sur laquelle est placé l'accent (en rouge sur le sonogramme). Un grossissement nous permet de décomposer plus précisément ce phénomène :

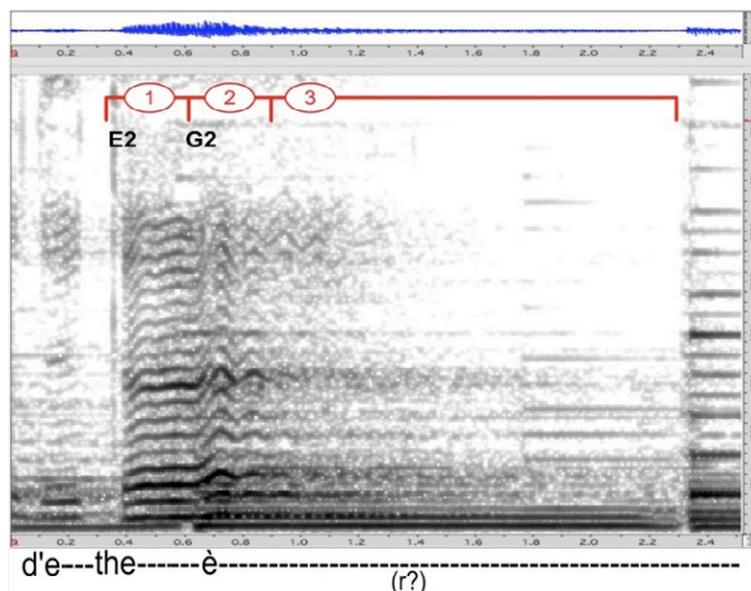


Figure 266 : Michel Jonasz, *Les Odeurs d'éther*⁷⁰⁴. Grossissement d'une tenue avec *vibrato*.

Décomposition en trois phases : 1 : tenue non vibrée, retard à la tierce inférieure, sur un *mi* 2 ; 2 : début de la tenue avec *vibrato*, sur un *sol* 2 ; 3 : souffle qui prolonge de la tenue. [CD 203]

⁷⁰³ JONASZ, Michel, *3ème*, Warner, Wea France/Wm France, 1989.

Les trois phases successives dans la tenue vibrée de Michel Jonasz sont mises en évidence sur le schéma précédent : d'abord une tenue non vibrée, retard à la tierce inférieure, sur un *mi* 2, puis le début de la tenue avec *vibrato*, sur un *sol* 2, enfin le souffle qui prolonge la tenue. D'autres exemples de *vibrato* présentent de plus un *glissando* descendant qui se superpose à la tenue vibrée. Nous notons également, parfois, une petite diminution de l'*extent* au cours de la tenue, les premières ondulations de la fréquence fondamentale étant plus amples que les suivantes, ce qui est visible sur la première tenue du sonagramme précédent, sur « médicales ». Cet effet très particulier renforce le caractère pleuré, si typique de Michel Jonasz, qui n'est pas sans évoquer la déploration religieuse.

Si l'existence du *vibrato* caractérise de manière profonde l'interprétation de certains chanteurs, favorisant l'expression émotive et le *pathos*, la non-existence du *vibrato* et le choix des sons blancs et lisses peuvent être tout aussi discriminants. Liée parfois au *staccato* (Boby Lapointe, Georges Brassens), parfois à l'influence dominante du parlé sur le chanté (Serge Gainsbourg) ou tout simplement au refus d'utiliser ce qui caractérise souvent la mélodicité traditionnelle et de donner une ampleur toujours un peu pathétique au chant (Benjamin Biolay, Vincent Delerm), elle prive l'interprète d'un tremplin à l'émotivité très efficace : il doit alors lui substituer d'autres procédés qui prennent le relais ou renoncer à jouer sur l'émotion interprétative, pour cibler d'autres centres d'intérêt.

5.3.2 *Les autres effets interprétatifs : trille, appoggiature, retard et anticipation...*

Certains chanteurs utilisent des effets d'ornementation sur la fréquence fondamentale qui vont au-delà du *portamento* étudié précédemment dans la structure des syllabes, en nous laissant entendre non plus un *glissando* mais plusieurs notes distinctes : il s'agit en particulier d'effets de retards ou d'anticipations, dont l'usage, parfois récurrent voire systématique, imprègne l'interprétation vocale jusqu'à devenir élément constitutif du style interprétatif du chanteur. Par exemple, chez Eddy Mitchell et Michel Jonasz, nous retrouvons sur la plupart des notes tenues l'application d'un même schéma, avec retard ou note de passage accentuée qui précède la note réelle et l'arrivée du *vibrato*. La distinction entre retard et *portamento* – perception de notes distinctes ou d'un *glissando* – est parfois assez ténue : l'accentuation dynamique, placée sur l'attaque ou la tenue, tient un rôle déterminant. Un *portamento*, effet interprétatif continu, peut ainsi facilement, selon la façon dont il est effectué, glisser vers l'effet d'anticipation ou de retard.

Le trille⁷⁰⁵ est un autre effet d'ornementation mélodique qui joue sur l'ambiguïté avec le *vibrato*, comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée au lexique. Par des phénomènes psycho-acoustiques complexes, un *vibrato* ample, selon ses caractéristiques acoustiques et son articulation avec le *vibrato* d'intensité, peut être perçu non comme une oscillation autour d'une note centrale – donc une seule note – mais comme la succession de deux notes. Les trilles se trouvent fréquemment dans la chanson, en particulier dans les chansons exploitant le rythme, notamment chez les chanteurs d'inspiration *Pop*, comme Michel Polnareff, et ceux qui semblent intégrer une forme d'inspiration orientale, comme, par exemple, Charles Aznavour et Louis Chedid.

⁷⁰⁴ JONASZ, Michel, *3ème*, Warner, Wea France/Wm France, 1989.

⁷⁰⁵ Cf. p. 161.

5.3.2.1 Retards et anticipations

Eddy Mitchell fait souvent débiter ses notes tenues par un retard de la note précédente, comme nous l'observons dans l'extrait suivant de *Sur la route de Memphis* :

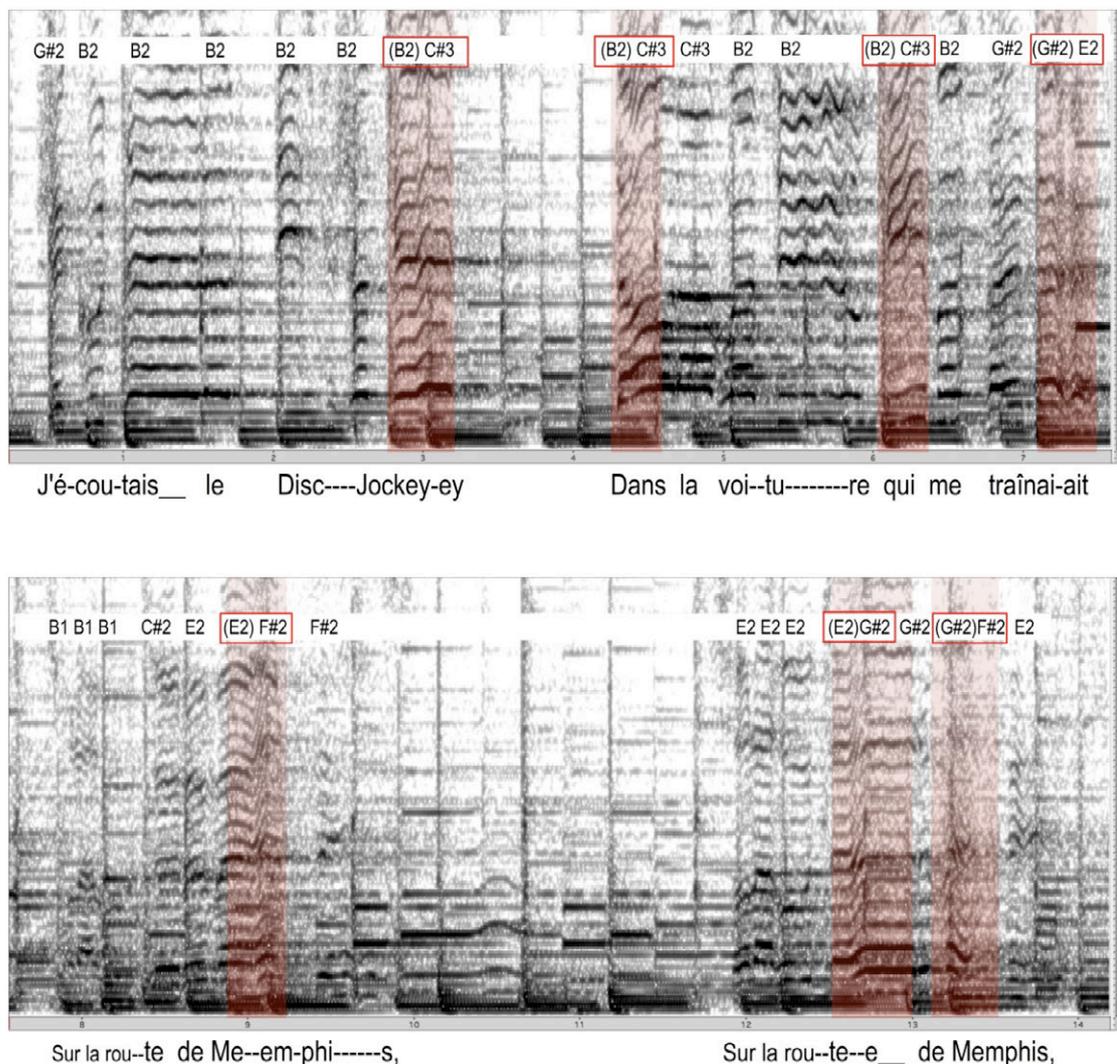


Figure 267 : Extrait de *Sur la route de Memphis*, interprété par Eddy Mitchell⁷⁰⁶.
Mise en évidence des retards. [CD 204]

Ce type de retard, utilisé avec une grande fréquence dans cette chanson et qui se retrouve dans d'autres chansons d'Eddy Mitchell, a peut-être pour effet d'évoquer le style des chanteurs *Country* américains dont s'inspire souvent l'artiste, en particulier dans cette adaptation d'une chanson américaine, arrangée par des musiciens de Nashville lors d'un séjour d'Eddy Mitchell. Nous voyons très nettement, sur le sonagramme, la succession de deux notes, reliées non par un *glissando* continu, mais présentant un palier, évident sur « Jockey », « traînaient », « Memphis », « route ». Sur « dans » et « qui », toutefois, le palier est moins marqué et un peu plus proche du *portamento*, quoique l'écoute attentive laisse percevoir deux notes distinctes.

⁷⁰⁶ MITCHELL, Eddy, *Eddy Mitchell* [compilation], Universal, Universal Music Division Polydor, 2000.

Nous trouvons également des effets de retard chez Gilbert Bécaud, comme dans la chanson *Mes mains* :

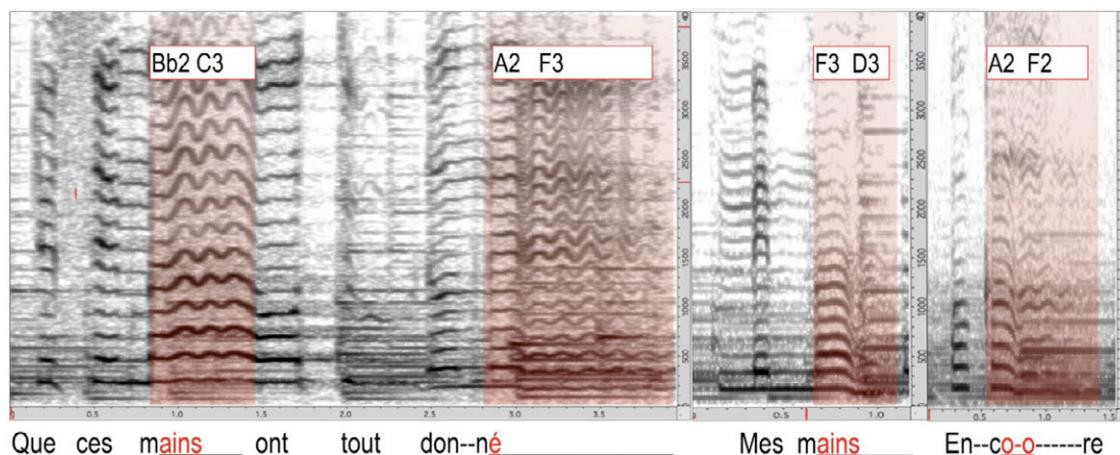
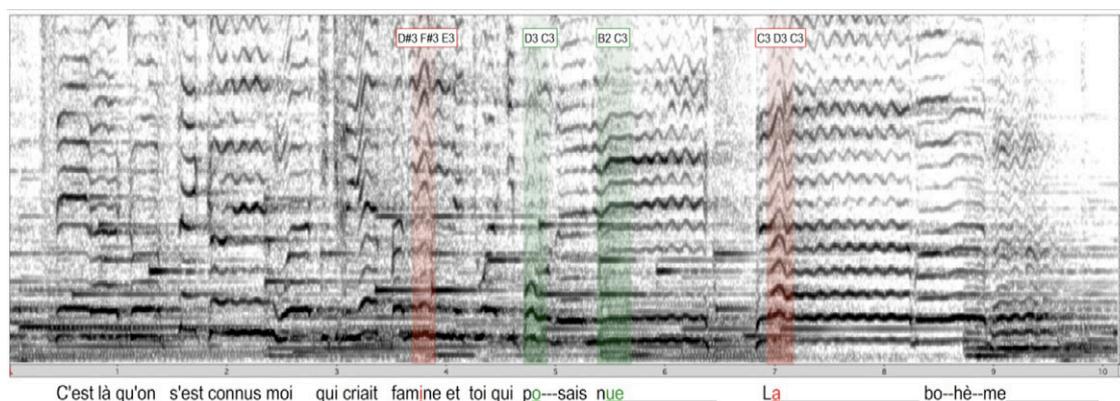


Figure 268 : Trois extraits de *Mes mains*, chanté par Gilbert Bécaud⁷⁰⁷.
Mise en évidence de quatre retards. [CD 205]

Il s'agit, dans les quatre exemples, de retards sur une note supérieure ou inférieure à la note réelle, sur laquelle on place l'accent dynamique. Le *vibrato* arrive ensuite sur la note réelle, créant de petits décalages rythmiques et accentuels et une emphase sur le mot.

5.3.2.2 Trilles et notes de passages

Charles Aznavour utilise de nombreux effets de trilles dans l'ensemble de son œuvre. L'interprétation de *La Bohème*, par exemple, est marquée de trilles plus ou moins discrets et de notes de passages (en particulier des retards) qui donnent un aspect rythmé et vivant au chant :



⁷⁰⁷ BÉCAUD, Gilbert, *Je t'appartiens* [compilation], Believe, Stick Music/Igwt Music, 2010.

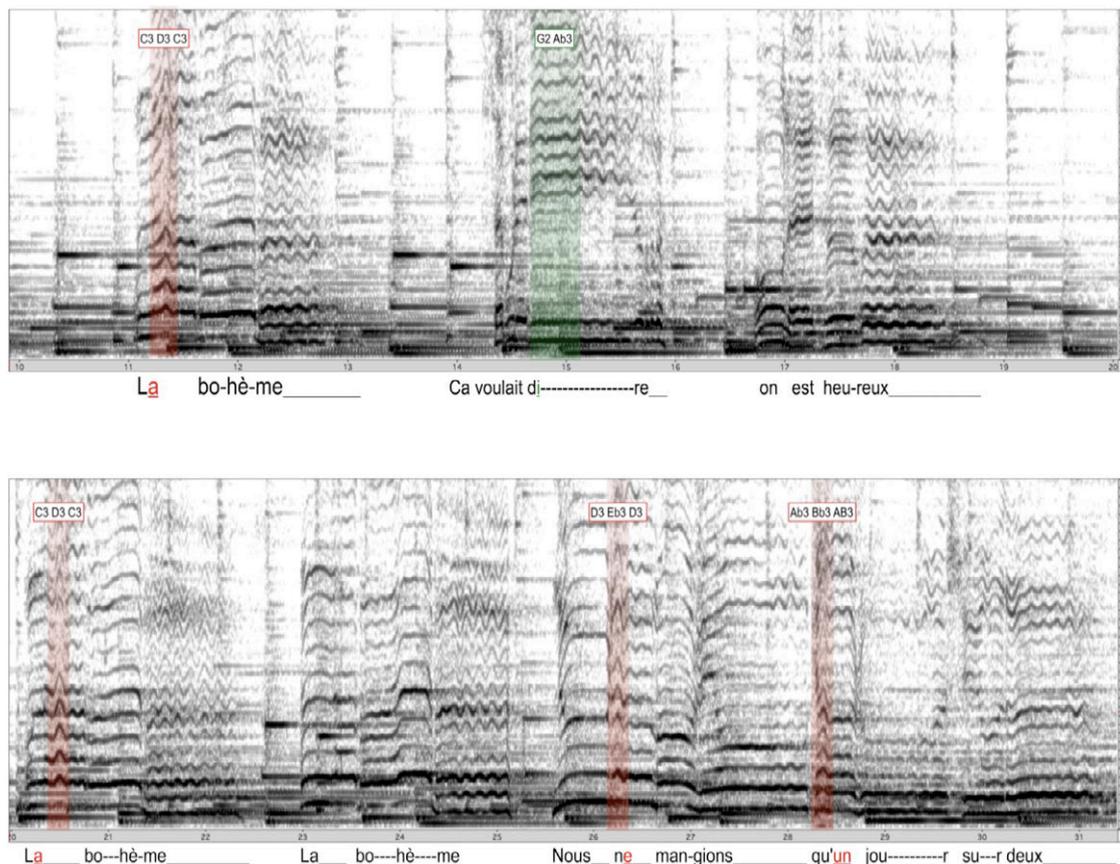


Figure 269 : Extrait de *La Bohème*, interprété par Charles Aznavour⁷⁰⁸.
Mise en évidence des trilles (en rouge) et des notes de passage et retards (en vert). [CD 206]

Cet extrait comporte six trilles, qui apparaissent sur le sonagramme sous forme d'une ondulation de profondeur plus importante que celles du *vibrato* et qui précèdent directement la tenue avec *vibrato*. Les trilles les plus évidents à l'écoute se situent sur le [a] de « la bohème », les autres sont d'une présence plus discrète, mais perceptibles pour un auditeur attentif. Cet effet de trille n'est pas systématique, mais revient fréquemment dans la chanson, ainsi que dans d'autres chansons de Charles Aznavour, comme *Avec*⁷⁰⁹, *J'ai perdu la tête*⁷¹⁰, ou *Trousse chemise*⁷¹¹. D'autres effets, comme des retards, notes de passages et de nombreux *portamenti*, confèrent légèreté à l'interprétation.

Dans un style différent, Michel Polnareff utilise de très nombreux trilles et notes de passages, par exemple, dans son interprétation de *Love me, please, love me* :

⁷⁰⁸ AZNAVOUR, Charles, *40 chansons d'or* [compilation], EMI, EMI Holland, 1996.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ AZNAVOUR, Charles, *Charles Aznavour* [compilation], Warner, Zebralution/Bd Jazz, 2011.

⁷¹¹ AZNAVOUR, Charles, *40 chansons d'or* [compilation], EMI, EMI Holland, 1996.

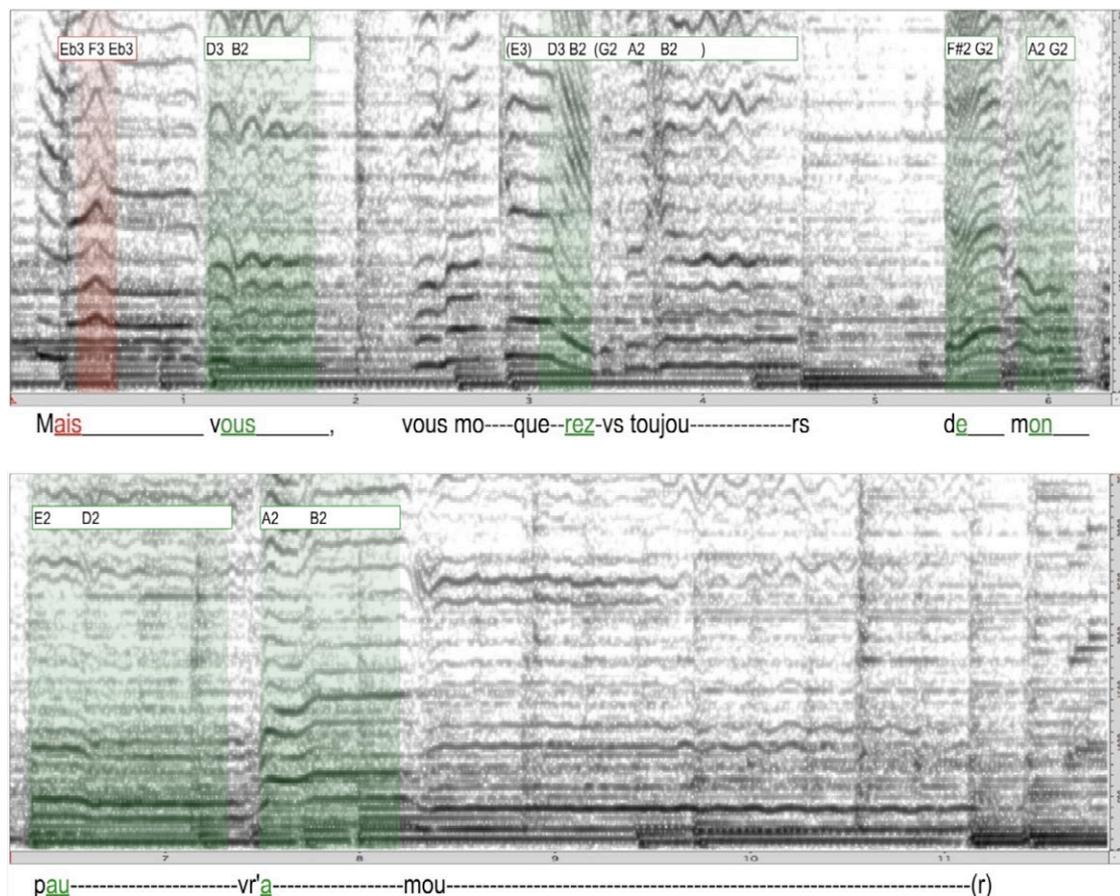


Figure 270 : Extrait de *Love me, please, love me*, interprété par Michel Polnareff⁷¹². Mise en évidence des trilles (en rouge) et des ornements mélodiques (en vert). [CD 207]

Ces trilles et notes de passages créent un effet rythmique associé aux danses à la mode de l'époque. Le courant yé-yé, par exemple, en fait un usage récurrent (Sylvie Vartan, Françoise Hardy...).

5.3.3 *Les défauts de justesse, le « chanter faux »*

La perception du « chanté faux », bien sûre honnie dans le chant savant et les canons habituels du « bien chanté », peut paradoxalement, comme nous l'avons vu précédemment pour la voix cassée ou éraillée, être volontairement assumée et assimilée au sein des typicités interprétatives, mise au service de visées sémiologiques. Elle peut aussi bien exprimer la vulnérabilité, la fragilité, comme chez Mouloudji ou Julien Clerc, que créer un décalage comique, un second degré, chez Vincent Delerm, Pierre Perret ou Bobby Lapointe. Elle peut être engendrée par diverses causes, *vibrato* ou *portamento* excessifs, voix pathologique ou affaiblie, qui détonne, voix mal placée qui se casse, décroche, déraile... donnant dans chacun des cas l'impression d'un chant non maîtrisé, qui échappe au contrôle.

⁷¹² POLNAREFF, Michel, *Love me, please, love me*, Universal Music, Polydor, 1966.

Chez Mouloudji comme chez Julien Clerc, nous l'avons vu, l'impression de fausseté est produite par l'omniprésence du *vibrato*, qui donne une sensation de flottement, d'imprécision mélodique, constante sur l'ensemble du corpus des deux chanteurs, imprégnant ainsi leur style interprétatif. Chez Vincent Delerm, ce sont les amples *portamenti*, décrits précédemment, associés à l'absence de tenue des notes, qui génèrent une approximation dans l'intonation et parfois des décrochements de registre.

Boby Lapointe utilise, quant à lui, une voix à l'intonation instable, proche de la parole, en registre de poitrine, sans tenues ni *vibrato* (ou très ponctuellement), mais avec des tremblements, des hauteurs de note approximatives, souvent en-dessous de la note réelle, et des accidents dans la fréquence fondamentale :

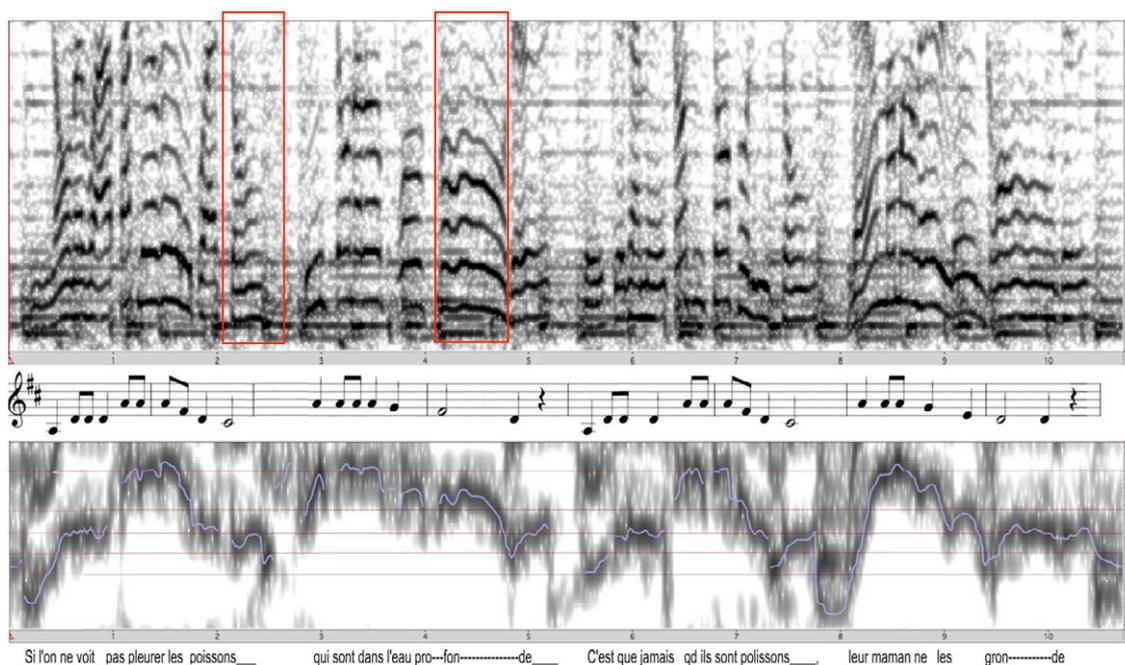


Figure 271 : Extrait de *La Maman des poissons*, interprété par Boby Lapointe⁷¹³, pour la mise en évidence du manque de justesse dans la hauteur des notes. De haut en bas : sonagramme, relevé mélodique (octavié), courbe de fréquence fondamentale, superposée à la position approximative des cinq lignes de la clé de Fa, paroles. [CD 208]

À l'audition, le chant est perçu comme très faux, en particulier sur certaines syllabes, comme « poissons » et « profonde ». Sur la deuxième syllabe de « poissons » (Do 2), l'intonation descend avant de remonter au-dessus de la note réelle, puis de redescendre, comme nous le voyons précisément sur la courbe de fréquence fondamentale. Sur la deuxième syllabe de « profonde » (Fa 2), nous entendons nettement un tremblement, qui est observable sur le sonagramme et la courbe de fréquence fondamentale, puis l'intonation évolue en *glissando* descendant.

La voix sourde et voilée de Guy Béart donne également l'impression d'un manque de justesse, par exemple dans la chanson *L'Eau vive*, où elle semble détonner :

⁷¹³ LAPOINTE, Boby, *Le best of*, Universal, Mercury, 2007.

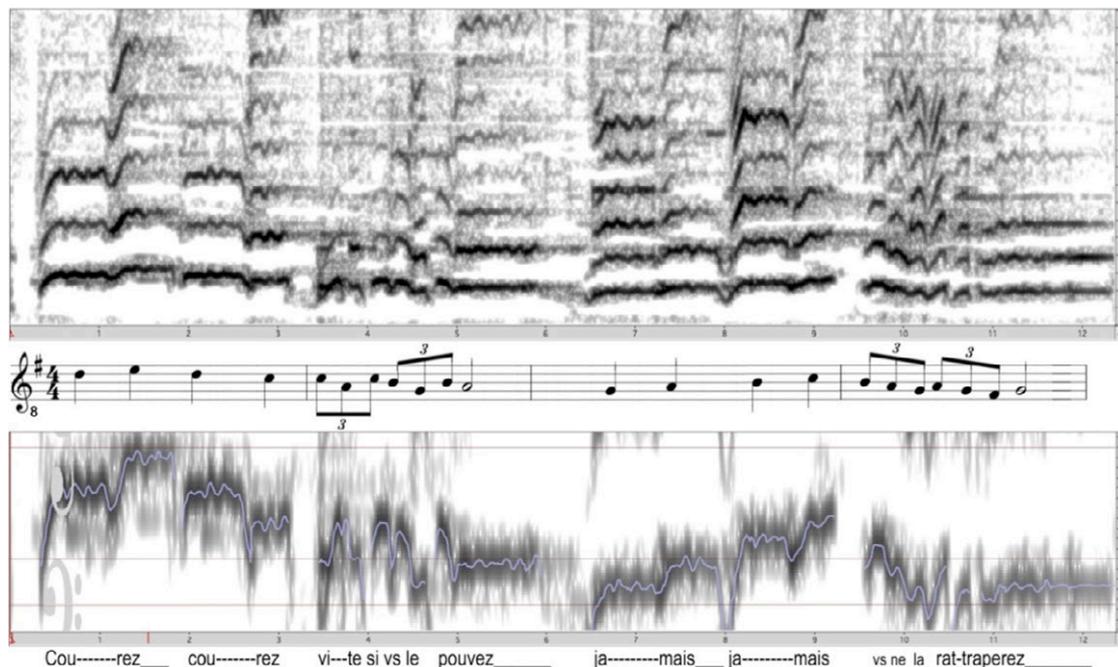


Figure 272 : Extrait de *L'Eau vive*, interprété par Guy Béart⁷¹⁴, pour la mise en évidence du manque de justesse dans la hauteur des notes. De haut en bas : sonagramme, relevé mélodique (octavié), courbe de fréquence fondamentale, superposée à la position approximative des deux dernières notes de la portée en clé de *fa* et de la première ligne en clé de *sol*, paroles. [CD 209]

Cette sensation est associée au fort *portamento* que nous trouvons régulièrement sur les attaques des notes. La courbe de la fréquence fondamentale permet d'appréhender l'aspect imprécis de l'intonation.

Il est bien évident que les techniques d'enregistrement (travail sur le son, montage de plusieurs interprétations), permettent de corriger ces approximations de justesse. En fait, elles sont intégrées à l'interprétation avec une triple valeur sémique : une prise de position parodique par rapport à la mélodicité traditionnelle de la chanson (Boby Lapointe, Vincent Delerm), une acceptation des limites vocales de l'interprète qui s'inscrit dans une recherche de proximité avec l'auditeur, une forme de complicité (Gérard Lenorman, Georges Moustaki, Guy Béart), une perte de contrôle émotif, le *pathos* submergeant le chant qui échappe aux règles de la musicalité (Leny Escudero).

⁷¹⁴ BÉART, Guy, *The very best of Guy Béart : L'eau vive*, Believe/Puzzle Productions, 2011.

5.4 Conclusion du chapitre

L'analyse éclatée des paramètres interprétatifs nous a permis de mettre en évidence leur diversité et, même au sein de types d'interprétations voisins, leur singularité et leur irréductible originalité au sens premier du terme, car ancrées dans une origine corporelle unique. Des caractéristiques timbrales et registrales aux aspects phonologiques et aux jeux fréquentiels, l'interprétation chansonnière conjugue avec une infinie variété l'inné et l'acquis, brouillant souvent les pistes entre les deux, tant il est vrai que le genre intègre et cultive la spécificité vocale à tous les niveaux. Il n'y a pas de réalité qui ne trouve son contraire dans le champ interprétatif de la chanson française, qui s'enrichit des composantes empruntées aux genres, aux milieux, aux esthétiques les plus variées.

Si l'on considère, en comparaison, la relative homogénéité compositionnelle dans la chanson « à texte », qui n'échappe aux normes génériques qu'à sa marginalité, on comprend mieux l'intérêt fondamental de l'interprétation qui, par l'éventail illimité des possibilités qu'elle offre, génère un renouvellement constant et inextinguible. C'est par elle, comme le souligne Gérard Le Vot, que le genre évolue au sein du double système antithétique de fermeture et d'ouverture auquel il appartient : « l'exécution vocale peut jouer un rôle notable dans cette ouverture⁷¹⁵ ».

Le drame que Roland Barthes perçoit à travers l'œuvre de Cy Twombly⁷¹⁶, qui « nous donne à lire cette fatalité : mon corps ne sera jamais le tien⁷¹⁷ », fatalité qui est aussi porte ouverte sur la découverte liée au caractère inaliénable de la spécificité corporelle – et donc vocale lorsqu'il s'agit de la chanson – de l'autre :

« De cette fatalité, en quoi peut se résumer un certain malheur humain, il n'y a qu'un moyen de se tirer : la séduction : que mon corps (ou ses substituts sensuels, l'art, l'écriture) séduise, emporte ou dérange l'autre corps⁷¹⁸ ».

« L'artiste *compose* ce qui est allégué (ou refusé) de sa culture et ce qui insiste de son propre corps : ce qui est évité, *ce qui est évoqué*, ce qui est répété ou encore : interdit/désiré : voilà le paradigme qui, telles deux jambes, fait marcher l'artiste *en tant qu'il produit*⁷¹⁹ ».

L'interprète de la chanson, dont le corps – plus que d'autres – est exposé, doit opérer cette synthèse paradigmatique entre son appartenance sociale, esthétique, géographique, sa langue, c'est-à-dire « ce qui est allégué ou refusé de sa culture » – le refus des normes culturelles étant aussi un moyen de se définir par rapport à elles – et les spécificités de son propre corps, « ce qui insiste de son propre corps », pour pousser à l'extrême ce jeu de séduction/provocation de l'autre corps, car il s'exerce dans l'immédiateté de la performance. Cette synthèse n'est autre que le jeu combinatoire des éléments ponctuels que nous venons d'étudier dans cette partie, au sein des méta-paramètres. En effet, chacun des paramètres ne se comporte pas en îlot de signifiante isolé des autres par un vide focalisateur, mais bien comme une interférence

⁷¹⁵ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. Les types d'oralité et le chant de tradition », dans : *L'éducation musicale*, supplément n° 555/556, septembre-octobre 2008, p. 102.

⁷¹⁶ BARTHES, Roland, « Cy Twombly », dans : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1992, p. 157.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

commune avec d'autres, à la fois influant sur eux et influencés par eux. Ils sont donc à inclure au sein d'ensembles hyperonymiques que nous allons maintenant étudier et dans lesquels chaque élément s'organise par rapport aux autres pour concourir à l'efficacité interprétative comme une véritable rhétorique vocale.