
Université Lumière Lyon 2

Ecole doctorale : 3LA (Lettres, langues, linguistique et arts)

*Laboratoire ICAR (Interactions, corpus, apprentissage, représentations -
UMR 5191)*

La chanson : une approche sémiotique d'un objet sonore et musical

par Martine GROCCIA

Thèse de doctorat de Sciences du langage

sous la direction de Louis PANIER

présentée et soutenue publiquement le 14 mai 2008

Composition du jury :

Hugues CONSTANTIN de CHANAY, professeur à l'université Lyon 2

Louis PANIER, professeur à l'université Lyon 2

Jean-François BORDRON, professeur à l'université de Limoges

Pierre SABY, professeur à l'université Lyon 2

Eero TARASTI, professeur à l'University of Helsinki

Cécile PREVOST-THOMAS, université Paris 4

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, le distribuer et le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

“ J'aime, je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne ; cela apparemment n'a pas de sens. Et pourtant, tout cela veut dire : mon corps n'est pas le même que le vôtre. ”

Roland Barthes

REMERCIEMENTS

Je voudrais ici adresser tous mes remerciements à celles et ceux qui m'ont suivie dans cette aventure, et plus particulièrement à :

M. Louis Panier pour son écoute, sa disponibilité, et la grande confiance qu'il m'a toujours accordée.

Clélia Bressat-Blum, qui a aimablement accepté de corriger l'ensemble de mes transcriptions musicales. Son professionnalisme, sa rigueur et son enthousiasme, ont constitué pour moi une grande source d'encouragement.

Mes compagnons thésards avec qui j'ai cheminé, et avec qui j'ai partagé de nombreuses discussions passionnées...

Sarah, Sophie, Sylvie, pour leurs relectures attentives.

Frédérique et Bruno, Marie et Salah, Nadine, Nicolas, Marie, Fatma, Céline, Denis. Merci de tout cœur pour votre générosité, votre compréhension, et votre soutien indéfectible, en toutes circonstances.

Mes frères et sœurs, et leur famille, qui me nourrissent chaque jour de leur affection, de leur joie de vivre, de leur présence.

*À mon père
À ma mère*

SOMMAIRE

AVERTISSEMENT AU LECTEUR.....	7
INTRODUCTION	9
PARTIE I – La chanson : Données historiques et sociologiques	13
CHAPITRE 1 – Données historiques	15
CHAPITRE 2 – La chanson au XX ^e siècle. Pratiques, usages, objet.....	41
PARTIE II – LA CHANSON : CONSTRUCTION D’UN OBJET SÉMIOTIQUE	75
CHAPITRE 1 – Un objet musical nommé « chanson »	77
CHAPITRE 2 – Objectifs de recherche, méthodologie et conditions d’analyse	108
PARTIE III – UNE APPROCHE POLYSÉMIOTIQUE D’UN OBJET	
SONORE ET MUSICAL	154
CHAPITRE 1 – De l’objet perçu à l’objet analysé	156
CHAPITRE 2 – Analyse du corpus.....	243
CONCLUSION GENERALE.....	390
BIBLIOGRAPHIE.....	393
TABLE DES MATIERES	404
ANNEXE (Corpus).....	408

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Mode de lecture de la thèse

Notre recherche traitant de la chanson comme objet sonore et musical, le présent travail est accompagné d'un CD contenant les documents sonores nécessaires à sa compréhension. Tous les documents sonores sont signalés par l'icône .

Le CD contient deux types de documents mp3 :

Le corpus : il est constitué de treize chansons, répertoriées dans le CD sous la numérotation 00., suivie de la mention « chanson », du numéro de la chanson, du nom de l'artiste et du titre de la chanson. Exemple : 00.Chanson9.Mano Solo - Dis moi.mp3.

Les extraits sonores accompagnant les analyses : ils apparaissent dans la Partie III de notre travail. Ils sont répertoriés dans le CD, de l'extrait n°01a à l'extrait n°19e, selon leur ordre d'apparition dans le corps de la thèse. Leur signalement () est accompagné d'une note indiquant au lecteur l'extrait correspondant sur le CD.

Pour le lecteur qui visualise la thèse sur fichier électronique, l'icône  constitue un lien hypertexte qu'il suffit d'activer pour accéder au document sonore correspondant. Pour la lecture papier, le lecteur est renvoyé aux extraits correspondant sur le CD.

Conditions techniques d'analyse

Le CD contient également cinq clips vidéo de démonstration du travail de transcription. Ils sont répertoriés sous la référence : 00.0.ex

En effet, nous avons conçu notre démarche analytique à partir de l'objet musical perçu. Par conséquent, nous avons dû élaborer nos propres transcriptions des chansons, étant donné que les partitions, quand elles existent, sont très minimalistes, et ne rendent pas compte de l'objet musical réellement entendu. Ces transcriptions ont constitué notre matériau principal de travail, à partir duquel nous avons analysé l'objet.

L'élaboration de ce matériau s'est faite dans des conditions artisanales, à partir d'un logiciel d'élaboration de partitions, *Melody Assistant*. La fonction de ce logiciel se confine à l'écriture

de partitions, dont on peut néanmoins entendre l'exécution, afin de vérifier ce qu'on a transcrit. Les outils disponibles dans ce logiciel permettent notamment d'assigner un instrument différent à chaque portée, d'intégrer des paroles à la portée mélodie, d'exporter les transcriptions ainsi effectuées, sous forme d'image, etc. Nous avons donc transcrit à l'oreille l'ensemble des chansons du corpus, et les transcriptions qui apparaissent dans la partie III de la thèse proviennent toutes de ce matériau de travail ainsi élaboré. Afin que le lecteur comprenne la nature du travail analytique, nous l'incitons à visualiser les vidéos jointes, qui constituent des exemples de partitions créées à partir de *Melody Assistant*. Ces partitions sont à concevoir comme du matériau de travail, et non comme des transcriptions exhaustives de tout ce qui est entendu dans les chansons en question. Concernant les vidéos jointes, il s'agit d'extraits de transcriptions des chansons suivantes :

Avril et toi (Les Ogres de Barback) : [00.0.ex doc de travail - transcription melody \(Avril et toi\).avi](#)

Dis-moi (Mano Solo) : [00.0.ex doc de travail - transcription melody \(Dis moi\).avi](#)

La malle en mai (Les hurlements d'Léo) : [00.0.ex doc de travail - transcription melody \(La malle\).avi](#)

Louise (Thomas Fersen) : [00.0.ex doc de travail - transcription melody \(Louise-T.Fersen\).avi](#)

St Vincent (Têtes Raides) : [00.0.ex doc de travail - transcription melody \(St Vincent\).avi](#)

Enfin, Melody Assistant permet également de découper, dupliquer, enregistrer des parties de musique, à partir du fichier mp3 source. Cette fonction nous a permis de construire les extraits originaux présents dans la thèse.

Par ailleurs, nous signalons que l'ensemble du travail de transcription a été approuvé par l'oreille professionnelle de Clélia Bressat-Blum, poly-instrumentiste, arrangeuse, compositrice, accompagnatrice et chef de chœur.

INTRODUCTION

Notre travail de recherche s'intéresse à la chanson française, expression artistique populaire, qui bénéficie d'une place importante dans nos pratiques d'écoute des objets musicaux. C'est une banalité de dire que la chanson ne suscite que peu d'intérêt scientifique. Cet état de fait rend compte d'une réalité de l'objet : difficilement considérée comme une véritable expression artistique, parcimonieusement admise comme une expression poétique, la chanson est globalement considérée comme un mode d'expression pauvre, simple, voire simpliste, qui ne mérite guère que l'on s'y arrête. Il lui reste tout de même, pour trouver sa place parmi les objets d'étude des sciences humaines, sa présence ancestrale et indubitable dans les sociétés humaines. En conséquence, les quelques travaux universitaires qui lui sont consacrés portent le plus souvent sur sa dimension historique, sociale, ou anthropologique. Une autre reconnaissance lui est parfois offerte, celle d'expression poétique, qui donne alors lieu à des recherches d'ordre littéraire. Outre le fait que cette reconnaissance n'est concédée qu'à un nombre restreint de chansons, et donc d'« auteurs », ce n'est plus vraiment de chansons que l'on traite mais de poésies. Néanmoins, quelques études en musicologie, peu nombreuses et récentes, s'intéressent à la chanson, dans le cadre de recherches concernant les « musiques actuelles »¹. Ces recherches, également à orientation sociologique, prennent alors en considération sa pleine dimension d'objet musical, objet écouté, et le plus souvent avec passion, par ses nombreux auditeurs.

Notre intérêt personnel a justement été aiguisé par ce paradoxe. Comment s'expliquer qu'un objet que l'on dit aussi simple et trivial, garde pour autant une importance considérable dans les pratiques d'écoute de la musique ? Ainsi que le précise Chion, « [...] presque tous les titres diffusés par les chaînes dites "musicales", que celles-ci soient radiophoniques ou audiovisuelles [...] sont en effet, il faut souligner cette évidence négligée, des chansons avec des paroles »². Doit-on y voir uniquement un succès programmé d'une expression artistique créée, produite, composée, pour plaire au plus grand nombre ? N'y aurait-il rien à découvrir de la chanson, qui ne relève ni de son histoire, ni de son entour social, ni de ses enjeux économiques, ni de sa « poésie » littéraire, mais qui éclaire sur la nature de cette relation

¹ À notre connaissance, le seul groupe de recherche en France, qui inscrit la chanson au rang d'objet d'étude, est l'équipe « Jazz, Chanson et Musiques Populaires », (JCMP, créé en 2005, resp. L. Cugny et C. Rudent) de l'Observatoire Musical Français (OMF, Paris Sorbonne). Présentation du groupe sur le site de l'OMF : <http://www.omf.paris4.sorbonne.fr/>

² Chion, 1994 : 89.

intime, entre un auditeur conquis, qui renouvelle encore et encore l'écoute, et une chanson qui, même entendue et réentendue, garde son attrait et ne se vide pas de son sens ? N'est-ce pas dans la singularité de ce qu'elle est, un objet musical, fait de sons, de musique et de voix, qu'il faut chercher quelques fondements de sa valeur d'objet de sens pour l'auditeur qui l'écoute ? La quête relève à l'évidence de l'utopie. Cependant, dès lors que la sémiotique a justement pour vocation l'exploration du sens, ces questions nous sont apparues pertinentes, et le désir de découvrir quelques éléments de réponses a suffi à motiver et à orienter notre projet de recherche.

En conséquence, nous avons souhaité considérer la chanson au plus proche de ce qu'elle est pour un auditeur : une production artistique musicale, qui s'inscrit dans une pratique itérative et distraite d'écoute, et qui fait sens pour l'auditeur dans ce mode d'existence spécifique. Cette pratique ainsi simplement caractérisée nous est apparue révélatrice quant à ce qu'il nous fallait prendre en considération dans notre recherche. Tout d'abord, si la chanson se caractérise par le fait qu'on l'écoute souvent, c'est sans doute que l'expérience renouvelée de cette écoute est fondamentale pour la construction de l'objet de sens. De plus, puisque cette expérience est de l'ordre de l'audible, elle fait directement intervenir la dimension sonore et musicale de la chanson. Enfin, s'il est admis que la chanson est « l'opéra de tout le monde [...] chez les gens qui ne savent ni lire ni écrire, comme pour les plus instruits », et qu'elle constitue une « façon simple de s'exprimer »³, sans doute faut-il également lui reconnaître d'autres manières de « signifier » que le seul « message » contenu dans son texte maintes fois entendu. Nous posons, dans cette réflexion initiale naïve, les orientations fondamentales de notre projet de recherche sémiotique : étudier la chanson comme une totalité audible, objet sonore et musical, qui fait sens pour un auditeur dans cette pratique caractérisée ; prendre le parti de délaisser le texte et ses significations, afin de nous offrir la possibilité de découvrir d'autres modes d'émergence du sens de cet objet. Nous construisons alors la question singulière, sous-jacente à l'ensemble de notre démarche : *comment* une chanson, objet musical et sonore, signifie-t-elle pour un auditeur, dans la pratique d'écoute distraite et itérative qu'il en a ?

Ce projet de recherche ainsi ébauché, il se révèle singulier au regard des démarches traditionnelles. En effet, habituellement, l'analyse de la chanson suscite principalement deux types d'approches : à caractère sociologique ou historique, elles prennent spécifiquement en compte sa nature de « fait social » ; à caractère littéraire, elles la considèrent comme une production exclusivement poétique. En sémiotique, certains travaux isolés⁴ proposent une

³ Félix Leclerc, *Chorus, Les cahiers de la chanson*, n°30, Hiver 2000.

⁴ Ces travaux sont présentés Partie II - Chapitre 2, p. 116.

approche de l'objet pluricode, en rendant compte des homologues ou tensions entre contenu verbal et expression musicale. Notre recherche présente par conséquent une quatrième orientation, et propose de s'intéresser à l'objet sonore et musical en tant que totalité audible, dans son existence au travers de sa pratique ordinaire d'écoute par un auditeur, écoute distraite et itérative. Dès lors, étant donné le manque de travaux analogues, elle se présente ouvertement comme une démarche expérimentale, à caractère fondamentalement empirique.

Notre travail résulte alors d'un ensemble de questionnements, que cette orientation de recherche a suscité, et dont chacune des réponses apportées a constitué une étape de notre réflexion. Ainsi, la première partie de notre travail est consacrée à la définition de la chanson en tant qu'expression artistique. Nous y dressons une sorte de carte d'identité de l'objet de recherche, de nature socio-historique, qui permet de rendre compte de ce qu'est la chanson aujourd'hui. L'objet ainsi défini s'avérant historiquement, socialement, et culturellement assez hétéroclite, nous proposons dans le premier chapitre de la seconde partie, une réflexion qui permette de délimiter, dans ce domaine vaste que constitue la chanson, un ensemble homogène d'objets musicaux, homogénéité nécessaire à la construction de l'objet sémiotique. En effet, cette réflexion s'est avérée indispensable pour construire un corpus qui ne soit ni aléatoire ni subjectif, et qui réponde à nos exigences méthodologiques : étudier la chanson telle qu'elle existe aujourd'hui pour un auditeur, c'est-à-dire une chanson enregistrée en studio, qui parvient à l'auditeur par le biais de ses supports d'enregistrements et de media divers, et qui utilise dans sa composition les technologies actuelles de traitement du son. En conséquence, cette étude aboutit à la constitution du corpus, qui comprend treize chansons choisies pour leur même appartenance aux « musiques actuelles », et à un domaine générique nommé « chanson française ».

Le second chapitre de cette partie expose alors notre problématique, nos choix méthodologiques et nos conditions d'analyse. Cette étape du travail s'est avérée délicate, du fait d'une part, que la sémiotique s'est très peu intéressée à la chanson et aux objets sonores, d'autre part que les quelques recherches existantes concernant la chanson démantèlent l'objet, et ne le considère pas dans sa totalité, sonore et musicale. En conséquence, nous avons élaboré notre problématique en fonction de deux principales préoccupations : prendre en considération l'activité perceptive d'écoute, dans la mesure où notre recherche vise l'objet tel qu'il est perçu par l'auditeur ; trouver un cadre théorique sémiotique susceptible de s'avérer pertinent au regard de notre démarche de recherche et des propriétés de l'objet musical. Cette problématique s'élabore alors au croisement des propositions théoriques de Pierre Schaeffer, concernant l'activité perceptive d'écoute des

objets sonores, et de celles de Geninasca, concernant l'interprétation des discours esthétiques comme « ensemble signifiant » ou « tout de signification ». Nous construisons alors l'hypothèse selon laquelle l'auditeur de chanson est susceptible d'instaurer cet objet en « tout de signification », au travers de stratégies de cohérence et de cohésion, et de fonder ainsi l'objet de sens, dans ses dimensions intelligible et sensible. L'auditeur instaure alors l'objet par l'intermédiaire d'une double saisie, musicale et sonore, ainsi caractérisées selon les activités d'écoute impliquées. L'instauration du « tout de signification » prendrait alors corps au sein de l'instance énonciative, et de ses deux pôles – énonciateur / énonciataire – dont les enjeux sémiotiques sont concentrés dans cette notion centrale, la voix, qui syncretise l'ensemble des fonctionnements sémiotiques en jeu dans cet objet.

Enfin, nous présentons, dans la troisième partie de notre travail, l'ensemble des réflexions et des résultats, qui ont émergé de l'expérimentation du corpus, et de l'analyse des chansons, permettant ainsi d'éprouver les hypothèses formulées. Le premier chapitre, dans lequel nous explicitons le passage de l'objet perçu à l'objet analysé, construit la chanson comme objet de discours, musical et sonore, décrivant ainsi les modes d'émergence du sens susceptibles d'y être efficients. Cet objet de discours s'élabore alors dans un constant va-et-vient entre l'objet empirique du corpus et la réflexion globale théorique. Le chapitre suivant, présentant des analyses orientées et argumentées des chansons de notre corpus, éprouve alors l'ensemble des hypothèses formulées, ainsi que les réflexions sémiotiques qui y sont corrélées.

PARTIE I – LA CHANSON : DONNÉES HISTORIQUES ET SOCIOLOGIQUES

Comme tout objet du monde, la chanson s'inscrit dans une histoire et dans une réalité sociale que l'on ne peut évincer si l'on veut comprendre l'objet lui-même. Nous assistons ces dernières années à un véritable engouement autour de cette forme d'expression artistique. Cet engouement n'est pas spécifiquement nouveau. Ce qui est nouveau, ce sont les retentissements médiatiques qu'il prend, par le biais du marché du disque et des nouveaux formats musicaux (formats numériques), mais aussi autour des émissions de télé-réalité liées à la découverte de nouveaux talents d'interprètes de chansons. Les émissions télévisuelles telles que la *Star Academy*, *Pop Star*, *La Nouvelle Star*, ont transformé la chanson en un véritable sésame vers la réussite et la célébrité. Outre les débats que peuvent susciter ces émissions, leur existence même, sans parler de leur succès, témoigne d'un mode particulier d'existence de l'objet. Un mode particulier, parmi d'autres modes, l'ensemble étant assez indifféremment nommé chanson, dans le sens collectif qu'en donne *Le Grand Robert* :

« Collectif : La chanson : l'art de composer, de chanter des chansons (de manière professionnelle), ensemble des compositions musicales populaires pour la voix humaine. La chanson courtoise au Moyen-âge, La chanson française, La chanson italienne. Histoire de la chanson. Festival de la chanson. La chanson réaliste. La chanson satirique. La chanson yé-yé. La chanson pour enfants. La chanson rive gauche. La chanson engagée. Les vedettes de la chanson. »¹

Notre première tâche consistera à broser une sorte de carte d'identité historique et sociologique de ce qui est communément appelé « la chanson française ». Cette tâche pourrait sembler superflue dans la mesure où les ouvrages sont nombreux, qui en relatent dans le détail des périodes historiques précises, des courants artistiques spécifiques, des aspects économiques et sociaux. Elle nous apparaît pourtant indispensable, dans la mesure où elle permet de soulever quelques questions essentielles liées à la définition même de l'objet, et qu'elle nous permet de circonscrire l'objet d'étude. Notre démarche ne se veut donc pas exhaustive, mais vise à baliser notre terrain d'investigation en matière de réflexion sémiotique, et à comprendre l'objet contemporain. Elle s'articulera en deux temps : tout d'abord une approche historique, dans laquelle nous traiterons de manière thématique de l'histoire de la chanson en France, et ce jusqu'au début du XX^e siècle, période de fortes mutations pour cet objet artistique ; puis une approche socioculturelle, dans laquelle nous traiterons de la chanson moderne, telle qu'elle s'est construite durant ce dernier siècle, et telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui, à travers les pratiques et usages qui lui sont liés dans notre société actuelle. Cette première partie posera les jalons d'une approche proprement sémiotique de l'objet.

¹ *Le Grand Robert de la langue française*, 2^{ème} édition dirigée par Alain Rey du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

Chapitre 1 : Données historiques

La chanson est avant tout une forme d'expression fondamentalement populaire, même si à certaines époques, elle a pu correspondre à une expression littéraire et poétique. Son histoire, en France, s'est écrite au fil des initiatives individuelles d'auteurs passionnés, cet « art mineur », comme il est encore nommé aujourd'hui, n'ayant jamais véritablement été pris en charge ou institutionnalisé par un discours académique, que ce soit de la part des institutions littéraires, ou des institutions musicales. Dans l'introduction à son *Histoire de la chanson française*, Duneton fournit une explication à ce manquement : pour lui, rendre compte de l'histoire de la chanson nécessite de s'engager émotionnellement et sentimentalement, parce que l'objet suscite forcément, dans son appréhension, des implications affectives fortes. Or, cet engagement émotionnel apparaîtrait aux yeux des historiens comme non compatible avec leur démarche qu'ils veulent scientifique et objective. Cette difficulté à gérer ce que Duneton appelle le « sentiment » expliquerait selon lui la défection des historiens et la carence des discours institutionnels dans le domaine :

« L'histoire de la chanson n'est donc pas une histoire tout à fait comme une autre. Il y faut du sentiment... C'est la principale raison, à mon avis, de son oubli quasi officiel – de son rejet plus exactement, par les instances culturelles académiques et par le corps des historiens universitaires. »²

D'autres auteurs peuvent même se sentir dans l'obligation de légitimer leur intérêt pour cette forme d'expression, ou de la circonscrire dans une acception bien précise. C'est le cas par exemple de René Poupard dans l'avant propos de son ouvrage fort judicieusement intitulé *Aspects de la chanson poétique* :

« Dans sa spécificité, la chanson se trouve culturellement marginalisée. Elle ne peut être intégrée dans le champ des formes d'expression institutionnalisées, c'est-à-dire socialement reconnues, que par référence à l'une de ces références, en l'occurrence la poésie. Pour être assimilée à la poésie, la chanson doit d'abord se prévaloir d'un texte présentant des qualités poétiques. C'est ce qu'explique l'appellation valorisante de "chanson poétique". »³

² Duneton, 1998 : 10.

³ Poupard, 1988 : 8.

Quelques soient les raisons invoquées, le constat est le même pour tous les auteurs qui se sont intéressés de près ou de loin à la chanson, et est exposé clairement par Guller dans l'introduction à son ouvrage consacré au « 9^{ème} art » :

« [...] la chanson n'a pas de légitimité culturelle, sinon dans l'une ou l'autre de ses formes savantes ; elle n'est cautionnée par aucune école, aucune université, aucun diplôme. Il lui manque les signes irréfutables de la valeur et de la consécration. Bien des gens s'octroient implicitement un brevet de capacité en affichant leur condescendance, voire leur mépris pour un art qu'ils qualifient volontiers de mineur. »⁴

De ce fait, expliquer quelles sont les origines de cette forme particulière d'expression qu'est la chanson et retracer son parcours historique est une entreprise vaste et complexe. Quelques auteurs – Claude Duneton, Julien Tiersot, Pierre Grosz, Marc Robine, entre autres – ont tenté l'aventure et ont produit des ouvrages de référence en la matière, ouvrages qui montrent à quel point cette histoire est riche et complexe. Outre le fait que cette démarche ne concerne pas directement notre travail, reproduire ici un condensé de cette histoire ne serait guère utile pour notre objectif de recherche. En revanche, il nous semble intéressant d'aborder la dimension historique de l'objet dans une approche thématique, à savoir en soulevant trois points fondamentaux qui, dans ce parcours historique, interpellent la nature même de l'objet : (i) les origines de la chanson en tant que première expression de la poésie de langue française ; (ii) le débat concernant l'opposition entre chanson savante et chanson populaire ; (iii) la dimension politique de l'objet à certaines périodes de son histoire.

I. Chanson et poésie : le lien des origines

Lorsque Robine, dans son ouvrage *Il était une fois la chanson française* évoque les origines littéraires de la chanson française⁵, il fait allusion à une réalité historique validée par l'histoire littéraire elle-même, à savoir que les premières poésies lyriques de langue française ont vu le jour sous la forme de poésies chantées. Dès lors, la tentation est grande, pour les historiens de la chanson, d'associer cette naissance de la poésie lyrique aux origines mêmes de la chanson, ce qui, nous le verrons par la suite, peut s'avérer légitime sur certains points.

⁴ Guller, 1978 :13.

⁵ « La chanson française est l'héritière d'une tradition littéraire remontant aux origines mêmes de notre langue ; à l'époque où cette " langue vulgaire " – qui finirait par devenir le français – peinait à émerger de la " langue noble " qu'était le latin » (Robine, 2004 : 19).

Par ailleurs, si l'on prend en considération ce lien originel entre poésie et chanson, on constate que l'art poétique a gardé pendant longtemps une dimension musicale et a développé de nombreuses formes poétiques que l'on pourrait nommer, si l'on adopte dans un premier temps, et *a priori*, la distinction entre chanson savante et chanson populaire, des formes savantes de chansons.

1. Aux origines : naissance de la poésie lyrique

Dire que l'Homme aurait commencé à chanter avant même d'acquérir le langage est une hypothèse fortement répandue et attestée. Pour ce qui concerne l'origine de la chanson de langue française proprement dite, elle nous ramène à l'origine même de notre langue, et donc aux premières acceptions du terme « chanson ».

Le terme « chanson » est apparu dans notre langue au Moyen-âge, dès le XI^e siècle. Il désigne de manière générale le « chant (d'un être humain, d'un instrument) »⁶. A l'origine, on lui reconnaît notamment deux acceptions spécifiques :

*« Moyen-Âge. Poème accompagné de musique. Spécialt. Poème épique assonancé célébrant des faits historiques ou légendaires, appelé aussi Chanson de geste. La « chanson de Roland », la « chanson d'Antioche ». Poème lyrique rimé que chante le trouvère ou le troubadour. La pastourelle, le virelai sont des chansons du Moyen-Âge. Chansons de toile, que les femmes chantaient en lisant. »*⁷

Le terme se réfère soit aux poèmes constituant les chansons de geste, soit aux compositions des trouvères et des troubadours, et concernent dans les deux cas un objet relevant de la création poétique et entretenant un lien plus ou moins étroit avec la musique. Ces deux types de compositions vont constituer, chacune de manière spécifique, l'ancrage d'une certaine chanson dans l'histoire littéraire.

La première acception du terme « chanson », rattachée à la chanson de geste, désigne un poème en vers, relatant les hauts faits de héros ou de personnages illustres. Chailley en donne la définition suivante :

« La chanson de geste serait essentiellement l'extension à la "geste des héros" de la "geste des saints" sortie de l'office par adaptation en langue vulgaire, selon le processus des tropes, à partir des récitations chantées de ces vies de saints, telle qu'elle figurait liturgiquement comme leçons de

⁶ Baumgartner, Ménard, Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, Librairie générale française, 1996.

⁷ Dictionnaire de l'Académie Française, Éditions. Julliard, Paris, 1994.

matines. D'où leur structure récitative sur un nombre restreint de timbres d'intonation, de développement, de conclusion, etc. bien connue de la récitation chantée liturgique. »⁸

La chanson de geste constitue un genre littéraire propre, développant des récits épiques liés aux héros qu'elle célèbre, et se restreignant à une utilisation de l'élément musical très codifiée et relativement limitée. *La chanson de Roland* en constitue un prototype, au sens de Maingueneau⁹. Cette œuvre réunit les caractéristiques attribuées au genre : poème épique, de type narratif, dont on peut retenir quelques éléments structurels, exposés par Naudin, dans son ouvrage *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson* :

« Quant à la structure, elle en impose par une longueur de 4002 vers, l'emploi de décasyllabes coupés régulièrement après le quatrième vers, l'assonance souvent voisine de la rime et l'usage de la laisse ou strophe extensible variant de cinq à trente-cinq vers suivant l'unité thématique du passage. »¹⁰

Cette première acception du terme n'a que peu de rapport avec la seconde. En effet, les poèmes lyriques, rimés, chantés par les trouvères et les troubadours, sont d'une toute autre facture, et d'une toute autre nature que la geste. Ces poésies chantées posent en effet les bases d'un genre poétique nouveau : outre le fait qu'elles mettent à l'honneur des formes courtes et qu'elles exploitent presque systématiquement la rime, elles vont diversifier leur composante musicale et intégrer des thématiques nouvelles. Elles innoveront sur le plan musical :

« [...] dans l'éventail offert par les huit modes liturgiques, le trouveur n'utilise que cinq d'entre eux – dont deux ne sont d'ailleurs que des transpositions – ; en outre et alors que l'Église, depuis les temps primitifs, interdit les altérations de degrés de la gamme, les trouveurs emploient le dièse et le bémol ; alors que le chant grégorien met toujours un ton entier pour la note finale, le chant du trouveur s'achève en général par un demi-ton ; il semblerait, en outre, qu'en opposition au rythme libre de la mélodie grégorienne, dès le XII^e siècle et sous la pression syllabique du vers, le chant profane aurait utilisé une mélodie mesurée d'après les formules rythmiques suivantes : à trois temps et à rythme binaire, à deux temps et à rythme ternaire, quelquefois à deux temps simples. »¹¹

Des innovations sur le plan textuel :

⁸ Chailley, 1960 : 756.

⁹ « La notion traditionnelle de genre a d'abord été élaborée dans le cadre d'une poétique, d'une réflexion sur la littérature. [...] Les œuvres sont ainsi référées à des " prototypes " : *Les liaisons dangereuses* pour le roman par lettres, *L'Illiade* pour l'épopée, etc. » (Maingueneau, 1998 : 51).

¹⁰ Naudin, 1968 : 63.

¹¹ *Ibid.* : 67.

« Genres et thèmes se multiplient : monologues, dialogues (« tensons » ou « jeux-partis »), scènes à plusieurs personnages (« chansons d'aube »), récits narratifs (« chansons de toile », « pastourelles »), chansons pieuses, chansons satiriques (« sirventès »), chansons à danse (« carolles », « balleries », « estampies »), chansons d'amour [...] »¹²

Cependant, que ce soit les chansons de geste, ou les chansons des trouvères, les objets ainsi désignés sont des créations poétiques contemporaines l'une de l'autre, apparues au même moment de l'histoire littéraire, ce qui laisse présager une relation certaine entre elles. Il n'est pas inintéressant en effet de noter que les deux types de compositions seraient, selon Naudin, issues d'un même procédé, le trope :

« Aux environs de 850 un anonyme de Jumièges transmet à Nokter, moine de Saint-Gall, l'idée de mettre des paroles syllabiques sous les vocalises grégoriennes de l'Alléluia afin de les retenir plus aisément. Nokter, saisi d'enthousiasme pour l'ingéniosité de ce procédé d'aide-mémoire, adopte cette trouvaille, compose des textes et lance la mode de ces nouvelles compositions ecclésiastiques qui, brodées sur des vocalises, s'en détachent très vite pour former des pièces séparées du répertoire scriptural auxquelles on donne le nom générique de « tropes », du latin « tropare » : trouver. [...] Ce sont des tropes que sont issues en droite ligne les trois formes primitives de la littérature narrative, dramatique et lyrique française »¹³

Le trope est en fait un procédé de composition, littéraire et musicale, qui aboutit à des productions où poésie et musique sont plus ou moins étroitement liées. Selon Naudin, trois genres littéraires naîtront de ce nouveau procédé : les hagiographies de langue française constitueront le premier genre, les chansons de geste le second :

« Le troisième genre littéraire issu des tropes se révèle être la poésie lyrique, non narrative et non dramatique. Elle surgit à la fin du XI^e siècle, contemporaine de la Chanson de Roland dont elle reflète les traits individualistes, profanes et artistiques. Elle se présente sous forme de pièces courtes appelées "vers" ou "chansons" composées non plus par des anonymes plus ou moins cléricaux mais par de vrais laïcs, "troubadours" ou "trouvères", auquel on peut donner le nom générique de "trouveurs" c'est-à-dire, par définition, "faiseurs de tropes". Les œuvres des "trouveurs" de la fin du XI^e, du XII^e et du XIII^e siècle sont toujours chantées et accompagnées musicalement. »¹⁴

Duneton souligne également l'apport du trope à la chanson profane :

« Cependant – c'est l'originalité la plus fructueuse de cette innovation – beaucoup de tropes reçurent une mélodie spéciale intercalée dans le texte officiel, ce qui fut particulièrement le cas du Gloria et du Credo. Cela donna lieu à une extension musicale dont les conséquences dans la chanson

¹² Ibid.

¹³ Ibid., 59-60.

¹⁴ Ibid., 66. Naudin emprunte les termes entre guillemets à Chailley (Chailley, 1960).

profane furent incalculables. [...] Ce sera en effet l'un des fonds musicaux de la chanson populaire très ancienne dont les formes plus ou moins modifiées se sont hissées jusqu'à nous, de siècle en siècle, sans que l'on puisse retracer leurs parcours. »¹⁵

Entre les chansons de geste et les compositions des trouvères, il y aurait donc bien, non pas une relation de filiation au sens strict, mais, pourrions-nous dire, une parenté de naissance, toutes deux résultant d'un même fait : la naissance de la poésie de langue française. Le rapprochement des deux types de production s'arrête là. Les deux genres se développeront ensuite de manière relativement autonome, développant des caractéristiques qui leur seront propres. Les distinctions fondamentales entre les deux genres relèveront entre autres, comme on l'a rapidement noté, de différences structurelles et thématiques importantes, ainsi que d'une pratique de la composante musicale spécifique à chacune, ce qu'explique Louis-Jean Calvet dans son article de *l'Encyclopedia Universalis* :

« Le terme "chanson" a connu les acceptions les plus diverses, parfois fort éloignées de la nôtre. Il apparaît pour la première fois au XI^e siècle, avec un sens très particulier, dans l'appellation "chanson de geste", poème épique en décasyllabes ou en alexandrins, plus généralement désigné à l'époque par le mot geste seul : "Il est écrit en la geste francor" (La Chanson de Roland). Il n'y a pas lieu par conséquent de rechercher des correspondances entre cette origine et le mot actuel. Les dimensions (la geste est toujours très longue) et le rapport à la musique (la geste, plutôt que chantée, était psalmodiée sur un accompagnement de vielle) opposent en effet ces deux emplois du terme. »¹⁶

Ainsi donc, la parenté entre les deux acceptions de l'époque moyenâgeuse du terme chanson n'a plus cours aujourd'hui. La chanson de geste est reconnue par l'histoire littéraire comme un genre littéraire à part entière, et cette acception du terme est traitée spécifiquement par les dictionnaires contemporains. Néanmoins, cette parenté peut se résumer en un point, et c'est en ce point que le rapprochement est intéressant : les deux types de productions, les chansons de geste comme les chansons des trouvères sont parmi les premières émanations de la poésie de langue française. Par conséquent, elles sont toutes deux à rattacher aux origines même de la poésie française ; et de cette origine naît une relation, qui s'avérera indéfectible, entre chanson et poésie.

2. De la chanson dans l'art poétique

De cette poésie naissante découlera finalement toute la littérature française. La création littéraire va évoluer vers des formes sans musique, puis non versifiées, donnant naissance

¹⁵ Duneton, 1998 : 70.

¹⁶ Calvet, L-J. : « Chanson », article de *l'Encyclopedia Universalis*.

rapidement à la prose. Quant à la poésie, elle est durant tout le Moyen-âge le plus souvent chantée, soit sur des mélodies monodiques, soit en chants polyphoniques. Le rondeau, le virelai, la ballade, en sont autant de réalisations. Jusqu'à la Renaissance, cette alliance entre musique et poésie reste une réalité littéraire : Les genres poétiques évoluent, se diversifient, se multiplient, mais restent très influencés par la musique. La poésie garde en elle les ingrédients d'une « chanson », en tant que production verbale versifiée, susceptible d'être accompagnée par une composante musicale. Elle développe évidemment des formes fixes, régule les thèmes autorisés dans tel ou tel genre poétique, érige des règles de métrique, mais reste très influencée par sa relation avec la musique. Dans son ouvrage *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France*, Marie Naudin propose une étude détaillée concernant cette alliance entre poésie et musique au cours des siècles, et montre que cette relation est très complexe : elle est régit par de nombreux critères, d'ordre esthétique, mais également d'ordre sociologique et idéologique. Elle cite notamment Thomas Sébillet qui, dans son *Art poétique françoys* paru en 1548, consacre un chapitre à la chanson :

« [...] le chapitre qu'il consacre à la "chanson" se révèle être d'un intérêt incontestable car il se justifiera dans les faits. [...] Sébillet assimile la "chanson" déjà décrite chez Fabri aux "cantiques" et aux "odes". Les points communs aux trois genres en étant la liberté de l'agencement strophique et l'accompagnement musical. En outre, il rattache plus étroitement "chanson" et "ode" en raison de leurs thèmes communs, l'amour et la boisson. Des nouveaux genres qu'il passe en revue, l'"épigramme" se rapproche pour la forme, d'une strophe de chanson – ce sera de fait une chanson monostrophique –, le "sonnet" d'une chanson de deux strophes, l'une de huit, l'autre de six vers, le blason [...] se découpe en deux parties similaires encadrant une partie centrale traitée différemment musicalement parlant, le "dialogue" se révèle convenir admirablement au style polyphonique [...]. Tous ces genres, anciens et nouveaux, sont susceptibles d'être mis en musique. Sébillet en témoigne lui-même "notamment aujourd'hui, que les Musiciens et Chantres font de tout ce qu'ilz trouvent, voient et oient, Musique et Chanson, et me doute fort qu'entre cy et peu de jours ilz feront de Petit pont, et de la Porte baubès des chansons nouvelles". »¹⁷

La réflexion de Sébillet, et le commentaire qu'en fait Naudin sont intéressants sur plusieurs points : la « chanson » est effectivement posée comme spécifique, différente des odes, épigrammes et autres sonnets. Mais Sébillet, en proposant un rapprochement entre ces genres, pose en même temps deux assertions intéressantes : (i) la chanson est un genre en soi ; (ii) le rapprochement avec d'autres genres poétiques relève de critères structurels et formels (la présence de la composante musicale et l'agencement strophique), ainsi que de critères thématiques (les thèmes privilégiés : l'amour et la boisson). Naudin résume l'approche de Sébillet dans son commentaire « Tous ces genres, anciens et nouveaux, sont

¹⁷ Naudin, 1968 : 87.

susceptibles d'être mis en musique ». Ce qui fait la « chanson » ici peut se résumer ainsi : une composante verbale versifiée, puisque poétique, organisée en strophes, et dont les thèmes de prédilection sont des thèmes légers ; une composante musicale qui accompagne le texte dans sa réalisation sonore.

Ainsi, jusqu'au XVI^e siècle, le vers est le plus souvent chanté, et son articulation, son rythme, sont supportés et accompagnés par la mesure mélodique. Durant cette période, il existe ce qu'on peut encore appeler une certaine « chanson littéraire » :

« [...] Villon, Charles d'Orléans, Rutebeuf avant eux, puis ultérieurement Clément Marot, Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Rémy Belleau, Antoine de Baïf, Agrippa d'Aubigné, tous poètes, seront tous aussi auteurs de chansons dans leur propre temps. [...] C'est une époque où, en plus, les musiciens, parfois, empruntent des bouts de textes de poètes ou d'autres chansons pour les insérer dans les leurs. »¹⁸

A partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, on nommera « air de cour » toutes sortes de pièces chantées – idylle, églogue, élégie, ode, sonnet, épigramme, madrigal, rondeau, ballade – à l'exclusion de celles strictement destinées à l'église, à la prière, et à l'exclusion des chansons à boire, sans doute jugées trop vulgaires. L'air de cour devait, en effet, avoir un aspect galant et mondain. Hodeir en donne cette définition :

« L'air de cour, dont la carrière historique s'étend de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e, est une forme vocale mineure. On désignait sous ce nom, à l'époque, toutes sortes d'airs à chanter de caractère galant ou pastoral, mondain ou même populaire, à l'exclusion toutefois des airs à boire, de danse ou de caractère religieux. Généralement à une voix, l'air de cour n'a pas l'ampleur de l'aria ; son accompagnement se réduit au seul luth, plus tard remplacé par la basse continue. »¹⁹

L'air de cour connaît une période très florissante dans la première moitié du XVII^e siècle, mais le genre tend à disparaître dès la fin de ce même siècle. Avec la dissociation progressive entre les deux arts, poétique et musical, le langage poétique prend progressivement un autre statut, et se développe volontiers dans des formes amusicales. On peut néanmoins noter une des dernières résurgences de la chanson dans l'art poétique avec la naissance, à la fin du XVII^e siècle, de la romance. Issue de l'opéra comique, elle est définie comme un genre indépendant destiné à la voix accompagnée du piano-forte, donnant ainsi la prépondérance absolue à la mélodie. Sur le plan thématique, elle est d'inspiration fortement sentimentale et vouée à l'expression du sentiment amoureux.

¹⁸ Grosz, 1996, tome 2 : 302.

¹⁹ Hodeir : 1995 : 20.

Cette alliance des origines entre poésie et musique s'est finalement soldée par un divorce, dès lors que la musique instrumentale a trouvé sa légitimité intellectuelle et artistique, et que de son côté, l'art poétique s'est senti trop à l'étroit dans des formes versifiées et dans un accompagnement musical trop simpliste. Cependant, on trouve à toutes les époques des poètes ou des écrivains qui ont été tentés d'écrire des chansons. Citons-en quelques uns : Villon, Rutebeuf, Marot, Ronsard, Florian, Rousseau, Hugo, Musset, Richepain, Chateaubriand... et pour notre XXe siècle : Prévert, Modiano, Labro, Mallet-Joris, etc.

Cette courte investigation concernant les liens qu'a pu entretenir cette forme appelée « chanson » et la poésie en tant qu'art littéraire, permet d'avancer quelques remarques sur la nature même de l'objet, et soulève également de nombreuses interrogations quant à son statut d'œuvre artistique. Tout d'abord, ce qui semble être appelé « chanson » dans l'histoire littéraire se résume en deux points fondamentaux, qui relèvent de la structure de l'objet, et des thématiques qui y sont développées : un poème versifié structuré en strophes, nommées couplets ou refrains, et accompagné d'une composante musicale, plus ou moins développée selon les genres, mais toujours présente, ne serait-ce que dans la réalisation chantée du poème ; des thématiques très variées mais dont le point commun est une certaine légèreté et simplicité dans le propos.

Par ailleurs, quelque soit la considération accordée à ces différentes productions poétiques chantées, donnant naissance à des genres spécifiques à une période ou à une autre, elles sont toujours posées comme émanant d'une élite intellectuelle, littéraire ou musicale, et se distinguant effectivement de la chanson dite populaire. Les auteurs que nous avons cités font presque chaque fois référence, pour le moins implicitement, à une chanson qui n'est pas nommée autrement que par cet adjectif « populaire », et dont on sait qu'elle court les rues de toutes ces époques confondues.

II. Chanson savante vs chanson populaire

La chanson qui concerne notre travail n'est plus, à proprement parler, à distinguer d'une chanson savante. Elle est intégrée aujourd'hui à un ensemble nommé consensuellement « musiques populaires modernes », parmi lesquelles on trouve le rock, la pop, le rap, la soul, etc., et la chanson. Cependant, à ce point de notre réflexion, nous nous intéressons à cette distinction, « savante » vs « populaire », pour différentes raisons. Tout d'abord, parce que les historiens de la chanson tentent d'offrir ses lettres de noblesse à notre chanson contemporaine en la rattachant aux premières poésies des trouvères et des troubadours, et donc à une chanson connue comme littéraire et « savante » ; ensuite parce que, au cours de l'histoire de la chanson, cette distinction, tout en déviant vers des concepts différents, a pu devenir un critère quasi définitoire, et de certains types de chansons, et de certains lieux consacrés à la chanson. Cette question du caractère populaire de la chanson se pose donc de différentes façons, à différents moments de son histoire, dans une évolution des concepts mêmes, relevant de mutations sociologiques et historiques.

1. La revendication originelle des historiens de la chanson

Notre brève exposition concernant les acceptions du terme chanson au Moyen-âge nous permet de comprendre pourquoi l'ensemble des ouvrages consacrés à l'histoire de la chanson française s'accorde à en attribuer l'origine, et à la rattacher historiquement aux productions des trouvères et troubadours qui ont cours dès la fin du XI^e siècle. Dans l'avant-propos du dernier ouvrage de Robine, *Il était une fois la chanson française*, Hidalgo le note en ces termes :

« Il constitue [l'ouvrage de Robine] également et surtout, en l'état, un excellent traité de l'histoire de la chanson française, du Moyen-âge à aujourd'hui. L'histoire brossée, certes à grands traits, mais aussi avec une grande minutie, d'un art pour le moins millénaire, puisque les origines connues de la chanson française remontent au temps des trouvères, ces fameux "trouveurs" de poésies et de ballades qui écrivaient et/ou chantaient en langue d'oïl dans la France du Nord. »¹

¹ Robine, 2004 : 12-13. Hidalgo est directeur et rédacteur de la revue *Chorus, Les Cahiers de la chanson*. Robine était, entre autre, journaliste dans cette même revue.

Cette revendication originelle est basée sur deux éléments essentiels. Tout d'abord, les trouvères sont en effet les premiers poètes reconnus à utiliser ce type d'expression, et les premiers à s'exprimer dans une langue qui deviendra notre français. Ils produisent et diffusent pendant près de trois siècles ces poésies chantées, aux thèmes et aux structures variées. Tout en scellant l'alliance entre poésie et musique, ils mettent à l'honneur la chanson monodique, c'est-à-dire à une seule voix, la voix chantée développant une véritable mélodie, sur fond d'accompagnement instrumental :

« C'est à partir du XI^e siècle que la chanson profane s'organise sur le plan artistique. Trouvères et troubadours inventent musiques et paroles, improvisant un accompagnement instrumental dont on suppose qu'il ne différait guère de la mélodie. Cet art de la chanson se développe, souvent lié à celui de la danse, au cours des XII^e et XIII^e siècles. Sa diversité est grande : galant avec la pastourelle, quasi-religieux avec le planch, aristocratique ou populaire, il peut aussi bien prendre une forme dialoguée (jeu-parti) que s'intégrer à un genre littéraire, roman courtois ou miracle. »²

De plus, ces poètes sont, la plupart du temps, des personnages importants de leur temps, et font partie de la population instruite de l'époque :

« Lorsqu'ils n'étaient pas eux-mêmes des seigneurs d'importance sociale considérable – comme Thibaud de Champagne, Guillaume d'Aquitaine, Conon de Béthune ou Jean de Brienne (qui deviendrait empereur de Byzance) – troubadours et trouvères étaient néanmoins des lettrés à une époque où l'immense majorité de la population était encore analphabète. »³

Reconnaître la chanson comme étant l'héritière de cette forme de poésie naissante est donc légitimée par ces deux points. Les trouvères et troubadours, parce qu'ils appartiennent à une certaine société artistique de l'époque, et parce que certains de leurs noms et de leurs compositions sont parvenus jusqu'à nous⁴, ont offert à la chanson une origine légitime et reconnue, aussi bien d'un point de vue artistique, que d'un point de vue social et historique. Rattacher les origines de la chanson d'aujourd'hui à ces premières productions moyenâgeuses, c'est inscrire la chanson dans l'évolution de l'histoire littéraire même, c'est également accorder implicitement une valeur artistique incontestable à ce type de production, et les auteurs ont besoin de cette légitimité artistique pour justifier l'intérêt qu'ils

² Hodeir, 1995 : 42.

³ Robine, 2004 : 23.

⁴ « Nous connaissons les noms d'environ 460 troubadours qui vécurent de 1100 à 1350 ; nous possédons plus de 2500 chansons. De plusieurs poètes, nous n'avons que le nom, et plusieurs chansons sont anonymes ; beaucoup sont d'attribution douteuse. [...] Du moins est-il assuré que, aux alentours de 1100, une poésie chantée, presque totalement originale par rapport aux traditions antérieures – savantes ou populaires –, était en voie de constitution rapide dans les terroirs du Poitou et du Limousin. » (Zumthor, P. : « Troubadours et trouvères », article de l'*Encyclopedia Universalis*).

portent à ce type d'expression, par ailleurs largement absente des discours critiques contemporains.

Cependant, cette revendication des origines, même si elle peut sembler légitime, pose quelques questions. En effet, la lecture des différents ouvrages consacrés à l'histoire de la chanson nous amène à relever un certain paradoxe dans la démarche de la plupart des auteurs. Ces derniers rattachent effectivement les origines de la chanson aux trouvères, qui ont par ailleurs une place et une existence bien reconnue dans l'histoire littéraire, mais ce qu'ils proposent ensuite, c'est une histoire de la chanson dite populaire, et non pas de la chanson poétique « littéraire ». Le passage de l'une à l'autre n'est que rarement explicité. On peut penser que, outre les arguments exposés, légitimes d'un certain point de vue, les auteurs se libèrent ici d'une difficulté qui n'est pas mince : comment rendre compte de l'histoire d'une chanson anonyme, non écrite, et pour laquelle très peu de documents sont parvenus jusqu'à nous ? Difficulté qu'exprime Tiersot dans son ouvrage *Histoire de la chanson populaire en France* :

« De par sa nature, la chanson populaire est chose essentiellement impersonnelle. D'où sort-elle ? Qui l'a faite ? Quel est celui qui l'a chantée le premier ? Problème que l'avenir résoudra peut-être [...] mais dont personne encore ne peut se vanter d'avoir trouvé la solution. Créée par quelque poète-musicien inconnu, obscur rapsode, barbe ignorant des secrets qu'enseignent les maîtres, mais pénétré du sentiment profond de l'inépuisable nature, la chanson, à peine sortie de ses lèvres, va, court, passant de bouche en bouche, se transmettant à travers le temps et l'espace par la seule tradition orale, sans le secours d'aucune notation. »⁵

Ce mode de transmission orale est précisément la cause du manque d'informations concernant cette chanson populaire qui, semble-t-il, a existé de tout temps. Tiersot pousse la réflexion plus loin lorsqu'il dit :

« [...] Et cependant, ce ne sont pas les documents qui manquent pour attester la vogue de ces chansons dans les temps les plus reculés de notre histoire. Les chroniques en sont pleines. Quant à des textes, il faut, pour en trouver quelques bribes, aller jusqu'à l'époque des premières tentatives faites en vue d'enrichir et régulariser les formules de l'art primitif, tentatives d'où sortirent, avec les trouvères et les troubadours, les premiers monuments de la poésie française. »⁶

La réflexion de Tiersot est intéressante pour notre propos. Il propose ici la jonction qui semble manquer à la lecture de certains ouvrages historiques, et ce en posant clairement une co-existence et un échange mutuel entre la chanson populaire et la chanson savante de

⁵ Tiersot, 1978 : V.

⁶ Ibid.

l'époque moyenâgeuse. Pour lui, les productions des trouvères sont en fait la première manifestation connue d'une activité chansonnière par ailleurs ancienne et multiple, et sont à considérer comme les premières productions qui rendent compte de cette activité, en la stabilisant dans des formes spécifiques.

Cependant, Tiersot est un auteur de la fin du XIXe siècle, et son ouvrage, *Histoire de la chanson populaire en France*, écrit en 1889, est fortement empreint d'une conception très spécifique de la chanson, portée en France par les écrivains romantiques, et issue de la théorie défendue un siècle plus tôt par l'écrivain allemand Johann Gottfried Herder (1744-1803) :

*« Grand admirateur d'Ossian, il [Herder] fait à la littérature populaire une place essentielle : "Les chants populaires, les fables, les légendes [...] sont le résultat des croyances d'un peuple, de sa sensibilité, de ses facultés, de ses efforts : on croit parce qu'on ne sait pas, on rêve parce qu'on ne voit pas, on s'agite à l'intérieur de son âme entière, simple et pas encore développée [...]" ».*⁷

La théorie de Herder est fondée sur une dichotomie opérée entre chanson populaire – *Volkslied* – et chanson d'art – *Kunstlied* –, le premier terme de cette dichotomie étant considéré comme la création naïve, « naturelle » de peuples « sauvages », qui n'ont pas encore été contaminés par la civilisation. « Tous les peuples encore incultes sont chanteurs. La Nature a créé l'homme libre, joyeux, chantant ; l'art et la société le rendent fermé, méfiant, muet. »⁸ écrit-il encore. C'est dans cette conception que s'inscrit Tiersot, accordant un certain génie créateur au peuple, à la fois instinctif et collectif, et confortant ainsi pleinement le mythe rousseauiste du bon sauvage. En fait, en terme de « chanson », il traite dans son ouvrage d'une chanson populaire, au sens « terrien » du terme, c'est-à-dire émanant et circulant dans les campagnes, et partant concernant avant tout le bon peuple paysan. C'est une chanson qu'il décrit comme pure, au sens originel du terme, empreinte de fraîcheur et de naïveté :

*« [...] humble, très simple, un peu sauvage, elle [la chanson populaire] se cache au fond de nos provinces, où nous irons l'étudier sur place. Elle nous étonnera d'abord, - elle en rebutera quelques uns, - avec ses airs incultes, ses formes incorrectes et négligées. Ses vers sont d'un aspect absolument primitif. [...] Mais, avec ses naïvetés d'expression, ses images enfantines, ses tournures rustiques, elle donne une exquise impression de nature »*⁹

⁷ Belmont, N. : « Folklore », article de l'*Encyclopedia Universalis*..

⁸ Herder, cité par Robine, 1994 : 12.

⁹ Tiersot, 1978 : VII.

Ce parti pris l'amène à opposer cette chanson qu'il nomme noblement « populaire » à cette autre chanson, qu'il ne nomme d'ailleurs pas, chanson des villes pour laquelle il manifeste un dédain qu'il n'hésite pas à exprimer dans son chapitre consacré aux vaudevilles :

« Car le peuple des villes, soumis à des influences multiples, ayant subi le frottement d'une civilisation plus avancée, n'a plus cette naïveté campagnarde, qui est une force, et dédaigne ce que l'inspiration populaire a produit ; cependant, il n'est pas suffisamment initié aux secrets de l'art pour en jouir pleinement et s'en assimiler les beautés. Aussi les chansons des villes n'ont-elles à nos yeux qu'un intérêt tout à fait secondaire : elles ne possèdent pas les qualités naturelles des premières, qui, étudiées sous tous leurs aspects, nous sont apparues parfois si touchantes ou si gracieuses ; elles n'ont pas non plus les formes savantes et recherchées que l'art a pour mission de donner à ses productions ; imitées, surtout de ces dernières, elles n'en sont, pour ainsi dire, que les rebuts. »¹⁰

Tiersot utilise l'adjectif populaire dans un sens « quasi ethnologique », tel qu'il est spécifié par Hennion à propos des musiques populaires : « [populaires] c'est-à-dire au sens où elles seraient restées l'expression immédiate, collective, vivante d'un groupe – et où elles ne seraient pas séparées d'autres aspects de la vie sociale, religieux, rituels, familiaux, etc. »¹¹. Pour Tiersot, la chanson des villes n'est qu'un ersatz pervers, des chansons populaires d'une part, des chansons littéraires de l'autre, ne pouvant par conséquent se prévaloir d'aucune des qualités reconnues à l'une ou à l'autre. Cette conception est directement issue des théories de Herder, et ne permet pas de recouvrer ce que nous soumettons ici à discussion, à travers notre propre opposition chanson savante/chanson populaire. Effectivement, nous optons pour notre part, et dans la lignée des différents ouvrages concernant l'histoire de la chanson, pour une appréhension globale des chansons « non savantes », sans cette dichotomie campagne/ville, qui nous mènerait à développer une réflexion concernant la notion de folklore, réflexion qui nous semble peu pertinente étant donné notre objet, la chanson actuelle. Cela dit, et pour ne pas négliger cette approche « romantique » de la chanson populaire, il nous faut admettre que l'ensemble des ouvrages auxquels nous faisons référence proposent plutôt une histoire de la chanson urbaine, chanson des villes, voire en grande partie chanson parisienne, qui, pour des raisons historiques, est donnée comme l'ancêtre de la chanson du XXe siècle.

Pour en revenir à notre réflexion initiale, Duneton apporte quant à lui un autre éclairage tout aussi intéressant, concernant cette distinction entre chanson savante et chanson populaire. Pour lui, la distinction ne semble pas pertinente à cette époque des origines. Il explique que dans la société moyenâgeuse, la population cultivée était partout bilingue : le latin était

¹⁰ *Ibid.* : 227.

¹¹ Hennion, 1998 : 10.

réservé à la vie intellectuelle, aux réflexions scientifiques et abstraites, alors que la langue vernaculaire – l'ancien français – était réservée à la vie quotidienne et servait d'expression à la littérature d'agrément et au chant. La société médiévale se trouvait alors partagée entre la communauté des lettrés (les moines, les prêtres et quelques laïcs), et le reste de la population, illettrée, quelque soit son rang et sa place dans la hiérarchie sociale, et possédant une seule langue. De ce fait, les chansons de ces époques avaient un public homogène, constitué aussi bien des gens du peuple que de la haute société. Il en conclut en conséquence que :

« [...] la question si controversée, souvent débattue, de savoir si les chansons de ces époques furent des chansons "populaires" ou aristocratiques me paraît manquer de fondement. Il semble que les commentateurs aient eu à cet égard une vision d'hommes du XIXe et du XXe siècle, hommes de souche bourgeoise, habitués à une très forte stratification sociale, ségrégant le "populaire" d'un côté, au sens "populace", voire "canaille", et l'"aristocratique" de l'autre. Deux clans étanches, l'un savant, peut-être un peu pervers, l'autre niais, mais "frais", d'une "simplicité touchante" »¹²

Les deux argumentations, celle de Tiersot et celle de Duneton, peuvent conjointement justifier le raccourci de certains auteurs concernant les origines de la chanson. Proposer une étude des origines de la chanson dite populaire, dans le sens de chanson anonyme, qui circule dans ces sociétés en dehors de toute instance littéraire, semble une entreprise plus que délicate, et ce d'autant plus qu'à ces époques reculées, l'identification d'une société « intellectuelle » qui évoluerait dans des sphères hermétiques, et qu'on pourrait opposer à une société inculte et non lettrée, paraît abusive et aléatoire. De ce fait, les auteurs, en gratifiant la chanson d'une origine historiquement littéraire, lui offrent une légitimité artistique justifiée, tout en contournant un obstacle qui n'en est un qu'à l'aune de considérations sociales non adaptées aux époques considérées, ce qu'on ne peut finalement guère leur reprocher.

2. La naissance d'une chanson artistique

Si la question de savoir si la chanson des origines est populaire ou savante n'est pas anodine, c'est parce qu'elle témoigne des difficultés à qualifier cette forme d'expression artistique, tantôt produite par des auteurs connus, tantôt par des auteurs méconnus, circulant de partout, au sein du peuple comme dans les sphères cultivées, inspirant tous et chacun, poètes de rues et poètes de cour. Notre première démarche d'isoler les chansons « savantes » en citant quelques genres de chansons clairement identifiés comme des

¹² Duneton, 1998 (tome 1) : 90.

émanations d'une certaine activité littéraire se justifie par le fait que cette distinction devient opérante pour qualifier certains types de chansons. Ainsi, le vau-de-ville, ou voix-de-ville, sera au XVIII^e siècle le nom donné à l'ensemble de la production chansonnière populaire, en opposition aux airs de cour, romances, et autres productions littéraires. La définition qu'en donne Duneton est éclairante :

« En somme, la vau-de-ville ou voix-de-ville désigne la "chanson-chanson", à couplets ; dont la caractéristique essentielle est de disposer d'un air simple, lequel se répète de couplet à couplet – alors que la musique polyphonique des chansons de grand style se développe parfois tout au long des paroles. [...] Reste à évoquer la fortune spéciale du terme vaudeville, lequel finit par prévaloir pour désigner la chanson simple, "ordinaire", souvent écrite à la hâte par un satiriste comme ce fût le cas au moment des "mazarinades" – cela pendant deux siècles tout entiers. »¹³

Il est intéressant de noter que le caractère « populaire » n'est pas tant dû ici au fait que ce type de chansons émanerait de gens du peuple, ce qui, répétons-le, semble difficile à soutenir étant donné qu'à ces époques la grande majorité de la population était encore illettrée, mais relève somme toute de critères structurels et thématiques, comme le précise Naudin :

« Bien que Boileau ait inscrit le vaudeville au nombre des genres poétiques secondaires du siècle, il faut vraiment appliquer à ce dernier le qualificatif de "chanson populaire". Ce caractère populaire n'a rien à voir avec la qualité de l'auteur qui peut être un gentilhomme et qui est toujours lettré. Il se traduit par la forme négligée, le vocabulaire simple, direct, voire obscène, les thèmes réalistes. Il s'oppose à celui des "airs de cour" qui sont d'une facture plus soignée avec un plus grand respect du nombre rigoureux des syllabes, de la rime, un souci de recherche du mot galant et raffiné et qui sont destinés, eux, aux salons de l'aristocratie et à leurs émules. »¹⁴

Une des caractéristiques essentielles du vau-de-ville, importante pour ce qui nous concerne, est qu'il consiste en une production de paroles versifiées, que l'on adapte et que l'on chante sur une mélodie déjà existante, et la plupart du temps, connue de tous. Notons qu'il s'agit là d'une pratique spécifique à ce type de chansons, la romance par exemple, bénéficiant quant à elle d'une musique originale. Ce système qui consiste à créer des chansons à partir de musiques existantes est un vieux système, où la mélodie en question est nommée *timbre*¹⁵. Bien que déjà existant du temps des trouvères, il se développe d'une manière extraordinaire

¹³ Duneton, 1998 (tome 1) : 273.

¹⁴ Naudin, 1968 : 157.

¹⁵ « On appelle "timbre" la mélodie d'une chanson, supposée connue de tous, que l'on utilise comme support pour de nouvelles paroles dans le but évident de favoriser leur diffusion rapide. Lorsqu'elles sont publiées, ces chansons écrites sur des timbres se reconnaissent à la mention : 'sur l'air de...'. » (Robine, 2004 : 28).

au cours de ce XVII^e qui constitue l'âge d'or des vaudevilles, notamment grâce aux chanteurs du Pont Neuf qui vont faire courir par les rues des centaines de « mazarinades ».

Par la suite, le XVIII^e siècle verra naître les caveaux, premiers lieux consacrés à la pratique chansonnière, et de ce fait, ancêtres de ce que l'on appellera plus tard les « sociétés chantantes ». Cette appellation de « caveau » désigne en fait des dîners chantants organisés par des poètes et des compositeurs dans le sous-sol de restaurants :

« [...] des poètes et des écrivains affichant d'autres ambitions littéraires en vinrent à se passionner pour la chanson au point de se réunir périodiquement pour en écrire et les chanter. Les pionniers de l'histoire sont Charles Collé, Alexis Piron, Crébillon fils, Charles-François Panard et l'épicier-droguiste-chansonnier Antoine Gallet qui servira de modèle à Edmond Rostand pour son personnage de Ragueneau dans Cyrano de Bergerac. ». [...] Les premières manifestations de ce qui resterait comme l'ancêtre et le modèle des sociétés chantantes à venir se déroulaient sous forme de dîners privés auxquels Gallet conviait ses amis poètes à son domicile de la rue de la Truanderie à partir de 1726, chacun interprétant ses œuvres à la fin du repas. »¹⁶

Les poètes vont dans les caveaux pour faire connaître leurs chansons, et non plus leurs poésies, ce qui est révélateur d'un changement profond du statut de la chanson. En effet, la naissance de ces caveaux est fondamentale sur deux points : à partir de cette période, la distinction entre « chanson savante » vs « chanson populaire » ne semble plus opérante au sens où nous l'avions posée jusque là. Il ne s'agit plus de distinguer la chanson émanant d'une production poétique reconnue comme telle, et ce à travers les genres que l'on a déjà cités, et le « reste », c'est-à-dire la chanson sans nom qui court les rues, mais de considérer la chanson comme une forme artistique spécifique, qui se développe en marge même de l'activité poétique. En ce sens, l'apparition des caveaux est en même temps une naissance et une reconnaissance de l'existence d'une forme artistique « chanson », qui n'est plus à rattacher à une quelconque production spécifiquement littéraire et poétique. En conséquence, le développement des caveaux peut également se comprendre comme la manifestation d'un glissement des concepts de « savant » et « populaire » concernant la production chansonnière. En effet, c'est en réaction aux chanteurs des rues du Pont-Neuf que certaines personnalités du monde littéraire de l'époque ont eu la volonté de créer une chanson plus exigeante et plus élaborée dans ces lieux qui lui seront réservés. Dans ce sens, les caveaux sont révélateurs de deux phénomènes résultant l'un de l'autre : la chanson attire à elle encore et toujours les élites intellectuelles, il semblerait donc que ce soit une forme d'expression à laquelle on reconnaît des qualités certaines ; et ces mêmes

¹⁶ Robine, 2004 : 31.

littérateurs, parce qu'ils ont pour elle des aspirations plus élevées que ce qu'ils entendent dans les rues, se placent dans la conception d'une chanson plus intellectuelle, plus élitiste, toujours en réaction à ce caractère simpliste, direct, cru, visiblement imputé à la chanson populaire.

Jusqu'au début du XXe siècle, et même jusqu'à l'arrivée du Music-hall qui bouleversera la donne, les différents lieux de chansons qui se développent reprennent d'une manière ou d'une autre cette distinction supposée en se positionnant par ce biais les uns par rapport aux autres. Ainsi, les goguettes ou « cafés chantants », très en vogue au début du XIXe, sont des lieux de réunions, non plus de « poètes-littérateurs », mais d'artisans et d'ouvriers, d'où partiront de nombreuses chansons militantes ouvrières :

« Alors que les nouveaux "caveaux" recrutent leurs membres parmi des poètes épicuriens jouissant parfois d'un grand prestige (comme Désaugiers, Laujon, Gouffé ou Béranger), les goguettes sont des sociétés chantantes où se produisent de simples amateurs, ouvriers et artisans pour la plupart, dont la plupart resteront à tout jamais anonymes. »¹⁷

De même les lices, autre lieu chansonnier où se retrouvent plus particulièrement les artisans et les boutiquiers, dont Grosz nous dit qu'elles se sont créées au XIXe siècle « en opposition à l'esprit 'petit-bourgeois' des caveaux »¹⁸. Les cabarets et les cafés concerts (les célèbres caf'conc'), apparus à la fin du XIXe, subissent le même type de distinction, le cabaret étant considéré comme un lieu intellectuel, littéraire, alors que le caf'conc' est un lieu de divertissement populaire.

Nous terminerons notre réflexion sur cette question en commentant brièvement un paragraphe que consacre Naudin à la chanson populaire de ces époques. Nous reproduisons ici intégralement le passage en question :

« Pendant ce temps, la romance – sous la triple influence de la dissection opérée sur elle par les poètes, de la naissance d'écrivains vaudevillistes illettrés se produisant dans les "goguettes" (ou cafés chantants) florissantes entre 1817 et 1848, de l'ouverture des premiers cafés-concerts en 1845 faisant souche dans tous les quartiers de Paris sous le Second-Empire et la IIIe République à ses débuts – se transforme en ce que les Français d'aujourd'hui nomment "chanson populaire" mais qui devrait plutôt s'appeler "chanson populacière". Trois générations vont se succéder, savourant les genres suivants qui en disent long sur les goûts artistiques du Français moyen : pour les hommes, les "troupiers", les "ivrognes", les "réalistes", les "scieurs", les "sentimentaux", les "phénomènes", les "gommeux excentriques", les "gambilleurs", les "monolingues" ; pour les femmes, les "romancières", les "patriotiques", les "paysannes", les "réalistes", les "épileptiques". En marge

¹⁷ Robine, 2004 : 39-40.

¹⁸ Grosz, 1996 (tome 2) : 14.

de l'école naturaliste, Bruant (1851-1925), avec des accents de poésie véritable, impose un genre sentimentalo-réaliste qui divulgué hors du "Chat Noir", premier cabaret artistique (!) en activité de 1883 à 1896, provoque un abus du style avec des chansons telles que "ma Gigolette", "les Gigolos", "Alphonse et Nana", "Ma p'tite Môme", etc. »¹⁹

Il nous semble reconnaître ici, dans le point de vue adopté par Naudin, une résurgence du « sentiment » qu'évoquait Duneton, paramètre selon lui imprescriptible dès lors que l'on tente de rendre compte de la chanson. En effet, et cela semble évident, Naudin gère ici difficilement ce « sentiment », et ne peut se défendre d'un jugement foncièrement négatif concernant les productions chansonnières de l'époque. Preuve en est, outre le ton passablement dédaigneux de l'ensemble du passage, ce point d'exclamation concernant le cabaret le « Chat Noir », qui marque, pour le moins, son étonnement quant au qualificatif employé pour un tel lieu, sinon son offuscation. Précisons que l'ensemble de son ouvrage, *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, est assez ambigu relativement au traitement réservé à cette chanson « populaire ». La démarche générale de l'auteur pose la chanson comme un point central de sa problématique, et pourtant, elle ne traite que sporadiquement la chanson « populaire », réservant au terme « chanson » une acception littéraire dont on ne discerne pas vraiment les critères de définition. La chanson populaire y est dogmatiquement posée comme telle, et traitée « à part » des évolutions de la poésie et de la musique, comme un objet difficilement assimilable au développement global de son travail. Il nous semble reconnaître ici comme une illustration de ce prétendu non droit de citer de la chanson dans des travaux universitaires, que l'auteur ne justifie que par le peu d'intérêt que lui inspirent les thèmes abordés dans les dites chansons. L'argumentation paraît courte, et remet quelque peu en question le bien-fondé du jugement ainsi posé. Cela dit, cette réflexion de Naudin montre également que qualifier la chanson de savante, populaire, intellectuelle, littéraire ou autre attribut, ne relève pas uniquement d'une réflexion sociologique concernant les populations concernées par la production ou la diffusion de l'objet, mais également, et dirions-nous surtout, d'un positionnement axiologique quant à sa qualité et sa validité d'œuvre artistique. Au XX^e siècle, l'appréhension de la chanson en ces termes n'est plus tout à fait pertinente telle quelle. Elle peut s'avérer opérante, à condition de prendre en compte les évolutions sociales et technologiques qui transforment et l'objet, et sa réception auprès du public, développement que nous réservons à notre second chapitre. En tout état de cause, il semble bien que la chanson provoque à toutes les époques de son existence cette nécessité, pour ceux qui la font, pour ceux qui l'écoute, et pour les auteurs qui s'y intéressent, de porter un jugement de valeur sur la qualité des œuvres. Quant à la validité de ces prises de position,

¹⁹ Naudin, 1968 : 226-227.

elle est dépendante de tellement de critères qu'il peut être plus avisé de ne poser aucune vérité en la matière. Pour notre part, nous adhérons aux propos de Claude Roy concernant la poésie, et qui nous semblent particulièrement adaptés à la chanson :

« Toute opposition radicale entre poésie populaire et poésie lettrée est artificielle. La poésie devient populaire dans sa forme quand celle-ci est telle que la mémoire collective la retient aisément et la perfectionne naturellement. Et c'est davantage la forme que les thèmes qui définissent une poésie populaire, car le poète savant, très souvent, sans trouver le bonheur d'expression du poème populaire, s'essaie aux thèmes de la vie rurale ou ouvrière, qui sont les sujets de prédilection de la poésie populaire. Il échoue souvent, parce qu'il les aborde la plupart du temps de l'extérieur. »²⁰

III. La dimension sociale et politique de l'objet

Nous choisissons ici d'aborder, dans sa dimension historique, une des propriétés reconnues à la chanson : sa capacité à relayer les préoccupations et angoisses, sociales et politiques, de son temps. Ce point nous intéresse parce qu'il illustre certaines caractéristiques de l'objet : son pouvoir de médiation et de diffusion, ainsi que son potentiel subversif et revendicateur.

1. Des mazarinades à la Révolution

Cette orientation de la chanson semble avoir vu le jour dès lors que la chanson s'est fortement développée en tant que pratique sociale, d'abord dans les rues, puis dans les lieux qui y sont consacrés. Duneton la date du XVI^e siècle :

« [...] commence au XVI^e siècle ce phénomène distinctif en France, qui consiste à commenter ou à propager par des chansons l'actualité des événements remarquables. Des plaintes ou des satires soulignent les hauts faits, victoires, morts, naissances, mariages des grands – une habitude qui verra sa floraison complète durant le XVIII^e siècle, et qui ne s'estompera qu'au XIX^e avec l'invention et la propagation de la presse écrite, dont elle avait joué jusque là le rôle, aussi bien pour l'information proprement dite que dans le conditionnement des esprits. »²¹

²⁰ Erismann, 1967 : 7. Citation extraite de l'ouvrage de Claude Roy, Trésors de la poésie populaire, Seghers, 1954.

²¹ Duneton, 1998 : 287.

La chanson devient un outil d'information et d'expression pour l'opinion, qui se mêle alors, grâce à elle, de la vie publique. La première manifestation remarquable de cette utilisation politique de la chanson revient aux chanteurs du Pont Neuf, appelés ainsi parce qu'ils officiaient sur le Pont Neuf. Ce dernier, construit au début du XVII^e, en permettant la liaison entre les deux rives de la Seine, était fortement fréquenté et constituait donc un lieu particulièrement propice à la diffusion des chansons. La vie politique très mouvementée de l'époque va donner l'occasion à ces chanteurs des rues de produire énormément de chansons, et jusqu'à la chute de Napoléon, chaque événement sera narré, commenté, critiqué. Ils lancent ainsi dès le XVII^e, la mode de la chanson politique, pamphlétaire, virulente et satirique, notamment à travers leurs « mazarinades » :

« La Fronde allait donner à ces poètes-chanteurs de la rue l'occasion d'aiguiser leurs vers pour mieux pourfendre le pouvoir en place, ses intrigues de palais et ses turpitudes, en dépit d'une censure renforcée. Succédant à Richelieu dont la mort, disait une chanson, "causait notre réjouissance" (qui oserait écrire ça aujourd'hui... même de l'homme politique le plus honni qui soit ?), Mazarin sera sans doute le personnage le plus chansonné de toute l'histoire de France, au point qu'on donna son nom à un genre tout à fait particulier : les mazarinades. [...] les mazarinades faisaient la joie des Parisiens au point que l'on finit par en compter plus de six mille : soit une chanson par jour pendant près de seize ans, alors que Mazarin est resté au pouvoir pendant dix-neuf années (de 1642 à 1661) »²²

La production chansonnière d'inspiration politique prolifère au gré des événements historiques sans précédent dans l'histoire de France. A l'éclatement de la Révolution, la chanson reprend l'esprit des mazarinades, mais cette fois pour servir la cause républicaine. C'est une période très féconde en terme de quantité de chansons créées. On compte des milliers de chansons satiriques ou vengeresses, patriotiques autant que républicaines, à Paris et dans toute la France, dont les trois plus célèbres sont connues de tous : le *Ça ira* et la *Carmagnole*, ainsi que, bien évidemment, la *Marseillaise*.

Le fait que la chanson ait joué un grand rôle et dans l'avènement de la Révolution, et dans son déroulement et sa résolution, est largement reconnu par l'ensemble des historiens de la chanson. Pour Robine, son rôle est comparable à celui des écrits de Voltaire, Rousseau et Diderot. Son argument est de poids : la chanson et les idées qu'elle véhicule circulent beaucoup plus aisément que des écrits philosophiques dans une société encore majoritairement analphabète. La chanson de l'époque suit l'évènement de très près, elle dépeint et raille avec précision, sur telle loi, sur tel personnage, sur les mœurs du temps, les

²² Robine, 2004 : 29.

problèmes économiques, etc. En un mot, la chanson sert à faire de la politique. Et on la retrouvera dans ce rôle à d'autres moments de l'Histoire.

2. Des goguettes aux cabarets : l'engagement politique en chanson

L'une des premières mesures prises par Napoléon III au lendemain de son coup d'État du 2 décembre 1851 est d'interdire les goguettes. Et pour cause, de ces lieux où se réunissaient ouvriers et artisans, sortaient des chansons militantes, malmenant l'Église et le gouvernement, prônant des doctrines subversives collectivistes inspirées de Saint-Simon ou Proudhon. Cette chanson goguettière a joué un rôle primordial, d'information et de mobilisation, auprès d'une nouvelle classe naissante, le prolétariat, et a éveillé les consciences sur son rôle politique et sa place dans la société. C'est d'ailleurs dans ces goguettes que se forge la tradition militante de la chanson ouvrière telle qu'elle explosera à l'occasion de la Commune de Paris et telle qu'elle se développera dans les décennies suivantes. Un des exemples les plus célèbres en est *l'Internationale*, écrite par Pottier en 1871, et qui servira d'hymne à toutes les révolutions prolétaires à venir.

En cette fin de XIXe siècle, la verve politique de la chanson s'exprime dans les cabarets par le biais de certains auteurs dont on dirait aujourd'hui qu'ils sont engagés :

« [...] des auteurs comme Jules Jouy (1855-1897), Gaston Couté (1880-1911) ou Gaston Brunschwig, alias Montéhus (1872-1952), écrivent des textes d'une lucidité, d'une combativité et d'un radicalisme souvent étonnants ; les deux premiers pratiquent même "la chanson au jour le jour", commentant ainsi l'actualité quotidienne à la une des journaux aux titres évocateurs comme Le Cri du Peuple ou La Guerre sociale ; Montéhus, lui, signe des textes (Gloire au dix-septième, La Grève des mères, On est en République, La Jeune Garde, etc.) d'une virulence telles qu'ils lui vaudront à plusieurs reprises les foudres de la censure et de lourdes amendes. »²³

Cependant, contrairement aux goguettes, ce n'est pas le propre des cabarets d'abriter ce type de productions. La chanson de cabaret, même si elle accueille l'inspiration libertaire, est essentiellement destinée à un public bourgeois venu « s'encanailler ». Le militantisme ou l'engagement politique de certaines chansons ne ressort que de l'initiative de certains artistes.

Reste l'initiative de la « La Muse rouge », fondée en 1901, et qui va jouer un rôle important dans la diffusion de la chanson « révolutionnaire ». Il ne s'agit pas à proprement parler d'un

²³ Robine, 2004 : 58.

cabaret, mais plutôt d'un « collectif d'auteurs organisant des spectacles en commun, éditant leurs partitions, publiant un journal trimestriel, *La chanson ouvrière*, et même un almanach qui parut pour la première (et dernière) fois en 1914. »²⁴ . D'abord « Groupe des poètes et chansonniers socialistes », l'association prend très vite le nom de « Groupe des poètes et chansonniers révolutionnaires » à la demande des poètes libertaires. Ces chansonniers organisent des réunions chantantes qui obtiennent un grand succès. Beaucoup sont des travailleurs manuels, qui aiment chanter à l'atelier, et qui expriment à travers leurs poèmes ou chansons leurs idées sociales devant un public populaire. On peut reconnaître en « La Muse rouge » la dernière tentative de ces années pour préserver une tradition chansonnrière militante. C'est là que l'on trouve les derniers représentants d'une lignée de poètes-ouvriers, littérateurs issus du peuple.

Par la suite, en effet, les réunions de corporations se perdent, et la spectacularisation de la chanson l'entraîne vers des évolutions nouvelles. Par ailleurs, dans sa dimension sociale, le rôle politique de la chanson s'estompe au fur et à mesure qu'il est pris en charge par d'autres médias, la chanson se recentrant sur sa fonction première, celle du divertissement : « Une fonction qui, du reste, se renforce à partir du moment où une plus grande liberté d'expression d'une part et l'essor des médias de masse d'autre part rendent moins nécessaire qu'elle assume certaines missions qu'on lui assignait auparavant, comme l'information politique, la contestation sociale, la transgression des bonnes mœurs, etc. »²⁵ explique l'historien Yves Borowice. Si la chanson exprime encore des revendications sociales ou politiques aujourd'hui, ces revendications sont le plus souvent portées par des initiatives individuelles. Certains artistes s'affichent comme militants d'une cause qu'ils défendent (les Têtes Raides, Noir Désir, Zebda, Renaud...), et c'est tout autant leur personnalité d'artiste « contestataire » au sein du show-business, que les chansons elles-mêmes, qui portent ce souffle revendicateur. Mais la question est complexe et met en branle des mécanismes sociaux et économiques qu'on ne peut envisager sans prendre en compte les changements fondamentaux qui vont bouleverser notre objet.

3. La chanson, quel miroir social ?

On est surpris de constater que, dans de nombreux ouvrages consacrés à la chanson, qu'ils soient d'inspiration historique ou sociologique, la chanson est décrite à travers un certain nombre d'observations, sortes de lieux communs posés d'un ouvrage à l'autre comme autant

²⁴ *Ibid.* : 60.

²⁵ Borowice, 2000 : 80.

d'évidences la concernant. Parmi ces évidences, il en est une que nous venons brièvement d'explorer, à savoir l'idée selon laquelle la chanson peut assumer une certaine fonction de revendication politique, et partant, si l'on élargit l'appréhension du phénomène, peut constituer une image fiable et fidèle des préoccupations de son temps. En effet, on reconnaît sans peine que de nombreuses chansons expriment des préoccupations d'ordre politique, notamment et plus visiblement encore, lors des périodes marquées politiquement et socialement, telles que la Révolution, la Commune de Paris, ou plus tard, le Front Populaire. De nombreux ouvrages d'historiens sont effectivement consacrés à cette chanson dite politique. Il paraît alors incontestable d'accorder à la chanson cette capacité à capter « l'air du temps », et à mettre en mots et en musiques, d'une certaine manière le « climat social » d'une époque. Chacun des auteurs que nous avons cités fait allusion, d'une manière ou d'une autre, à cette propriété reconnue. Certains vont plus loin, et soutiennent également que la chanson peut jouer un rôle actif dans certaines résolutions de conflits politiques²⁶, et même, à l'instar de Grosz, qu'elle participe de manière générale à l'évolution des mentalités, en entérinant dans l'encyclopédie collective, des discours aux thématiques jusque là marginales :

« Et Mistinguett le disait : "la chanson a toujours été le meilleur écho d'un moment, d'une époque". J'ajouterai : à chaque époque, à chaque moment, une chanson aide souvent à faire passer dans les mœurs les changements sociaux ou culturels de son temps, elle joue vraiment un rôle dans l'air du temps – prenez – "les divorcés" de Michel Delpech, une manière nouvelle de considérer le déchirement du divorce qui, jusque là était bâti sur la honte et le mensonge, ou "L'amour avec toi", de Michel Polnareff, une façon nouvelle d'oser parler de sexe et de plaisir : les chansons, du coup, nous en apprennent beaucoup sur la vie d'une époque.»²⁷

Cependant, on peut à ce stade de la réflexion, se poser légitimement la question : de quoi parlons-nous au juste ? S'agit-il des chansons en tant que telles, considérées intrinsèquement, dans ce qu'elles présentent, et dans leurs discours et dans leurs musiques, ou s'agit-il plus généralement de l'interprétation de « faits sociaux » ?²⁸ À la confrontation de certaines lectures, la question semble en effet pertinente. Ainsi que dans de nombreux autres ouvrages, on retrouve dans celui de Maricourt, *La parole en chantant*, cette allusion au rôle fondamental de la chanson dans certains parcours politiques. Il en vient à citer la chanson *Le temps des cerises* comme illustration de son propos :

²⁶ Cf. le rôle de la production chansonnière lors de la Révolution évoqué plus haut

²⁷ Grosz, 1996 : 16.

²⁸ « [...] des faits sont « sociaux » pour cette raison même qu'ils sont partagés par plusieurs individus, qu'ils sont des « manières d'agir, de penser, de sentir qui [...] existent en dehors des consciences individuelles » (citation de Durkheim, dans Rudent, 2000b : 105).

« Une très abondante chanson à la fois populaire et révolutionnaire a accompagné chaque phase du développement du mouvement ouvrier, glorifiant ses victoires, se lamentant sur ses échecs et appelant des lendemains meilleurs. L'exemple le plus significatif en est peut-être l'épisode de la Commune de Paris. [...]. Derrière elle, s'est dessinée une mémoire ouvrière, voire, plus encore et de manière moins restrictive, populaire. Qui peut dire l'impact qu'une chanson comme *Le temps des cerises* a eu sur la perpétuation de ce qui est devenu le "mythe" de la Commune ? »²⁹

Or en confrontation, l'article de Borowice propose une vision des choses différente. Il remarque que les anthologies et les analyses consacrées à la chanson politique « reposent sur un corpus de chansons écrites *pour être politiques*, porteuses d'un message intentionnel et univoque [...]. Or on ne remarque pas assez que dans, l'histoire, bien des chansons chargées de signification politique – et parmi les plus célèbres – le furent comme par effraction, à l'insu de leurs promoteurs. »³⁰. Il recommande ainsi la prudence quant à statuer sur la prétention politique à accorder à certaines chansons. Et d'expliquer ce qu'il en est concernant *Le temps des cerises* :

« Les convictions de son auteur et la magie d'une dédicace bien postérieure à sa première édition transformèrent une romance amoureuse et mélancolique pour chanteur à voix, *Le temps des cerises* [J.-B. Clément / A. Renard, 1868], en symbole universel de la Commune de Paris. »³¹

En fait, le propos ici n'est pas contradictoire avec la reconnaissance du rôle politique de certaines chansons. Cependant, Borowice développe dans cet article une opinion moins galvaudée concernant la thématique du politique en chanson, à savoir que selon lui, les chansons politiques qui se revendiquent comme telles, ne sont pas forcément celles qui traduisent ou qui transmettent le plus directement les préoccupations politiques d'une époque. Ainsi, examinant les chansons qui ont porté les mouvements ouvriers du Front Populaire, il reconnaît à certaines chansons, telles que *L'internationale*³² ou *Le chant des jeunes gardes*³³ par exemple, l'importance qu'elles ont eue dans les manifestations de l'époque. Mais il ajoute que, hors d'un cadre militant et organisé, de nombreux témoignages montrent que les chansons commerciales de variété traduisent plus justement encore l'atmosphère des occupations d'usines et l'enthousiasme suscité par les conquêtes sociales. Ainsi justifie-t-il son propos :

²⁹ Maricourt, 1996 : 25.

³⁰ Borowice, 2000 : 82.

³¹ Ibid.

³² E. Pottier / P. Degeyter, 1888.

³³ Montéhus / Saint-Gilles, 1912.

« Alors Marinella³⁴, principale chanson politique du Front Populaire ? La proposition peut faire sourire si l'on s'en tient à une analyse textuelle de surface, et à la personnalité œcuménique du chanteur de charme. Mais elle est déjà moins saugrenue si l'on veut bien réfléchir au sens que pouvait avoir le fait de fredonner ou d'écouter cette rumba légère et sensuelle pour des ouvrières sous-payées de 1936 occupant leurs entreprises, provisoirement libérées de l'autoritarisme patronal et des vexations de la maîtrise. »³⁵

L'ensemble de ces observations mises en regard nous invite à une réflexion d'importance. Se confrontent ici plusieurs discours sur la chanson : on parle tantôt des chansons en elles-mêmes (plus spécifiquement, ce qu'elles portent de significations intrinsèques, dans leurs textes), tantôt de chansons dans la compréhension que l'on peut en avoir socialement, au regard des époques et des contextes dans lesquels elles sont chantées. Certes, le propos de Borowice est pertinent, et les nombreux exemples qu'il cite pour l'étayer convainquent largement de la nécessité, pour rendre compte du sens d'une chanson, de prendre en compte et le contexte social dans lequel elle vit, et les différents paramètres qui peuvent changer le cours de son histoire, et partant, de sa signification. Cependant, et c'est là où nous voulons en venir, l'approche proposée ici rend compte d'un sens de la chanson en question ; un sens qui résulte d'une approche sociologique, informant sur les contextes dans lesquelles elle apparaît, sur les significations qu'elle peut supporter dans tel ou tel actualisation, plutôt que sur l'objet lui-même. Il s'agira pour nous, à la lumière de nos investigations propres, de statuer sur les possibilités de rendre compte d'un autre sens de la chanson, celui-ci résultant d'une approche sémiotique, dont il sera nécessaire pour notre travail de démontrer la pertinence, pertinence qui doit trouver sa validité hors d'une justification d'ordre sociologique.

³⁴ « Créée au disque et au cinéma par Tino Rossi en mars 1936 », note de l'auteur.

³⁵ Borowice, 2000 : 83.

Chapitre 2 : La chanson au XXe siècle.

Pratiques, usages, objet.

Du XIe siècle à la fin du XIXe siècle, appréhender la chanson dans une même démarche globale d'observations des phénomènes historiques, sociaux et artistiques, qui lui sont liés, peut se justifier dans la mesure où l'objet présente une certaine homogénéité d'existence. Si ses modes de diffusion évoluent, si les lieux qui lui sont consacrés se multiplient à partir du XVIIe siècle, si l'on commence à lui accorder une certaine valeur artistique courant XVIIIe, elle reste pour autant cette forme d'expression fondamentalement populaire, faite pour et par le peuple, et en grande majorité chantée par lui. Au XXe siècle, le monde de la chanson n'est plus le même, et l'objet lui-même subit des modifications certaines, liées à différents facteurs déterminants dans son évolution. Ces facteurs relèvent de mutations d'ordre socioculturel, mais également d'ordre technologique, et sont, dans leur interaction, à l'origine de la chanson moderne.

Dans son ouvrage *Aspects de la chanson poétique*, Poupart mentionne, non sans une certaine nostalgie, dans une comparaison rapide de la chanson « d'autrefois » et de la chanson « d'aujourd'hui », certains changements qui ont affecté la chanson, dans son passage à l'ère technologique du XXe siècle :

« On ne peut aborder la chanson moderne sans tenir compte des mutations socio-culturelles qu'elle a subies. Sans doute reste-t-elle un art populaire, mais les rapports qu'elle entretient avec le public ont changé depuis un siècle : d'actifs, ils sont devenus passifs. Autrefois, les gens chantaient les chansons ; ils ne le font plus aujourd'hui parce que les media les en dispensent. Ils déversent un flot sonore que l'on écoute, selon les circonstances, d'une oreille plus ou moins distraite. Dans ces conditions, musique et paroles ne bénéficient pas souvent de l'audience attentive qu'elles mériteraient. »¹

Si nous ne le suivons pas forcément dans son constat quelque peu négatif, il n'empêche que nous ne pouvons nier que l'univers de la chanson du XXe siècle est foncièrement différent de celui des siècles précédents. Il paraît donc indispensable, comme le suggère l'auteur, de recenser les différents changements qui ont affecté le domaine pour comprendre notre

¹ Poupart, 1988 : 13.

chanson actuelle. Rappelons ici si nécessaire, que notre vocation n'est pas de dresser une étude exhaustive des phénomènes en question, que ce soit d'un point de vue sociologique ou historique, mais bien de pointer quelques éléments qui, d'une manière ou d'une autre, influenceront sur nos choix quant à la construction de notre objet d'étude, appréhendable et appréhendé dans notre discipline.

Pour préciser notre champs d'investigation, nous adoptons a priori la définition que Rudent donne des « musiques populaires modernes », et dans lesquelles elle inclut la chanson, ou plus exactement, une chanson, qui correspond à celle qui nous intéresse ici :

« La formule "musiques populaires modernes" désigne ici les productions musicales du XXe siècle qui ont, récemment et en occident, échappé à la tradition de la musique occidentale savante ; qui se sont faites dans d'autres lieux, avec d'autres instruments, qui se sont apprises, transmises, et diffusées autrement qu'elle. Mais qui marquaient cependant une rupture, sur ces mêmes plans de la production, de la transmission et de la diffusion, avec des traditions populaires antérieurs au XXe siècle, et qui reposent par leur essence sur des modes de vie sociale et des procédés techniques apparus au XXe siècle. Nous n'y englobons donc qu'une partie du jazz et des chansons – celle qui a été produite dans des cadres urbains et destinée dès sa création à une diffusion phonographique, celle aussi qui utilise des instruments nouveaux – micros, guitares électriques. »²

Nous aborderons ici les différents phénomènes qui participent à la construction de cette chanson contemporaine. Nous évoquerons dans un premier temps les innovations technologiques qui ont touché le domaine de la chanson, et ce dans un traitement chronologique nécessitant un retour à des époques antérieures, afin de préserver la dimension évolutive des phénomènes. Nous évoquerons ensuite l'évolution du statut des acteurs qui participent à la création d'une chanson, ainsi que les changements dans les pratiques et usages qui lui sont liés du côté des auditeurs. Pour conclure, les nouvelles conditions de l'existence de l'objet ainsi posées, nous mettrons en évidence, au carrefour de ces différentes dynamiques, l'émergence d'un objet artistique nouveau.

² Rudent, 1998 : 21.

I. Innovations technologiques et médiatisation de l'objet

La chanson que nous connaissons aujourd'hui fait partie intégrante de nos vies quotidiennes. Qu'on le veuille ou non, nous sommes tous des auditeurs potentiels de cette chanson diffusée presque partout, dans nos espaces publics, magasins, centres commerciaux, cafés, stations de métro, etc., mais également dans nos sphères privées, par l'intermédiaire entre autres de la radio ou de la télévision. Et c'est là effectivement une des grandes évolutions de ce siècle : la chanson est aujourd'hui un objet fortement médiatisé, c'est-à-dire diffusé massivement par toute sorte de médias, radio, télévision, Internet, etc. Le facteur déterminant de cette évolution réside évidemment en grande partie dans les innovations technologiques, liées globalement à la maîtrise des moyens de reproduction et de diffusion des sons, qui vont complètement transformer les conditions d'existence de l'objet. Bien avant cela, l'imprimerie a elle aussi participé à une autre échelle à cette évolution. Ces observations nous invitent à examiner brièvement, en préambule, les différents modes d'existence de l'objet à travers son histoire, afin de comprendre en quoi ces évolutions conditionnent et construisent notre appréhension de l'objet contemporain.

1. La chanson d'avant l'imprimerie

On sait qu'aux origines, la chanson s'est diffusée grâce à une tradition orale fort vivace. Sans aucun support écrit, ni musical ni textuel, elle circule au gré des déplacements et voyages de ceux qui la chantent. Selon Robine, c'est une des raisons pour laquelle tant de chansons dites aujourd'hui « traditionnelles » sont parvenues jusqu'à nous :

« Si l'on accepte cette idée d'une chanson populaire, routinière³ et rurale, puisant une partie de ses plus lointaines racines à des sources savantes et citadines, la question reste cependant posée de savoir comment ces chansons ont pu se propager à ce point, et connaître des évolutions si nombreuses, souvent dictées par un contexte géographique ou social particulier. La réponse tient ici en deux mots : les voyageurs. Colporteurs [...], Compagnons du tour de France, marins cabotant de port en port, marinières suivant les fleuves, soldats traversant parfois le pays entier pour rejoindre leur régiment ou enfin rentrer chez eux, travailleurs saisonniers [...], etc. »⁴

³ « En matière de musique traditionnelle, le mot "routinier" évoque une reproduction instinctive – c'est-à-dire "d'oreille" – des modèles proposés, et un apprentissage basé sur une pratique régulière et répétitive. Il s'oppose, ainsi, à l'idée d'enseignement savant, par le biais du solfège ou d'un conservatoire. » (Robine, 1994 :14).

⁴ Ibid.

Ce mode de diffusion a des implications certaines sur l'objet lui-même. La chanson ainsi diffusée est une chanson vivante, dans le sens où elle n'est que rarement strictement fixée, dans ses textes comme dans sa musique. Lorsqu'elle est colportée par les uns et les autres, elle évolue au fil des interprétations et des contextes... et lorsqu'elle est portée par les artistes ambulants, on l'adapte même aux publics, nous dit Duneton :

« Les ménestrels prolongeant les jongleurs, les adaptent [les chansons] à toutes les situations, et selon leur culture propre, leur public, leur inspiration, les transforment, y ajoutent certains éléments, en oublient d'autres ; parfois ils changent tout à fait la musique. Beaucoup de chansons devenues traditionnelles ont été chantées sur des airs fort différents, et il serait vain de se représenter une chanson de cette époque figée et répétée ici et là sous la même forme. »⁵

La chanson des premières époques est donc un objet mouvant, qui subit de nombreuses modifications selon les chemins qu'on lui fait emprunter. La raison fondamentale en est qu'elle n'a alors aucun support de fixation, si ce n'est la mémoire des personnes qui la colportent. Elle relève alors des modalités de transmission de l'oralité : reprise et répétée par les artistes ou autres colporteurs qui l'a prennent en charge, elle est modifiée, au gré des inspirations des uns et des autres qui l'adaptent selon les circonstances, mais aussi selon la mémoire qu'ils en ont. Dans ce contexte, le rôle du principe des timbres est primordial, et l'on comprend pourquoi il a perduré aussi longtemps, et pourquoi il est étroitement lié à la chanson populaire : la création de nouveaux textes de chansons à partir de mélodies existantes permet de renouveler les discours et les thématiques selon les évolutions des contextes sociaux et culturels, et donc de renouveler la production chansonnière, tout en s'appuyant sur une mémoire collective largement éprouvée à certains airs et développements mélodiques.

Ainsi, ce qui peut paraître au premier abord comme une faiblesse de la chanson d'avant l'imprimerie, le fait qu'elle n'ait aucun support de diffusion, et qu'elle ne vit que dans et par la mémoire de ses interprètes et de son public, s'avère être en fait un atout majeur pour cette forme d'expression populaire : une chanson voyage, parcourt les campagnes et les villes, à travers l'espace, mais aussi à travers le temps. Elle donne naissance à d'autres versions d'elle-même, mais aussi à des productions qui à force d'être une version de la version de la version, deviennent des créations authentiquement nouvelles. C'est ce processus que Robine nomme « création collective » :

« Dès lors, on peut effectivement parler de "création collective", mais pas dans le sens où nous entendons généralement ce mot de nos jours. En effet,

⁵ Duneton, 1998, tome 1 : 241.

en matière de chanson traditionnelle, la création collective se fait par stratification, par empilement, chacun apportant sa pierre à l'ouvrage, après de multiples prédécesseurs ; ce qui est bien différent de la notion de travail en équipe, où tout le monde participe simultanément à l'œuvre commune. »⁶

C'est sans doute en partie dans cette dimension de « création collective » que l'on peut trouver une explication satisfaisante à la qualification « populaire » généralement rattachée à la chanson de l'époque : la chanson est effectivement, dans ce sens, une expression du peuple. Qu'elle émane ou non de lui, c'est lui qui est le garant de sa diffusion, de sa pérennité, et partant, de son existence même. C'est dans ce sens également qu'elle relève d'une tradition orale certaine : l'artiste ambulant, ou le soldat de retour dans sa contrée d'origine, propage une chanson qui est, avant toute autre considération, une chanson « transmise » et « re-crée » à la fois. Elle est éminemment, et dans tous les cas, une forme d'expression conditionnée à ce mode de transmission uniquement oral.

2. Recueils manuscrits et imprimés

Le statut des chansons va changer peu à peu avec l'évolution des supports de fixation des œuvres. L'arrivée des premiers recueils manuscrits va avoir pour conséquence d'unifier progressivement les textes et d'en fixer certaines versions. Le plus célèbre de ces manuscrits date du XVe siècle et est connu sous le nom de Manuscrit de Bayeux. Ce recueil est une compilation de chansons diverses, contenant « "102 chansons notées avec la table à la fin", ainsi que le précise l'en-tête ». ⁷ Le choix des chansons semble aléatoire et les genres se mélangent allégrement. On y trouve des chansons à caractère courtois ou d'allure franchement populaire, sentimentale ou bachique. Concernant la notation des chansons, elle est assez rudimentaire :

« La notation des chansons présente simplement la mélodie et le texte : ni polyphonies, ni contre-chant – à peine quelques passages qui semblent proposer des liaisons instrumentales entre les couplets, quelques préludes ou quelques ritournelles destinées à un instrument d'accompagnement, que l'on a extraite des compositions polyphoniques. L'amateur est donc libre de les chanter à sa guise. »⁸

L'existence de ce manuscrit est néanmoins le témoin d'un fait important et nouveau concernant le domaine de la chanson : il révèle une prise de conscience de l'existence d'un patrimoine, une volonté d'en sauvegarder des traces, mais également de le mettre à

⁶ Robine, 1994 : 14.

⁷ Duneton, 1998, Tome 1 : 269.

⁸ Grosz, 1996 (Tome 2) : 293 (Contribution de J-F. Dutertre). Cette caractéristique – la notation rudimentaire des chansons – n'est pas propre à cette époque. Nous y reviendrons.

disposition d'un public que l'on souhaite de plus en plus nombreux. Ce manuscrit, et d'autres recueils, moins célèbres mais relevant du même type d'initiative, constituent ainsi les premières manifestations d'une tentative de fixation de ces œuvres jusque là transmises oralement.

Avec l'arrivée de l'imprimerie, et surtout à partir du XVI^e siècle, ces recueils compilant les chansons du jour vont se multiplier. Ce qui est imprimé, et qui va donc profiter de ce mode de diffusion nouveau, c'est avant tout les textes de chansons. La musique est peu souvent notée, ou spécifiée par la seule indication du timbre sur lequel le texte se chante. Les textes, peu à peu unifiés, circulent dans des versions de plus en plus identifiables, ce qui permet d'en assurer une certaine pérennité.

Les chanteurs du Pont Neuf mettent très rapidement à profit cette nouvelle invention qu'est l'imprimerie, en proposant à la vente, et ce pour la première fois en matière de chansons, leurs textes de chansons :

« Ils [les chanteurs du Pont Neuf] gagnaient essentiellement leur vie en vendant les textes de leurs chansons, imprimés sur des feuilles volantes, ce qui reste assez difficile à comprendre quand on sait que la majorité de la population demeurait illettrée. »⁹

La nouveauté ici est de taille : pour la première fois, les textes de chansons sont vendus, ce qui révèle un changement important concernant le statut de l'objet. En devenant un objet potentiellement vendable, le texte de chanson acquiert une valeur marchande qui, bien qu'encore peu développée, constitue les prémices d'une mutation de l'objet vers un « produit consommable », tel qu'on pourra l'envisager par la suite.

L'âge d'or de la chanson imprimée est sans doute la période révolutionnaire, où de nombreuses chansons commentant l'actualité de la Révolution sont fréquemment publiées dans les nouveaux journaux, et où la lecture commence à devenir une pratique très répandue, ainsi que l'explique Robine :

⁹ Robine, 2004 : 28.

« [...] les multiples gazettes (le plus souvent de simples feuilles) [...] voient le jour à partir de 1789 et contribuent fortement à répandre la pratique de la lecture dans les couches populaires. Outre le fait que ces gazettes reproduisent de nombreuses chansons d'actualité – émanant de leur rédaction ou de lecteurs anonymes –, la généralisation de la lecture favorise grandement la diffusion des chansons, par le biais des feuilles volantes que les chanteurs vendent eux-mêmes après leurs prestations ou que les colporteurs apportent jusque dans les campagnes les plus reculées. »¹⁰

Ainsi, dans la mesure où une chanson reste une forme d'expression où la composante verbale est une donnée fondamentale de l'œuvre, les chansons, au même titre que tous les discours à base de langage verbal (presse, littérature, etc.) vont bénéficier de l'invention de l'imprimerie. De ce fait, l'imprimerie offre à la chanson un mode d'existence nouveau : le texte de chanson ainsi imprimé constitue un premier support de fixation et de reproduction de l'objet. Jusque là en perpétuelle transformation, à la faveur d'une transmission exclusivement orale, les chansons se fixent peu à peu dans des versions identifiables, que l'on peut reproduire à l'identique, tout du moins dans les paroles. Par ailleurs, les textes de chansons sont ainsi diffusés à une échelle méconnue jusqu'alors. Les textes imprimés, sans toutefois rendre compte de manière satisfaisante des œuvres elles-mêmes puisque les tronquant de toute leur dimension sonore, constituent cependant un mode d'existence spécifique d'une chanson : pour la première fois, une représentation des chansons existe, hors de toute exécution effective par un chanteur, artiste ou non. Cette représentation prend corps dans un objet matériel, feuilles volantes ou recueils imprimés, avec ou sans indications musicales, que tout un chacun peut acquérir ou diffuser. On reconnaît ici une étape importante dans l'évolution de l'objet, lorsqu'on sait qu'à notre époque contemporaine, les techniques d'enregistrements et de reproduction des œuvres sonores n'ont pas rendu caduc ce mode de représentation de l'objet.

3. Naissance du disque et de son industrie

Dans ses représentations écrites, la chanson reste cependant un objet tronqué de sa réalité sonore, et les textes ainsi imprimés constituent pour l'auditeur un objet qui ne peut se substituer aux chansons elles-mêmes. Cet état de fait change radicalement avec l'invention de nouvelles techniques permettant la fixation des sons. Dans l'ensemble des innovations et découvertes scientifiques qui permettront, au cours du XX^e siècle, de maîtriser la captation, la restitution, la transmission, la reproduction, et l'amplification du son, l'enregistrement constitue une des premières étapes de la réalisation de ce qu'il faut bien appeler un « rêve »

¹⁰ Ibid. : 36.

vieux de plusieurs siècles : capturer la parole, et rendre ainsi suranné le vieil adage *verba volant, scripta manent*. Cette nouvelle technique, l'enregistrement, Chion la nomme, de manière très explicite, la « phono-fixation » :

« La PHONO-FIXATION, plus couramment dénommée enregistrement, a été inventée en 1877 concurremment par Charles Cros et Thomas Edison. Dès l'origine elle permettait non seulement de "fixer" les sons existants, mais aussi de produire des sons spécifiquement destinés à être gravés sur le support, à l'aide de la voix, d'instruments, ou de n'importe quelle cause actionnée volontairement ou non. Sachant que l' "objet sonore" ainsi créé (comme l'a dénommé plus tard Pierre Schaeffer) allait être conservé, comme un trait sur le papier, et qu'il ne s'évanouirait pas aussitôt émis, comme avant 1877 il en était de tout phénomène audible. »¹¹

Les premières techniques d'enregistrement sont concrétisées à travers l'invention du phonographe, dont Charles Cros et Thomas Edison se disputent effectivement la paternité¹². Cet appareil, qui enregistre et reproduit les sons et les voix par un procédé purement mécanique de gravure, permet pour la première fois de fixer et de restituer un phénomène sonore, jusque là éphémère et condamné à n'exister que dans l'espace-temps de son énonciation effective. Alors que Charles Cros préconisait, dès la description de son invention, une gravure sur disque, les premiers phonographes utiliseront essentiellement pour supports, et selon le procédé défendu par Edison, des cylindres. Cependant, différents procédés sont testés pour améliorer les performances de cette technologie nouvelle : « le cylindre et le disque à gravure en profondeur (lus avec un saphir inusable, mais usant les sillons, sans toutefois les explorer totalement), le disque à gravure latérale (lu avec une aiguille vite usée et à changer souvent, sous peine d'endommager irrémédiablement les sillons, en revanche mieux explorés). »¹³. Ces procédés coexistent pendant de nombreuses années et malgré leurs performances variables, ils vont très rapidement profiter à la diffusion des chansons, dans la mesure où, comme l'explique Chion, la voix, dans ses caractéristiques acoustiques, se laisse plus facilement capturer par les premiers prototypes de phonographes :

¹¹ Chion, 1994 : 16.

¹² « La question, longtemps débattue, de savoir qui doit être considéré comme le véritable inventeur du phonographe n'en reste pas moins posée dans les mêmes termes. La description de Charles Cros, c'était d'emblée le disque tel qu'on le connaîtra jusqu'au début des années 1990, la gravure latérale et la duplication par galvanoplastie. Mais ce n'était qu'une description, et, impécunieux, le poète n'avait pu réunir les cinquante francs nécessaires au brevet de son invention. La première réalisation effective (demande de brevet déposée au Patent Office de Washington en fin décembre 1877, agréée le 17 février 1878) est celle d'Edison, à qui l'on pourrait seulement reprocher les méthodes indignes du génie qu'il fut, employées pour accrédi ter une priorité. D'autant que, si son phonographe avait le mérite d'exister et de fonctionner, il procédait de principes moins avancés que ceux de Cros, et l'invention s'en trouva engagée dans une impasse. », (Thévenot, J. : « Disque », article de l'*Encyclopedia Universalis*).

¹³ Ibid.

« Pour des raisons diverses, les premiers enregistrements musicaux privilégient les voix : non pas, comme on pourrait le croire, parce que le phonographe reproduisait plus fidèlement le chant que l'orchestre, mais plutôt parce que, malgré la dénaturation du timbre vocal, l'auditeur avait plus d'éléments à reconnaître qu'avec les instruments : paroles, accent, détails d'articulation et effets vocaux. A l'époque des phonographes, les pianos enregistrés sonnaient tous de la même façon. La musique instrumentale ne connaît pas la variété des modes d'attaque que permet le chant sur des paroles, et d'autre part, la voix est cet instrument unique en son genre qui peut avoir d'un individu à l'autre des différences de sonorité très caractéristiques, différences qui, bizarrement, "passent" par le canal étroit du phonographe d'alors. »¹⁴

C'est en fait, pour la chanson, et petit à petit pour tout le domaine musical, le début d'une véritable révolution, économique, industrielle et culturelle, qui aboutira à l'avènement de nos sociétés dites « audio-visuelles ». Le potentiel économique de ces nouvelles inventions est très rapidement pressenti, donnant naissance à de nouvelles sociétés¹⁵ qui, à une échelle industrielle, mettent en place une exploitation marchande de ces nouveaux supports. En France, Pathé commercialise¹⁶ ses cylindres dès 1897 :

« Le catalogue Pathé comporte des cylindres d'opéra, de chants religieux, de musique militaire, de musique de danse... mais surtout de chanson française (Paulus, Yvette Guilbert, Ouvrard, Fragson, etc.) »¹⁷

Il restera fidèle à ce support jusqu'à ce que le disque 78 tours s'impose et supprime le cylindre. Dans sa première période, autour de 1910, le disque est encore obtenu par enregistrement acoustique et les contraintes techniques sont encore fortes : la fidélité de restitution des sons reste encore insatisfaisante, les possibilités de duplication des enregistrements sont complexes et coûteuses, et les progrès de l'amplification et donc de la puissance de restitution des enregistrements, n'en est encore qu'à ses débuts. Il faut attendre le début des années 20 et l'enregistrement électrique pour pallier en partie, et plus efficacement, ces défaillances non résolues par les procédés antérieurs. C'est alors l'âge d'or du 78 tours qui, jusqu'aux années 50, connaît une diffusion sans précédent. Dans cette période, l'édition phonographique prend véritablement son visage moderne : les marques françaises comme Pathé côtoient les labels étrangers : Gramophone, Fonotipia, Columbia... L'industrie du disque se développe, s'internationalise, et instaure, à la faveur des avancées et des découvertes technologiques, l'unification et l'adoption de supports standardisés, d'où

¹⁴ Chion, 1994 : 31-32.

¹⁵ Les pionnières et plus importantes : C.B.S (Columbia Broadcasting System) fondée en 1885 aux Etats Unis par les ingénieurs Chischester A. Bell et Charles S. Tainter, PATHE fondée en 1896 par les frères Charles et Emile Pathé en France, et la Deutsche Grammophon Gesellschaft fondée en 1898 en Allemagne par Emile Berliner.

¹⁶ « En France, c'est Pathé, fondé en 1897, qui lance la production des premiers cylindres (1 franc 25). Pathé produit également des disques noirs. En 1900, son catalogue compte 5000 titres. » (Grosz, 1996 (Tome 2) : 139).

¹⁷ Lesueur, 2004 : 20.

surgit en 1948 le disque microsillon à deux formats : le 45-tours de 17 centimètres pour les petites durées, et le 33-tours 1/3 de 30 centimètres pour les longues durées.

L'enregistrement a apporté une chose absolument inédite, « la réécoute littérale d'un phénomène sonore à l'infini »¹⁸, ce qui a plusieurs conséquences : le phénomène sonore ainsi enregistré n'est plus éphémère mais fixé, gravé sur un support à la manière de la lettre sur le papier, et peut même se prévaloir, avec les progrès de la technique, et d'une durée de vie au moins égale à celle de l'écrit, et d'une qualité de restitution jusque là jamais atteinte ; ce même phénomène sonore est également délivré de l'espace-temps de son énonciation première, et peut être entendu, et donc exister, hors de celle-ci. Par ailleurs, l'industrie du disque a offert, au sens commercial du terme, la possibilité à tout un chacun de jouir des potentiels de cette innovation, en créant des supports et des appareils de plus en plus adéquats, à des coûts de plus en plus accessibles au grand public, développant ainsi de nouvelles pratiques.

Dans leurs combinaisons, l'ensemble de ces phénomènes change radicalement le statut des chansons. Le disque peut également être considéré comme une représentation de l'objet, mais pas au même titre que les feuillets imprimés de l'époque du Pont Neuf : il se pose en effet, tout du moins aux oreilles de l'auditeur ordinaire, comme une reproduction fidèle de l'événement sonore en question, et se substitue, d'une façon efficace à lui. Une chanson devient ainsi, par identification avec le support qui la contient, cet objet matériel, ce disque, autrement dit un objet que l'on peut acheter, conserver, offrir, écouter autant de fois qu'on le désire.

Parallèlement à ces nouvelles techniques d'enregistrement et de traitement des sons, les innovations en matière de téléphonie bouleversent également les circuits de diffusion de la chanson. La téléphonie, ou retransmission du son à distance, en donnant naissance à la radio et, plus tardivement à la télévision, offre également un nouveau moyen de médiatiser les chansons, c'est-à-dire de les diffuser à très grande échelle par l'intermédiaire de ces nouveaux médias et, pour l'auditeur, de les entendre sans que soit nécessaire la possession ni d'un enregistrement, ni d'un appareil susceptible de le lire.

4. L'ère du numérique

Toutes les innovations technologiques concernant le traitement des sons utilisent, durant la plus grande partie du XXe siècle, la transcription des signaux par un procédé analogique,

¹⁸ Chion, 1994 : 16.

c'est-à-dire qu'elles captent le signal dans ses variations continues. La grande révolution de notre fin de siècle, c'est la transformation du signal analogique en signal numérique : cette transformation, nommée processus de numérisation, consiste à « mesurer l'amplitude du signal analogique source (quantification) à intervalles de temps réguliers (échantillonnage), la fréquence de cet échantillonnage devant être égale à au moins deux fois la fréquence maximale du spectre d'énergie du signal analogique.[...] Chaque mesure est ensuite exprimée sous la forme d'un nombre composé d'une suite de 1 et de 0, les éléments binaires ou bits (codage de source) »¹⁹. Sans développer des explications techniques inutiles ici, nous pouvons cependant relever les grands bouleversements qu'a provoqués l'arrivée de cette nouvelle technologie dans le domaine de la musique.

En premier lieu, c'est de cette nouvelle technologie qu'est issu au début des années 80 le disque compact audio, qui supprime de manière définitive les disques vinyle. Les avantages du CD sont nombreux, notamment la qualité de restitution des signaux, la maniabilité et la solidité du support réputé inusable, ainsi que la grande capacité d'enregistrement, d'environ soixante-dix minutes.

Par ailleurs, ce procédé de numérisation, au fur et à mesure des progrès technologiques, et sous l'action des différentes industries concernées, fait converger les mondes de l'informatique, de l'audiovisuel, et même de la téléphonie, phénomène que les auteurs de *Musique, le marketing m'a tuée ?* nomment « la convergence » :

« [...] l'industrie du disque s'est trouvée prise dans des stratégies dites de « convergence ». La convergence, c'est le rapprochement entre telecoms (on parle alors de "tuyaux": Internet, câble, téléphone) et médias (les contenus : films, musique). Ces stratégies sont un pari sur l'avenir : un avenir où l'essentiel de la musique serait téléchargé sur un ordinateur ou un téléphone portable, le support disque perdant de son importance. Surtout les maisons de disques pourraient s'autosuffire. De la source à l'auditeur, elles cumuleraient deux métiers aujourd'hui séparés : ceux de producteur et de diffuseur, grâce à la maîtrise des moyens de fabrication et de distribution de la musique, pour l'amener directement dans le panier de l'acheteur. »²⁰

En effet, avec la naissance et la vulgarisation de l'Internet, la numérisation trouve des applications fort nombreuses dans la création de nouveaux types de données informatiques qui permettent entre autres, la création de fichiers son. Étant donnée l'évolution très rapide des innovations concernant l'ensemble de ces nouvelles technologies, et les enjeux économiques colossaux qu'elles engendrent, les industries liées à leurs exploitations s'appliquent à mettre en place des protocoles communs, et adoptent également des formats

¹⁹ Hardy, D. : « Télécommunications – la révolution numérique », article de l' *Encyclopedia Universalis*.

²⁰ Casier, 2003 : 16.

de fichiers, instaurant ainsi des normes au niveau international. Ainsi, on assiste aujourd'hui, concernant le domaine de la musique, au phénomène MP3. Ce format de fichier permet de compresser les données informatiques de manière à obtenir des fichiers son relativement légers, et donc téléchargeables assez facilement, tout en conservant une qualité de son stéréo relativement satisfaisante. C'est pourquoi, bien qu'il existe d'autres formats de fichiers son plus performants, tel que le WAV par exemple, le MP3 a été érigé en norme pour tous les appareils permettant de lire ou d'enregistrer numériquement de la musique (baladeurs, chaînes hifi, etc.). Par ailleurs, la musique peut également transiter par le téléphone via la technologie des téléphones portables, qui sont capables, à l'aube de notre III^e millénaire, de lire de la musique préalablement téléchargée sur le réseau Internet.

Ainsi, depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'au règne du numérique, les différentes innovations scientifiques et technologiques mentionnées ici, et les développements industriels qui en découlent, sont pour l'essentiel à l'origine de l'univers de la chanson d'aujourd'hui. Chacune de ses évolutions, selon des effets qui lui sont propres, et avec des répercussions inégales, participent à la construction de la chanson actuelle.

II. Les statuts de l'artiste chanteur

Comme nous l'avons signalé, en tant que véritable tradition orale, la chanson des origines appartenait à tout le monde, elle circulait dans le patrimoine collectif tout en s'enrichissant des circonstances d'exécutions nouvelles. Cette chanson des premières époques faisait partie du patrimoine commun, et n'appartenait en propre à personne. L'on savait rarement qui était l'auteur des paroles, et encore moins qui en avait composé la mélodie ou le timbre. Certes l'artiste chantait, mais les chansons qu'il interprétait étaient le plus souvent des adaptations de chansons apprises ailleurs, partageant ainsi avec son public le fruit d'une création collective souvent vieille de plusieurs décennies. Par la suite, l'évolution des pratiques artistiques liées à la chanson construit progressivement une distribution nouvelle des acteurs et complexifie par là même la notion d'« auteur »¹ de chanson.

¹ « auteur » entre guillemets parce qu'employé dans un sens très générique, la notion sera explicitée dans ce paragraphe.

1. Chanson et auteurs : naissance de la SACEM

Au début du XIXe siècle, la vogue des chansonniers s'installant, et l'édition de recueils aidant, l'on commence à reconnaître à tel ou tel la paternité d'un texte. Avec le développement des premières sociétés chantantes, caveaux, goguettes et autres cabarets, ces auteurs trouvent de nouvelles tribunes d'expression pour leurs productions, mais pour l'heure, le fait même de chanter reste une activité à portée de tous, et écrire des textes de chansons relève, même pour ces artistes, d'une sorte de pratique poétique populaire. Cela n'empêche pas certains auteurs de connaître une notoriété étonnante pour l'époque, tel que ce fut le cas pour Pierre Jean de Béranger (1780-1857), le chansonnier le plus célèbre du XIXe siècle, et dont Robine dit :

« S'il est difficile aujourd'hui d'imaginer ce que furent la popularité de Béranger et son influence sur ses contemporains, il suffit de se rappeler qu'il était traité en égal par Chateaubriand et Lamartine, que Flaubert le cite dans Madame Bovary, que Stendhal affirme que "ses écrits font battre tous les cœurs", que Karl Marx évoque "votre immortel Béranger" dans une missive adressée au gouvernement provisoire de la République française (en date du 28 février 1848), et que Victor Hugo lui-même, le considérant comme son seul rival, aurait écrit ses Chansons des rues et des bois pour tenter d'égaler son succès. »²

La notoriété d'un Béranger, c'est avant tout la notoriété d'un homme qui a su séduire aussi bien les bourgeois que le peuple, notamment par sa fidélité aux idéaux républicains, mais également par des textes qui abordent des thématiques susceptibles d'interpeller tout un chacun. Robine ajoute que les textes de Béranger posent « les bases d'une expression modernisée, à la fois populaire et lettrée, creuset d'où sortiront les Aristide Bruant, Brassens, etc. »³. On peut en effet reconnaître, dans l'œuvre de Béranger, les prémices de ce qu'on appelle communément aujourd'hui « la chanson d'auteur », c'est-à-dire, pour faire simple, une chanson dont on reconnaît qu'elle est avant tout mise au service d'une expression poétique, ou d'un message spécifique (politique, social, etc.), parfois au détriment de son intérêt musical. Le phénomène Béranger est effectivement caractérisé par la part importante que prennent ses écrits dans sa renommée. C'est finalement un chansonnier reconnu par ses pairs lettrés, en tant qu'auteur au sens littéraire du terme, et qui accède pourtant à une notoriété populaire grâce au mode d'expression qu'il s'est choisi, la chanson.

Les cabarets, successeurs en droite ligne des caveaux, accueilleront effectivement par la suite une chanson d'auteurs, et chaque cabaret aura ses auteurs attirés. C'est ces auteurs

² Robine, 2004 : 41.

³ *Ibid.*

en question que l'on nommera volontiers chansonniers, et dont Aristide Bruant⁴ est resté la figure la plus célèbre. Ces auteurs ont choisi la chanson comme mode d'expression, mais ne participent pas ou peu, pour la plupart, à l'élaboration des musiques, qui est laissée au soin d'un pianiste attitré du lieu. De nombreuses chansons d'Aristide Bruant feront l'objet de reprises d'interprètes divers (Renaud, François Béranger, Cora Vaucaire, etc.), qui s'inscrivent ainsi, par les choix même des textes qu'ils interprètent, dans la lignée de cet esprit chansonnier.

L'auteur d'une chanson est donc identifié comme étant la personne qui écrit son texte. Cette notion d'auteur s'affirme à la fin du XIXe siècle avec la naissance de la SACEM⁵. La pratique qui se répand de plus en plus, chez les tenanciers de bars ou de restaurants, d'inviter des chanteurs à produire un tour de chant pour attirer la clientèle, amène en effet les artistes à se rendre compte que leur activité peut générer du profit pour ces tenanciers ; ils en viennent donc à revendiquer une rétribution pour cette participation au profit des établissements. L'idée fait son chemin, et donne naissance en 1850 au premier Syndicat des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, transformé dès l'année suivante en société. La SACEM mettra évidemment du temps à développer dans les faits son fonctionnement, et à rétribuer effectivement des droits aux différents acteurs des productions musicales, mais avec elle naît une notion fondamentale, celle de la propriété artistique.

Plusieurs conséquences découlent de cette nouvelle donne. Tout d'abord, accorder aux faiseurs de chansons des droits relevant de la propriété artistique, c'est en même temps reconnaître à l'objet chanson le statut même d'œuvre artistique. La chanson entre ainsi formellement dans la sphère des objets relevant d'une activité artistique, et par là même peut prétendre à une véritable vocation culturelle. Par ailleurs, une production chansonnière est reconnue officiellement comme étant l'œuvre d'un ou de plusieurs artistes, et sort ainsi définitivement de son statut de création collective, au sens « traditionnel » d'une stratification non contrôlée, progressive et historique, des textes et des mélodies. Enfin, la mise en place de la SACEM permet également de distribuer des rôles spécifiques aux acteurs qui gravitent autour de la création d'une chanson : l'auteur du texte, le compositeur de la musique, et le ou les éditeurs (des partitions, des textes, et plus tard des chansons enregistrées). Cette distinction n'est certes pas nouvelle, mais ainsi officialisée, elle pose les bases d'une autre conception de l'objet chanson, identifiable cette fois à une œuvre collective, en tant que résultante d'un véritable travail d'équipe.

⁴ A. Bruant (1851-1925) est d'abord auteur attitré au cabaret le Chat Noir ; il créera par la suite son propre cabaret, le Mirliton.

⁵ Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique.

2. Spectacularisation de la chanson et naissance du vedettariat

Outre ces avancées dans la reconnaissance des droits des artistes, les évolutions successives qui touchent le domaine de la chanson au début du XXe siècle créent progressivement une autre figure, celle du chanteur interprète, véritable personnage artistiquement et socialement construit, pour incarner les chansons qu'il chante, et plaire à un public. Cette figure prend place dès lors que la chanson devient spectacle.

Les cafés concerts préfigurent effectivement le déplacement progressif de la chanson, de la rue, à ce qu'on ne nomme pas encore les salles de spectacles : on se rend au caf' conc' pour voir toutes sortes de numéros, et pour entendre des artistes qui s'essayaient à des prestations scéniques nouvelles. L'engouement du public pour ces lieux, très fréquentés et très populaires, favorise par ailleurs ce phénomène nouveau de notoriété chez les artistes. Certains réussissent à acquérir succès et notoriété dans des proportions tout à fait nouvelles. C'est le cas par exemple du chanteur Paulus⁶. Après des débuts parisiens en 1864, il se construit une solide réputation de chanteur de concert, en se produisant dans de nombreux lieux de province, et ce pendant plus de dix ans. De retour dans les caf'conc' parisiens en 1877, il s'est construit entre-temps un véritable personnage de scène :

« Ses cheveux ont été coupés en brosse [...], il porte un chapeau haute-forme et se présente avec une canne avec laquelle il jongle, escrime, tire des coups de fusil et pendant tout son tour de chant, il s'adresse directement au public se promenant d'un bout à l'autre de la scène. – Le personnage du "gambillard" est né – .Son répertoire s'est modifié en conséquence mais aussi sa personnalité : il lui arrive souvent de s'en prendre à son public – l'épisode de son altercation avec un spectateur décoré de la médaille militaire – belge de surcroît – qui, visiblement, lisait son journal pendant son tour de chant est resté fameux. »⁷

Par ailleurs, Grosz remarque que « [Paulus] deviendra une véritable « idole de la chanson ». [...] ses cachets sont énormes : en 1888, il se fait payer 400 francs-or par représentation. » C'est effectivement un fait exceptionnel puisque « c'est la première fois dans l'histoire de la chanson qu'on parle d'un chanteur en mentionnant l'argent qu'il gagne. »⁸.

Le phénomène Paulus peut finalement se reconnaître comme une des premières manifestations d'une nouvelle réalité du monde de la chanson : les lieux de chansons deviennent progressivement des « scènes », où il faut, pour se démarquer des nombreux

⁶ Jean-Paul Habans, *alias* Paulus (1845-1908). De cette période des caf'con', la chanson française garde de grands noms dont les répertoires font partis aujourd'hui de notre patrimoine culturel : Mayol, Dranem, Yvette Guilbert, Fréhel, Damia, entres autres.

⁷ Site Internet : http://www.chanson.udenap.org/fiches_bio/paulus/paulus.htm

⁸ Grosz, 1996 (Tome 2) : 82.

artistes qui se produisent, trouver sa personnalité chantante, originale et percutante, qui saura conquérir un public. La démarche artistique de Paulus se comprend alors comme une adaptation à ces nouveaux contextes dans lesquels sont interprétées les chansons. L'autre conséquence immédiate de cette mise en spectacle progressive de la chanson, c'est que lorsque cette adéquation entre les attentes d'un public et les prestations d'un artiste fonctionne, l'artiste acquiert une notoriété sans précédent, et devient socialement un personnage d'une importance non négligeable. Ce nouveau contexte se traduit rapidement par un nouveau phénomène, le vedettariat.

L'avènement du music-hall, dans les années vingt, concomitant au développement du disque et de son industrie, assoit le phénomène comme une nouvelle donnée constitutive de l'univers de la chanson : Maurice Chevalier a connu une renommée internationale, autant par la popularité du music-hall parisien, que par la diffusion massive, à une échelle internationale, de ses 78 tours. L'interaction des phénomènes, la spectacularisation progressive de la chanson et le développement de la musique enregistrée, construit les prémices de ce qu'on appelle aujourd'hui le « monde du Show business », avec son cortège de stars et d'idoles. L'activité chansonnière prend place dans le « monde du spectacle » qu'elle contribue à mettre en place, et devient potentiellement une activité très lucrative, pour les interprètes, mais également pour tous les acteurs qui gravitent autour de la médiatisation des objets chanson. C'est aussi, plus largement et plus essentiellement, l'instauration d'un paramètre nouveau, celui du succès populaire d'un artiste ou d'une chanson, notamment via la vente des chansons enregistrées ; paramètre qui, dans la nouvelle donne de notre siècle, a de plus en plus de poids et d'influence, et sur les artistes et sur la production chansonnière elle-même, du fait qu'il est susceptible d'enranger des intérêts financiers sans précédent. Ce phénomène du vedettariat, que l'on nomme les vedettes en question « idoles » dans les années soixante, ou bien « star » dans les années quatre-vingt, concerne avant tout, et presque uniquement dirions-nous, l'interprète de chansons, c'est-à-dire celui qui se produit sur scène et que le public connaît, mais aussi celui qui, bien évidemment, sera porté, construit, médiatisé, par l'ensemble des discours des médias de masse de nos sociétés actuelles. Dès lors, avec l'essor des technologies industrielles de la reproduction de masse du son et de l'image, l'emprise du vedettariat va de pair, d'une part, avec l'internationalisation du système de production et de distribution sous l'égide des majors du disque, d'autre part, avec la médiatisation croissante des stars.

3. Nouvelle donne pour artistes nouveaux

L'évolution des modes d'existence de la chanson, qui se réalise dorénavant sous la forme de spectacles (représentations scéniques de toutes sortes, concerts, etc.) et de disques enregistrés, instaure le succès populaire, et des chansons, et des artistes, comme une donnée constitutive de l'existence même des productions artistiques. Par ailleurs, la reconnaissance des différents acteurs qui contribuent à l'élaboration d'une chanson entraîne en quelque sorte une spécialisation de chacun des rôles. L'ensemble de ces données crée de nouvelles problématiques, et modifie le paysage artistique dans lequel doivent dorénavant s'inscrire les artistes chanteurs.

Comme nous l'avons noté, la notion d'auteur de chanson est portée par une longue tradition française, où les textes de chansons ont toujours prévalu, dans la conscience des créateurs et dans la reconnaissance du public, sur la composante musicale, qu'elle soit vocale, mélodique, ou instrumentale. Les caveaux, goguettes et autres cabarets ont toujours privilégié cette chanson d'auteurs, les chansonniers en question faisant la plupart du temps appel aux services de différents compositeurs, ne s'illustrant par ailleurs guère par leur performance de chanteurs. Quand, au début du XXe, la personnalité chantante de l'interprète prend corps à travers le développement de la chanson en tant que spectacle, c'est une nouvelle conception de la chanson qui se met en place. Cafés concerts et music-halls l'ont longtemps privilégié, se souciant peu des autres acteurs. Cette polarisation sur la personnalité des interprètes et sur leurs performances scéniques et vocales est d'autant plus accentuée que dorénavant, l'objet chanson circule sur support enregistré, et que sa dimension sonore ainsi restituée, elle devient partie intégrante de la performance.

L'arrivée en 1937, dans le paysage de la chanson française, de Charles Trenet⁹, apporte une nouvelle considération à la chanson d'auteur. En effet, son succès confirme une deuxième tendance conceptuelle de la chanson : celle des Auteurs Compositeurs Interprètes (ACI), dont il est lui-même. Ce statut d'ACI, qui désigne ces artistes qui écrivent les textes et les musiques des chansons qu'ils chantent eux-mêmes, trouvera dans certains courants de la chanson, notamment avec la chanson « rive gauche »¹⁰ des années cinquante, un label de qualité. Robine l'observe en ces termes :

⁹ « Premier disque de Charles Trenet : *Je chante* et *Fleur bleue* (78 tours Columbia DF 2270, enregistré les 10 et 14 décembre 1937) » (Robine, 2004 : 77).

¹⁰ Le *Dictionnaire de la chanson mondiale* lui consacre une entrée, « chanson rive gauche » étiquetée comme « genre musical » : « Après la domination des grands du Music-hall de la Rive droite (l'Olympia, le Casino de Paris, les Folies-Bergère) et des cabarets montmartrois sur la chanson de la première moitié du siècle, voici que les poètes et les écrivains traversent le fleuve et investissent, dans le sillage de Mac Orlan et de Prévert, l'art

« Dès lors, un phénomène de mode suffisamment durable pour subsister aujourd'hui encore dans le subconscient de n'importe quel amateur de chanson fera peser une sorte de jugement de valeur sur ces deux manières d'aborder le "9^e art", et confèrera – on se demande bien pourquoi – un surcroît de prestige au statut d'ACI. Comme si, désormais, le fait d'écrire soi-même ses paroles et sa musique était automatiquement synonyme d'une plus-value de talent. »¹¹

En effet, toute une tendance de cette chanson dite « intellectuelle », valorise les créations des ACI comme de véritables démarches artistiques, en opposition aux seuls interprètes qui finalement, ne font que chanter ce que d'autres ont créé pour eux. Ceci dit, les termes choisis par Robine pour décrire ce phénomène, qu'il dit « de mode », nous semblent peu appropriés. Au regard de l'histoire, il semblerait plutôt que la chanson trouve dans ce statut des ACI une opportunité supplémentaire de rendre encore et toujours opérante cette dichotomie vivace en matière de chansons, entre bonne et mauvaise chanson, classant dans la chanson de qualité les chansons qui s'apparentent davantage à une création authentiquement littéraire. On peut d'ailleurs noter que, bien que le terme d'auteur désigne effectivement la personne responsable de la production du message linguistique de la chanson, il tend à garder aujourd'hui cette connotation littéraire et répond finalement à un usage spécialisé : il tient lieu de terme marqué, désignant un auteur apprécié pour la qualité poétique ou littéraire de ses textes, le terme neutre correspondant étant « parolier ».

Par ailleurs, cette dévalorisation artistique du seul interprète trouve dans les années soixante et suivantes quelques raisons de perdurer. En effet, le développement de l'industrie du disque, et le pouvoir de plus en plus démesuré des médias sur le monde de la chanson, change le statut des interprètes qui, de chanteurs de scène qui se doivent de construire leur notoriété à la force de leur talent, deviennent trop souvent, les simples exécutants d'un produit marketing concocté par les majors de l'industrie du disque. La vague yéyé des années soixante constitue un exemple historique de ce phénomène, où d'innombrables « vedettes » voient le jour le temps d'un ou deux 45 tours lancés sur le marché, révélant ainsi, aux yeux de certains, que succès ne rime pas forcément avec talent. Cet exemple historique ne constitue que l'ancêtre d'une pratique aujourd'hui entérinée, qui consiste à créer de toute pièce des stars d'un mois ou d'un an, au gré d'une émission de télé-réalité, ou d'une comédie musicale qui a tout d'une opération de marketing.

Cependant, la valorisation des ACI au détriment des interprètes n'est pas partagée par tous. Citons notamment Pascal Sevrin dans son *Dictionnaire de la chanson française*, qui voit

populaire le plus immédiat, la chanson. [...] La chanson "rive gauche" vit son âge d'or à la fin des années 50. [...] Rive gauche devient alors synonyme d'engagement et de sérieux. » (Plougastel, 1996 : 152-153).

¹¹ Robine, 2004 : 80.

dans cette démarche un appauvrissement de la chanson, et y reconnaît même le moyen pour certains artistes de s'acheter à bon compte un label de qualité auquel ils ne peuvent prétendre :

« Ils sont aujourd'hui les chefs de file d'une école qui tend à se développer dangereusement. Je veux dire celle des auteurs-compositeurs-interprètes. Cette maladie fait courir un risque grave à la chanson française. Elle conduit inmanquablement à la disparition des interprètes qui entraînera du même coup celle des paroliers et des compositeurs. Les rimailleurs de patronage qui prétendent se suffire à eux-mêmes devraient montrer davantage d'humilité devant ces trois exceptions que sont Charles Trenet, Georges Brassens, Jacques Brel. Il n'y a pas d'autres exemples aussi parfaits. »¹²

Il fustige par ailleurs l'industrie du disque et des hit-parades, avec laquelle, selon lui, la chanson se fourvoie dans des productions qui n'ont plus rien d'artistiques, et où il suffit aux « artistes » de « s'enfermer deux nuits dans un studio d'enregistrement entouré d'une équipe de techniciens pour connaître la gloire »¹³. Sevrans regrette ainsi le temps où les chanteurs devaient se confronter au public, et où seul leur talent d'interprète sur scène les menait au succès discographique. Outre la verve des propos, leur intérêt ici est de dessiner en creux les deux tendances conceptuelles de la chanson, qu'on retrouve par ailleurs dans d'autres discours, et à travers lesquelles sont valorisées ou non les chansons elles-mêmes : une tendance selon laquelle l'art chansonnier doit s'appréhender dans une maîtrise globale de ses trois composantes, textuelles, musicales et interprétatives, et pour laquelle la notion d'auteur se pose comme étendard ; une deuxième tendance où la chanson s'appréhende en tant qu'art du « bien interprété », la valeur artistique se jugeant au regard de la qualité interprétative du chanteur, et à son talent de « personnage »¹⁴, capable d'incarner au sens propre l'univers artistique construit au travers des textes et des musiques composés pour lui. Cette tendance s'apparente davantage à la chanson dite « de variété ». Cependant, même si les propos de Sevrans peuvent être d'une réelle pertinence quant à l'évolution de la notion d'interprète de chanson, ils ne prennent pas en compte le fait que la composition des chansons a elle-même fortement évolué en cette fin de XX^e siècle. En effet, aujourd'hui, on constate que la maîtrise des techniques de génération et de traitement du son fait partie intégrante de la facture d'une chanson, et qu'une chanson ne se fait plus sans ces moyens techniques de plus en plus complexes et diversifiés : enregistrement, mixage, effets divers, traitements de la voix, etc. modifient les conditions même d'exécution d'une chanson. De ce fait, une interprétation, sur scène comme sur disque, est aujourd'hui la plupart du temps le résultat d'un travail technique considérable. Ce que déplore finalement Sevrans relève d'une

¹² Sevrans, 1986 : 11.

¹³ *Ibid.* : 10.

¹⁴ Hennion, 1981 : 45.

conception quelque peu archaïque de la chanson. Aujourd'hui, avec la multiplication des intervenants dans la composition des chansons enregistrées (ingénieurs du son, arrangeurs, etc.), qui se double de la participation de nombreux acteurs périphériques, producteurs et autres agents « marketing », une chanson ne peut s'appréhender autrement que comme un travail d'équipe, tel qu'il est décrit par Hennion :

« [...] au créateur personnalisé concevant des œuvres que d'autres ensuite vont jouer, diffuser, défendre et critiquer, s'est substitué le créateur collectif de la chanson, équipe de professionnels qui prennent en charge simultanément tous les aspects de la production sociale d'une musique, tout en opposant entre eux des rôles autrefois superposés chez le créateur unique : personnalité artistique, savoir musical, connaissance du public, connaissance du marché, production technique et exécution musicale deviennent autant de spécialités, de métiers et de talents complémentaires, portés par des individus distincts. »¹⁵

Dans ce sens, poser aujourd'hui comme noyau central d'acteurs le trinôme auteur-compositeur-interprète, quelque soit par ailleurs l'importance donnée à l'une ou l'autre fonction, n'est pertinent que dans une appréhension à la fois mythique et théorique des chansons, leur existence réelle étant corrélée à des jeux d'acteurs autrement plus complexes. Ainsi, pour les artistes chanteurs actuels, la véritable question n'est pas d'investir l'un ou l'autre rôle proprement dit, mais de se poser comme l'entité médiatrice de la création artistique en question, entité qui assume aux yeux d'un public donné la valeur mythique mise en avant dans le choix des productions, de la seule incarnation d'un univers artistique concocté par d'autres, à l'expression personnalisée d'un univers artistique propre.

III. Les pratiques d'écoute des auditeurs

Dès lors que faire de la chanson devient une activité pleinement professionnelle et artistique, réservée à ceux qui la pratiquent en tant que telle, se construisant ainsi un public, spécifiquement touché et intéressé par ce type de productions, la notion même d'auditeur prend toute sa pertinence. Par ailleurs, le développement des lieux de chanson, puis plus tard des salles consacrées aux concerts, ainsi que la vulgarisation progressive de la diffusion de la chanson enregistrée, par le biais du disque et des mass media, s'inscrit dans une évolution globale de nos sociétés, que Béaud décrit de la façon suivante :

¹⁵ *Ibid* : 14.

« Au niveau le plus global, celui de l'équipement des ménages en bien durables destinés aux loisirs culturels et du volume des dépenses consacrées aux activités culturelles extra-domiciliaires, la consommation individuelle suit une progression proportionnelle à l'élévation du niveau de vie, au rajeunissement de la population, aux progrès de la scolarisation et à son allongement, au développement du secteur tertiaire et, partiellement, au développement de l'urbanisation, tous ces facteurs étant à l'évidence liés. »¹⁶

Ce nouvel environnement socio-économique permet à la chanson de prendre place dans l'ensemble des pratiques de consommation culturelle. En effet, alors que pendant très longtemps, la chanson n'était et ne pouvait être qu'un art de l'exécution directe, l'importance croissante de la musique enregistrée, et les changements d'usage qu'elle entraîne, impose petit à petit une division nouvelle, en chanson comme dans la musique en général, entre les pratiques d'écoute de la chanson enregistrée d'une part, et la chanson appréhendée en tant que spectacle vivant de l'autre. Par ailleurs, il est évident que les développements des matériels et des techniques, tout en facilitant grandement l'accès aux objets musicaux, en privilégie les usages individuels : les auditeurs deviennent des consommateurs à part entière de ces produits culturels, et gagnent dans ces pratiques une liberté individuelle nouvelle. Le corollaire de cette nouvelle donne, c'est que pour remplir une salle de spectacle, il faut dorénavant séduire un public, qui sera prêt à se déplacer et à payer pour y assister. Les pratiques qui en découlent sont éclairantes sur la nécessité pour la chanson de rétablir un lien direct avec son public. Dans ce contexte, pour les auditeurs de chansons, de nouvelles pratiques d'écoute et de consommation des chansons se développent. Nous dégagerons donc deux grands types : les pratiques d'écoute de la chanson enregistrée et les pratiques d'écoute de la chanson en tant que spectacle vivant.

1. Pratiques d'écoute de la chanson enregistrée

Les objets chansons dorénavant disponibles hors de leur exécution effective, à travers le substitut des différents supports (disque, cassette), mais également à travers les diffusions radiophoniques et télévisuelles, ainsi que via la numérisation des objets, l'amateur de chanson peut s'adonner à l'écoute de chansons de bien des façons. L'on peut alors distinguer plusieurs pratiques possibles, le plus souvent engendrées par le type même de média activé, et corrélées la plupart du temps à des conditions spécifiques de réception des objets. Nous recensons ici des pratiques qui peuvent correspondre aux usages de la musique en général dans nos sociétés, mais nous n'envisageons pas pour l'instant l'écoute en tant qu'activité spécifiquement perceptive.

¹⁶ Béaud, 1973 :10.

1.1.L'écoute active

Nous définirons l'écoute active, de manière tout à fait restrictive, comme la provocation intentionnelle d'un processus de réception des objets chansons par un auditeur volontaire qui, par là même, est à l'origine de l'enclenchement du processus en question, et qui entend consacrer son entière attention, auditive, et corporelle dans son ensemble, à l'écoute effective des chansons. Ce type d'écoute ainsi défini implique et détermine différents paramètres :

- détermination des lieux d'écoute : pour que ce type d'écoute soit envisageable, il faut que l'auditeur ait la possibilité de maîtriser les moyens de diffusion de la musique en question, et d'enclencher volontairement le processus, ce qui implique soit qu'il se trouve dans un espace privé, voire intime, soit qu'il investisse un lieu public dont il jouit spécifiquement pour ce type d'activité.
- investissement dans le choix des objets musicaux : une écoute active implique que l'auditeur (ou les auditeurs) ait le projet spécifique de prendre connaissance d'un nouvel objet, ou de réitérer la réception d'un objet déjà connu. Dans tous les cas, les objets musicaux élus seront le résultat d'un choix délibéré, sous-tendu par des intentions différentes : découvrir un objet nouveau, répéter une expérience déjà connue, le plus souvent dans le but d'activer, à l'écoute, un plaisir déjà identifié, etc.
- mise en condition physique et psychique de l'auditeur : ce type d'écoute requiert la disponibilité totale de l'auditeur, qui suspend toute activité étrangère à l'écoute afin d'adopter un régime corporel consacré à la réception de l'objet, sans quoi son attention auditive peut être facilement distraite.

Si l'on recense rapidement les pratiques liées à ce type spécifique d'écoute, l'on constate qu'elles s'avèrent peu nombreuses et qu'elles relèvent de l'exception quant à l'écoute de chansons. Il semble que ce soit le corollaire d'une société entièrement tournée vers l'image, et qui, comme l'explique Chion, ne valorise pas l'écoute concentrée :

« Dans notre société, rien n'est fait pour valoriser l'écoute, aussi bien dans les comportements que dans le langage et la conception même des lieux d'enseignement et de formation. Nombre d'écoles d'art ou de musique ne comportent aucune pièce à la fois insonorisée et agréable, bien équipée et propice à la concentration – bref, l'équivalent d'une salle de projection sonore – alors même qu'existent les moyens techniques les permettant. Les raisons

de ce discrédit de l'écoute sont donc liées à la culture moderne, une culture de ce qui se voit. »¹⁷

On peut néanmoins trouver ce type de pratique dans des milieux d'amateurs passionnés, pour qui il n'est pas exceptionnel, par exemple, de proposer une plage de temps d'écoute attentive lors d'une soirée privée, afin de partager une découverte musicale, cas assez rare d'écoute active collective. Plus généralement, ce type d'écoute relève davantage d'initiatives individuelles, et peut refléter des situations diverses : ce peut tout aussi bien concerner l'auditeur averti, dont l'activité professionnelle nécessite ce type d'écoute (par exemple, les producteurs, les artistes, les journalistes ou autres chroniqueurs de disques, etc.), l'auditeur en situation d'apprentissage ou de formation musicale, mais aussi l'auditeur ordinaire qui recherche dans ce type d'écoute un contact très étroit avec l'environnement sonore en question, la restitution d'un univers sonore auquel il est particulièrement sensible, et qui cherche ainsi à reproduire un cocon auditif qui le maintient dans un état de sensibilité qu'il affectionne. Quant aux supports de diffusions privilégiés pour cette écoute, on retiendra bien évidemment l'écoute de disques, mais également de manière plus marginale, certaines émissions de radio en programmation régulière et dont la thématique est justement de faire connaître des artistes ou des chansons peu diffusées¹⁸. Par ailleurs, l'écoute au baladeur (ou plus probablement aujourd'hui, au lecteur mp3) peut parfois être envisagée comme une écoute active, dès lors que l'auditeur se met dans des dispositions de réception particulières (écouter de la musique avant de s'endormir par exemple).

1.2.L'écoute distraite

L'écoute distraite peut se définir comme une écoute active déconcentrée, c'est-à-dire qu'elle relève des mêmes paramètres que l'écoute active concernant l'intentionnalité d'écoute de l'auditeur, et donc l'enclenchement du processus d'écoute, mais qu'elle ne requière pas le même degré d'attention auditive, et donc qu'elle ne relève pas des mêmes objectifs quant à l'activité d'écoute même. Concernant les conditions mises en place par ce type d'écoute, on peut relever plusieurs points. Les lieux dans lesquelles cette écoute se pratique sont sensiblement les mêmes que pour l'écoute active, ils relèvent généralement de la sphère privée, dans la mesure où l'auditeur doit avoir la maîtrise du déclenchement du processus. Cependant, l'investissement dans le choix des objets musicaux peut être moindre, moins défini, et déterminé par une logique plus lâche. Selon le media choisi, le choix peut même se restreindre à l'élection d'une couleur sonore générale, plutôt qu'à la sélection d'objets

¹⁷ Chion, 1994 : 94-95.

¹⁸ Émission de France Inter "La prochaine fois je vous le chanterai" (animée par P. Meyer) ou de France Culture, "Chanson Boum !" (animée par Hélène Hazera), par exemple.

spécifiques. Quant à la mise en condition physique et psychique de l'auditeur, elle se réduit ici à la concrétisation d'un désir d'écoute, non corrélé à une attention auditive extrême, requérant donc une disposition d'esprit minimum, mais permettant par ailleurs d'engager le corps dans des activités physiques autres.

Ce type d'écoute est sans doute le plus courant concernant les chansons. Elle correspond aux situations où l'auditeur enclenche le processus d'écoute, en l'inscrivant dans le déroulement d'une autre activité (écouter de la musique en voiture, mais aussi chez soi, dans son environnement de travail, etc., tout en se consacrant à autre chose). Cette pratique s'inscrit dans la vie quotidienne de l'auditeur, et relève de toutes les situations où ce dernier souhaite créer un environnement sonore qu'il sait apprécier, et qu'il choisit comme énergisant pour les différentes tâches qu'il a à accomplir. On retrouve dans cette pratique ce que Chion décrit comme étant le second usage social de la musique :

« Lla musique fonctionne] comme un courant d'énergie modulée produisant des sensations de variations agréables, et fournissant – deuxième usage – une stimulation : c'est la caféine sonore des radios musicales ou des musiques rythmées. Chacun a la sienne, en fonction de ses goûts et de son milieu socioculturel : Vivaldi, le jazz, le rock, les Préludes et Fugues de Bach, le bel canto... »¹⁹

Les supports privilégiés de ce type d'écoute sont les supports de musique enregistrée (disques, cassettes, ordinateur) ainsi que, dans une large mesure, les médias radiophoniques (voire télévisuels, pour les chaînes musicales). C'est en effet en grande partie ce type de pratique d'écoute que visent les multiples radios musicales FM, qui soignent leurs programmations en fonction des attentes d'un public qui souhaite être accompagné dans sa vie quotidienne par une ambiance sonore qu'il aura élue comme familière et énergisante.

1.3. L'écoute passive

Nous réservons ce terme à une pratique d'écoute où l'auditeur n'a plus aucune responsabilité dans l'enclenchement du processus, et où il se trouve confronté à un environnement musical qui lui est imposé. Ce type de pratique est évidemment très répandu dans les lieux publics, magasins, restaurants, stations de métro, etc. Pour l'auditeur, la maîtrise du processus d'écoute, ainsi que celle du choix des objets musicaux est nulle. Par ailleurs, cette pratique ne prend pas en compte les disponibilités physiques et psychiques des auditeurs pour la réception des objets musicaux. Certes, les instances qui décident de la

¹⁹ Chion, 1994 : 91.

diffusion de telle ou telle musique dans ces lieux publics diffusent ce qu'elles jugent adapté aux lieux en question, ou aux publics qui les fréquentent. Cependant, cette adaptation au public par le choix de la programmation ne peut pas se confondre avec l'effective disponibilité auditive particulière à chaque auditeur.

L'on pourra objecter ici qu'il ne s'agit plus à proprement parler d'une véritable pratique d'écoute, puisque l'auditeur en question est auditeur sans son propre consentement, et que rien ne permet de préjuger du fait qu'il accorde une quelconque attention à l'environnement sonore dans lequel il évolue. Cependant, dans la mesure où il est impossible de s'abstraire de cet environnement dès lors qu'il est à portée d'oreille, contrairement à un objet visuel dont on peut détourner le regard par exemple, l'objet musical reste effectivement perçu par la personne en présence, et trouve donc bien, dans ce passant, qui peut être inattentif, une écoute. Cette écoute, nous la définissons comme passive, non pas parce qu'elle n'aurait aucun effet sur l'auditeur, mais bien parce qu'elle n'est pas le résultat de sa volonté intentionnelle, et qu'elle n'exige pas de lui la même implication auditive. Une fois ces paramètres posés, il n'empêche que les objets musicaux sont ainsi entendus, et que cette écoute participe à la formation de l'oreille, et à sa sensibilisation à certains types de sons, d'arrangements, de voix, etc. Dans ce sens, elle est à considérer comme un type d'écoute à part entière.

Ce rapide panorama des pratiques permet de visualiser sommairement les modes principaux de réception, par un auditeur, des chansons enregistrées. Il permet également d'entrevoir l'importance des diffusions médiatiques pour un tel objet, diffusions qui constituent sans aucun doute le canal le plus important d'accès à ce type de production artistique. Cet état de fait a plusieurs conséquences : la médiatisation joue un rôle primordial pour le succès public des objets, et elle est donc déterminante pour l'économie et les industries du disque ; par ailleurs, elle met à disposition du public un ensemble de productions qui, parce qu'elles sont continuellement diffusées, entendues, perçues, dans toutes les conditions de réception possibles, façonnent les goûts et les attentes des auditeurs :

« Ce vaste public qui n'achète que dix disques par an, et qui fait les plus gros succès, consommera naturellement les tubes en rotation lourde à la radio ou exhibés à la télévision. Les goûts se forment, l'oreille se fabrique : c'est la raison d'être du marketing... »²⁰

De là la question maintes fois soulevée de savoir si les médias diffusent certaines chansons parce qu'ils savent ainsi répondre à une demande identifiée du public, et qu'ils s'assurent

²⁰ Casier, 2003 : 34.

alors une rentabilité économique certaine, ou bien si le public adhère aux productions médiatisées parce que ces chansons sont justement largement diffusées et entendues, et qu'elles construisent leurs attentes en la matière. Cette question peut paraître anodine. Elle est pourtant au cœur de la notion de « culture populaire », et en matière de chansons, de la notion de *variétés*, que nous évoquerons ultérieurement.

2. Pratiques d'écoute de la chanson en tant que spectacle

La forme normale et originelle de la communication de la chanson est évidemment son exécution en direct par un artiste chanteur devant un public. De spectacle de rue, elle est devenue spectacle tout court dans les différents lieux qui l'ont accueillie. Le music-hall a été en effet l'un des premiers lieux à imposer des règles de fonctionnement strictes lors des déroulements des spectacles : le public paye pour la première fois un droit d'entrée spécifique et est tenu de suivre le spectacle de bout en bout. En ce sens, il est l'ancêtre des salles de spectacles, telles que nous les connaissons aujourd'hui. Après lui, ces salles se multiplient et constituent autant de scènes susceptibles de recevoir des artistes de chansons.

Cependant, du point de vue de l'auditeur, au regard de l'évolution et de la diversification des pratiques d'écoute de la chanson enregistrée, qui incitent grandement à une consommation privée et individuelle des objets, se déplacer pour assister à un concert de chansons devient progressivement et paradoxalement une pratique spécifique, marquée par l'investissement de valeurs nouvelles, dans l'événement lui-même, mais aussi dans les objets. Nous recenserons ici uniquement deux principaux types de motivations.

2.1. La relation au « personnage » chanteur

L'idée que la médiatisation dont font l'objet certains artistes et leur production les dispenserait de conquérir leur public par la voie de la scène semble négliger le fait que, pour l'auditeur, assister à un concert dépasse de loin la seule dimension esthétique et artistique liée à l'écoute même des chansons. En effet, au delà de l'appréciation des objets artistiques, se joue dans le concert de chansons la relation de l'artiste à son public. Cette relation est primordiale en chanson, dans la mesure où elle est au cœur de l'adhésion du public aux objets, portés qu'ils sont par une interprétation vocale incarnée. Dans ce sens, cette relation actualise la notion de « personnage », autrement dit l'identité artistique, mythique, et commerciale du chanteur, telle qu'elle est proposée par Hennion dans son ouvrage *Les professionnels du disque* :

« Le personnage, c'est, souvent à d'infimes nuances près, sans lesquelles quelque chose sonne faux, la projection commune de la réalité du chanteur et de celle du public sur l'écran des variétés. Cliché peut-être, mais cliché social, surchargé de sens et d'actualité, qui seul provoque la reconnaissance du public, et par là le succès durable du chanteur. »²¹

Hennion va même plus loin dans l'importance qu'il donne à cette dimension du « personnage » chanteur. Il ajoute en effet : « Ainsi, à travers une chanson, une voix, une image, c'est bien finalement une histoire et par là un personnage qui est « vendu » au public. »²². Pour Hennion, les chansons sont en fait les médiateurs de cette relation qui lie le « personnage » chanteur à son public, relation dans laquelle sont projetées des valeurs incarnées par ce même personnage, et actualisées dans les objets, permettant ainsi à l'auditeur d'adhérer à l'univers artistique du chanteur. Il soutient que c'est ce « personnage », à travers les valeurs qu'il incarne, qui est « vendu », et non pas les objets artistiques en tant que tels. Cette position extrême recouvre une réalité incontestable du fonctionnement de certaines chansons, notamment des chansons dites de « variété ». Dans cette perspective, l'objet joue en quelque sorte le rôle de réceptacle d'un univers que l'auditeur reconnaît et consacre comme le sien. Le concert constitue alors l'événement de *la* rencontre entre un artiste et son public, rencontre *hic et nunc*, qui permet d'actualiser, le temps d'une prestation scénique, toutes les virtualités contenues dans les chansons, et de transformer en réalité tangible et instant vécu, l'ensemble des émotions, désirs, et sensations, jusque là fantasmées à travers l'écoute des chansons enregistrées.

C'est ce type de rapport entre public et artiste qui est en jeu, notamment dans les grands concerts que peuvent donner certaines stars de la chanson. Lors de leurs prestations scéniques, des artistes comme Johnny Hallyday, Céline Dion, mais aussi Alain Souchon, Francis Cabrel, Julien Clerc, ou encore Matthieu Chedid, Arthur H, et tant d'autres encore, galvanisent les foules, dans une ferveur décrite comme quasi-religieuse par les sociologues :

« Pour le sociologue Jean-Marie Seca, les concerts sont les enfants de la culture de masse et s'apparentent à des cérémonies religieuses, renouant avec les origines magiques de la musique. "Le concert, qui est le plus ancien des médias, est promis au plus grand avenir", prédit-il. Car "la prestation scénique donne du sens aux produits enregistrés [...]. C'est le lieu et le temps d'une performance, de l'épreuve pour tout artiste digne de ce nom. Pour cela, il constitue un point d'ancrage du sentiment d'identité des professionnels de la musique." »²³

²¹ Hennion, 1981 : 49.

²² *Ibid.* : 50

²³ Casier, 2003 : 27.

En effet, une des fonctions fondamentales du concert est de permettre aux auditeurs d'exprimer leur adhésion à un projet artistique qu'ils suivent par ailleurs, via l'écoute des chansons enregistrées, tout en sanctionnant la réussite de l'artiste, en tant que véritable personnification des valeurs qu'il a élues comme siennes. Pour le chanteur, c'est également l'occasion d'affirmer son identité artistique, et de garantir l'authenticité de sa production, à l'heure où prouesses technologiques et autres artifices masquent de plus en plus sa performance individuelle.

Remarquons donc que, dans ce type de contextes, c'est-à-dire lorsque les artistes peuvent se prévaloir d'une renommée certaine, aller au concert relève pour l'auditeur d'une démarche qui dépasse de loin la seule pratique d'écoute des chansons en « live ». En général, les artistes en question n'ont plus à proprement parler à éprouver leur talent, et au delà de l'écoute des productions artistiques, ce qui est proposé à l'auditeur, c'est également, et peut-être surtout, de participer à une sorte de communion collective, dont le concert est la réalisation événementielle.

Cependant, dans ce type de manifestations, il n'est pas rare que certaines chansons subissent des modifications réservées à la scène : arrangements nouveaux, interventions plus développées des musiciens, interprétation de chansons inédites, etc. Par ailleurs, le concert intègre une dimension visuelle et spectaculaire qui fait défaut à la musique enregistrée, et, point important, permet l'établissement d'une interaction réelle entre l'artiste et son public. L'ensemble de ces éléments, prévus et orchestrés par la production artistique du chanteur, participent à la construction du concert en tant qu'événement exceptionnel, et fondent la motivation de l'auditeur : il se projette en tant que témoin d'un événement unique, en aucun cas substituable à l'écoute de la musique enregistrée.

2.2. La reconnaissance de la chanson en tant qu'expression artistique vivante

Parallèlement à ces grandes manifestations, le concert reste une des possibilités pour l'auditeur de découvrir des artistes moins médiatisés, et qui parcourent les petites salles de province pour faire connaître leur travail. Ces artistes évoluent la plupart du temps plus ou moins en marge des circuits de médiatisation, c'est-à-dire que, s'ils bénéficient d'une médiatisation, elle est soit restreinte à une exploitation limitée (lieu géographique, média spécialisé dans tel ou tel genre, etc.), soit ponctuelle, liée à un événement particulier (sortie d'un disque remarqué, lauréat d'un concours de découvertes, festivals, etc.). Pour ces artistes, le concert est un des moyens de contrecarrer le diktat des médias et des maisons de disques, et de pratiquer leur art, quelque soit la médiatisation dont ils peuvent bénéficier

par ailleurs. C'est aussi le moyen d'éprouver leur talent et de fidéliser progressivement un public :

« [...] faire des concerts est une solution pour un jeune groupe qui se lance sans l'aide d'une maison de disques. La scène est fondatrice : c'est là qu'un groupe se crée, avant même qu'il enregistre ses morceaux. »²⁴

Pour l'auditeur qui se rend à ce type de concert, la dimension mythique du personnage chanteur, bien que toujours présente, n'est généralement plus le paramètre premier de sa mobilisation. En effet, assister à des concerts d'artistes peu connus, concerts qui ont généralement lieu dans des salles de province, ou dans des petites salles parisiennes, relève davantage d'une démarche globale, artistique et culturelle : curiosité artistique lorsque l'auditeur ne connaît pas ou peu l'artiste et sa production, plaisir de la musique « live » pour l'auditeur déjà conquis. Cette démarche est rendue possible, et entretenue, par des réseaux parallèles à la grande distribution, qui font circuler des informations concernant des artistes émergents, ou peu médiatisés. Pour ce type d'auditeurs, la chanson est un produit culturel à part entière, et il se déplace au concert dans une perspective de consommation de ce bien culturel, comme il se déplace au cinéma, aux expositions, etc. L'offre étant importante et variée (de nombreux artistes « tournent » et alimentent les programmations des salles de concert), c'est sans doute dans ce type de pratique que l'on trouve le public de chansons le plus exigeant quant à la qualité artistique des prestations et des objets eux-mêmes.

On peut conclure cette brève investigation dans les pratiques des auditeurs par une citation de Chion, qui bien que faisant référence à la musique en général, trouve un écho tout à fait pertinent en ce qui concerne les pratiques liées à l'écoute des chansons :

« Il nous faut donc accepter que la musique nous échappe, mais n'en existe pas moins, et en reconnaître comme également valables, sans les jouer les unes contre les autres, les différentes images multipliées, reflétées et répercutées à l'infini par tous ces médias. Et la rencontre en face à face, immédiate et privilégiée, que nous espérons avec elle, il nous faut accepter aujourd'hui qu'elle se produise, grâce à la technologie moderne ou sans elle, n'importe où et n'importe quand : un concert de musique ancienne dans une église ; un moment de grâce en voyage, lorsque la cassette engagée dans le lecteur de l'autoradio répand une symphonie qui vibre magiquement avec le paysage traversé ; [...] ou enfin la réjouissance collective autour d'une chaîne hi-fi, pour danser ensemble. Chacun de ses moments a son prix, et la musique reste admirable d'avoir tant de visages et tant de pouvoirs, qu'il faut tous préserver. »²⁵

²⁴ Casier, 2003 : 27.

²⁵ Chion, 1994 : 109.

IV. Bilan – État de la question

Les points que nous avons abordés concourent tous à construire l'objet moderne, que nous appelons en ce début de XXI^e siècle « chanson ». Cette « petite composition chantée, de caractère populaire, d'inspiration sentimentale ou satirique, divisée en couplets souvent séparés par un refrain »¹, circule indépendamment de son exécution directe par un chanteur, et est aujourd'hui, la plupart du temps, le résultat de techniques de traitements du son sophistiquées ; s'inscrit dorénavant dans des circuits de diffusion complexes ; est portée par des artistes qui l'abordent le plus souvent comme une activité professionnelle à part entière ; participe pleinement de la vie quotidienne des auditeurs. Nous proposons donc, en guise de bilan, de faire le point sur l'objet artistique que constitue la chanson d'aujourd'hui. Enfin, pour terminer, nous mentionnerons les quelques initiatives de recherche, concernant cet objet.

1. La chanson : quel objet artistique aujourd'hui ?

C'est une évidence que d'affirmer que les progrès technologiques ont profondément modifié les objets eux-mêmes, et que les chansons de ce début du XXI^e siècle n'ont plus grand-chose en commun avec les chansons du début du XX^e. Rappelons pour mémoire que, déjà, l'avènement des nouveaux supports, le 78 tours, et plus tard, le microsillon, a eu comme conséquence d'imposer des contraintes de durée aux chansons² :

*« Les quatre minutes maximum d'une face de 78 tours amènent la disparition progressive des chansons à nombreux couplets, et le raccourcissement de la durée des danses. »*³

Aujourd'hui, cette règle est érigée en loi du genre sans qu'il est besoin de rappeler son origine purement technique, ce qu'illustre bien le court commentaire de Guller dans son livre consacré au 9^{ème} Art : « Théoriquement, une chanson ne doit pas durer plus de trois minutes. »⁴ affirme-t-elle sans détour. Cette assertion ainsi posée, de même que le choix de

¹ Le Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

² « Il est faut de prétendre que ce sont les radios qui imposèrent, pour les chansons, le format de trois minutes. Cette durée constituait en fait le temps maximal dont on pouvait disposer sur les premiers disques. L'électricité étant encore peu fiable, pour éviter les sautes de courant les machines à graver étaient entraînées par un système de contrepoids dont la course (donc la durée correspondante) était forcément limitée par la hauteur des bâtiments abritant les studios... » (Robine, 2004 :52).

³ Chion, 1994 : 33.

⁴ Guller, 1978 : 17.

l'adverbe employé, montre avec quelle force une contrainte initialement de nature pragmatique, s'est érigée, dans l'esprit de tous, comme une donnée structurelle du genre.

D'un point de vue artistique et esthétique donc, ces « consommables » culturels que sont les chansons d'aujourd'hui ont subi, au cours des révolutions économiques et technologiques de ce dernier siècle, des mutations fondamentales. Nous posons ici quelques évidences qu'il peut être bon de rappeler, concernant l'objet artistique chanson de ce début de XXI^e siècle.

Tout d'abord, cette chanson est avant tout une chanson enregistrée sur support (cassette, disque, fichier numérique) auquel l'auditeur a accès directement, ou par l'intermédiaire d'un média (radio, télévision, Internet, téléphone...). Son mode d'existence principal n'est donc plus, depuis longtemps, fondamentalement lié à son exécution effective par un artiste dans le je/ici/maintenant de l'auditeur, ce qui sera réservé à des contextes scéniques. Authelain le précise d'emblée, dans son article consacrée à l'analyse des chansons :

« La chanson a cette particularité de relever de l'acousmatique : elle parvient massivement par le biais de la membrane d'un haut-parleur, que celui-ci soit relié à un lecteur de disques, de cassettes, ou à un appareil de radio fonctionnant à domicile ou dans l'habitacle d'une automobile. »⁵

Cette affirmation peut effectivement être tempérée si l'on considère les situations de concert⁶, où les conditions de réception des chansons sont plus complexes, et ne se limitent pas à une appréhension acousmatique⁷ des œuvres, dans la mesure où l'auditeur peut avoir accès à la source des sons produits, par le biais du spectacle visuel. Cependant, il apparaît clairement que la chanson d'aujourd'hui ne peut plus s'appréhender comme une manifestation d'une certaine tradition orale. Ces modes de diffusion, de transmission, de production, en ont fait un objet construit, fini, qui, même s'il s'éprouve dans une exécution *hic* et *nunc* lors de prestations scéniques, a comme mode d'existence premier d'être un objet enregistré, fixé sur support.

Cet état de fait a radicalement changé le rapport entre chanson exécutée et chanson enregistrée, phénomène que Hennion généralise à la musique en général :

« Notre espace musical est désormais balisé par les médias et l'enregistrement, la radio et bien sûr avant tout le disque. Les neuf dixièmes de notre écoute musicale passent aujourd'hui par le disque. Le concert n'est plus la source que le disque reproduirait, c'est le contraire : à la limite il n'est

⁵ Authelain, 1998 : 31.

⁶ On peut y ajouter certaines manifestations (télé)visuelles qui peuvent reproduire des situations scéniques : clips, shows, etc.

⁷ « La situation acousmatique (entendre sans voir) [...] est censée permettre de s'intéresser au son pour lui-même, puisque cela nous dissimule la cause, et c'est ainsi que Schaeffer en parle. » (Chion, 2004 : 200).

qu'une vérification. C'est le concert qu'on juge et apprécie à partir d'une familiarisation musicale forgée par le disque. »⁸

Les objets chanson étant entendus la plupart du temps d'abord sous une forme médiatisée, la chanson enregistrée devient effectivement l'étalon à partir duquel la chanson exécutée en concert sera appréhendée, voire évaluée. On mesure alors les conséquences des évolutions technologiques pour les objets eux-mêmes. En effet, depuis bien longtemps, la phono-fixation comme la nomme Chion, a largement dépassé le fantasme originel de la fidélité de reproduction d'un événement sonore. Aujourd'hui, les techniques d'enregistrements ne visent plus fondamentalement la restitution d'une exécution musicale et/ou vocale, mais participent directement et pleinement à la création des œuvres en question. Cette donnée est primordiale dans la mesure où ce qui est offert à l'auditeur, ce n'est plus la seule performance d'une reproduction fidèle d'un événement sonore – ce qui pendant longtemps a été le premier et seul objectif de la phono-fixation – mais bien une création qui, de nos jours, utilise les outils technologiques comme partie prenante de la conception artistique des œuvres, ainsi que le souligne Delalande :

« [...] on est frappé de constater que les techniques de studio et la fixation du son sur un support ont permis la maîtrise par le créateur (ou l'équipe de création) d'une dimension de la musique qui était jusqu'à il y a quelques décennies, faute de pouvoir l'écrire, laissée à l'improvisation plus ou moins bien contrôlée du moment de l'exécution. Le travail d'élaboration du "son", au moins pour ces musiques, ne relève plus de la seule technique mais s'intègre à la conception artistique, au même titre que les hauteurs et les durées dans le cas de la musique écrite. On assiste ainsi à l'émergence d'une nouvelle dimension de la pensée musicale, relativement secondaire pendant des siècles (parce que non écrite), qui prend place maintenant parmi les préoccupations esthétiques prioritaires. »⁹

De ces observations, Delalande dégage et développe, dans son ouvrage *Le son des musiques*, le concept de « son », qui sera important pour l'étude de notre objet, et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Pour l'instant, retenons deux conséquences principales, qui seront à prendre en considération dans la suite de notre travail : Étudier l'objet artistique chanson implique de s'intéresser à son mode d'existence le plus ordinaire de réception par un auditeur, c'est-à-dire à sa forme enregistrée, forme qui peut se concevoir effectivement comme la manifestation de l'œuvre type, alors que les autres modes d'existence (concerts, émissions télévisées, etc.) s'apparenteraient à des occurrences spécifiques, ce que suggère Authelain lorsqu'il précise sa démarche analytique :

⁸ Hennion, 1998 : 18.

⁹ Delalande, 2001 : 7-8.

« L'objet étudié est la chanson quand elle rejoint les auditeurs, c'est-à-dire à travers un "produit" tel qu'il se présente à l'écoute en éliminant au mieux les paramètres de caractère visuel, spatial, fusionnel, etc. »¹⁰

Par ailleurs, le disque, ou plus largement, la musique enregistrée, sous quelque support que ce soit, est devenue aujourd'hui ce par quoi l'auditeur a accès aux productions musicales. Cette remarque implique, comme le suggère Hennion, que c'est l'écoute des chansons enregistrées qui forge désormais la sensibilité des auditeurs aux sons des musiques, qui construit les goûts des publics, et qui en conséquence, modèle, entérine, innove, en matière d'esthétique musicale. Or la chanson enregistrée bénéficie de toutes les avancées technologiques en matière de traitement des sons : reproduction, amplifications, effets, etc. Dans ces conditions, Il semble donc nécessaire d'envisager, pour l'analyse de l'objet, une approche qui permette de prendre en compte cette dimension.

2. Les initiatives de recherche

Annoncer un « état de la question » de la recherche concernant la chanson nous paraît quelque peu abusif, dans la mesure où, comme nous l'avons signalé en introduction, cet objet ne suscite guère d'intérêt scientifique. Dès lors, lorsque l'on entame une recherche le concernant, qui plus est une recherche sémiotique, la première difficulté à laquelle on achoppe, c'est de constituer une bibliographie susceptible de nourrir ladite recherche. En effet, force est de constater qu'il existe très peu de ressources. En conséquence, cet « état de la question » s'avère bien maigre.

Précisons en premier lieu que les nombreux ouvrages grand public, à caractère historique, sociologique ou économique, ne s'intéressent pas, ou très peu, à l'objet musical en propre, mais seulement à son entour : biographies de chanteur, discographies, études « socio-historiques » relativement à un courant particulier, une période spécifique, ou une thématique précise. Par conséquent, ils ne présentent, la plupart du temps, que peu d'intérêt pour une recherche comme la nôtre.

Par ailleurs, les travaux s'inscrivant dans un cadre théorique clairement sémiotique sont quasi inexistants. À notre connaissance, la seule initiative dans le domaine est celle entreprise par l'école brésilienne de sémiotique constituée autour de Luiz Tatit¹¹, sémioticien et musicien. Les contributions, qui traitent de la chanson brésilienne, sont intéressantes mais peu nombreuses, et la recherche entamée n'en est qu'à ses prémices.

¹⁰ Authelain, 1998 : 31.

¹¹ Pour une explication des orientations de recherche de cette école, voir p. 116

De fait, la recherche la plus active impliquant la chanson émane des chercheurs de l'Observatoire Musical Français, autour du groupe de recherche cité en introduction « Jazz, Chanson et Musiques Populaires », ainsi que de l'équipe constituée autour de Christian Marcadet et de son séminaire intitulé « Histoire et théorie des chansons »¹² Les deux équipes ont en commun d'intégrer à leurs problématiques les enjeux sociaux de cette expression artistique. Cependant les initiatives sont récentes, et n'ont encore donné lieu qu'à très peu de publications.¹³

Quelques autres initiatives isolées, comme les travaux de Joëlle Deniot, présentés sur ses sites Internet, ou l'ouvrage de Catherine Dutheil-Pessin, (les deux auteurs¹⁴, traitent de la chanson réaliste), sont intéressantes, dès lors qu'elles évoquent une dimension fondamentale des chansons, la voix. Cependant, l'on constate qu'il semble particulièrement difficile de produire un discours sur la chanson qui ne soit pas alimenté par des considérations externes à l'objet lui-même, et qui en conséquence, s'apparente globalement à un commentaire d'ordre sociologique.

En définitive, à l'heure actuelle, la recherche concernant cet objet « chanson » est manifestement bien maigre, et ne peut par conséquent offrir que très peu de pistes théoriques efficientes, plus particulièrement encore concernant notre discipline. Par ailleurs, et pour finir, nous signalons une constatation que nous avons faite lors de nos recherches bibliographiques. Certains ouvrages consultés, de musicologie par exemple, ou même concernant la voix et le chant, abordent des problématiques dans lesquelles la chanson pourrait tout à fait, nous semble-t-il, avoir droit de citer, et être prise en considération dans l'élaboration des problématiques et réflexions exposées. Or, force est de constater que cet objet n'accède que très difficilement à la légitimité scientifique, tant il apparaît que, pour nombre d'auteurs, la chanson, en tant qu'expression artistique musicale et vocale, n'existe tout simplement pas.

¹² Séminaire intégré aux cursus universitaires des Écoles doctorales de Paris 1/Panthéon-Sorbonne et Paris 4/Paris Sorbonne Université Paris.

¹³ Voir bibliographie.

¹⁴ Voir bibliographie.

PARTIE II – LA CHANSON : CONSTRUCTION D'UN OBJET SÉMIOTIQUE

La chanson, telle que décrite dans notre première partie, se pose comme un objet historiquement, socialement, culturellement, assez hétérogène. Cette hétérogénéité, bien que manifeste, ne porte pas atteinte à l'efficacité de la dénomination « chanson », en tant que catégorisation de certains objets musicaux. En effet, le terme « chanson » fonctionne empiriquement comme la désignation d'un type d'objet musical spécifique, qu'un auditeur ne confond pas avec une pièce de musique classique, un morceau de jazz, ou un chant choral.

Cependant, le domaine est très vaste. Le fait que les travaux scientifiques soient peu nombreux, qui étudient la chanson en tant qu'objet musical spécifique, et non en tant que pratique culturelle, ethnologique, ou sociale, a deux conséquences importantes : cette carence nous laisse dans le flou quant aux objets de référence concernés par une recherche sémiotique comme la nôtre, qui vise l'objet musical et sonore ; elle nous conduit dès lors à construire une méthodologie adaptée à notre projet de recherche.

En conséquence, nous consacrerons le premier chapitre de cette seconde partie à l'explicitation de la chanson considérée dans son acception générique d'objet musical particulier, hors de ses déterminations historiques ou sociologiques, et ce afin de comprendre comment s'organise le domaine sur ce plan. Cette démarche nous permettra, en relation avec nos orientations de recherche, d'argumenter le choix de notre corpus et de le présenter. Le second chapitre sera consacré, quant à lui, à la présentation de notre problématique et de notre méthodologie.

Chapitre 1 : Un objet musical nommé

« chanson »

La difficulté à circonscrire le domaine de la chanson est largement partagée par les auteurs qui se sont intéressés à elle, et la plupart du temps, ces derniers s'en sortent par une délimitation rudimentaire du domaine. Prenons en exemple les auteurs du dictionnaire *de La chanson mondiale* :

« En publiant pour la première fois en France un Dictionnaire de la chanson mondiale, de 1945 à nos jours, nous avons voulu considérer la chanson comme un art à part entière, un art grand public, qui, à l'égal du cinéma, de la bande dessinée ou d'une certaine littérature, forme un tout et repose sur des règles propres (brièveté des morceaux, en général trois minutes ; alternance mélodie/refrain¹ – même si le rap n'a plus grand chose à voir avec cette tradition ; concision du texte chanté...). Nous nous sommes donc attachés à aborder, sans exclusive, tous les genres de chanson actuellement en cours sur la planète, qu'il s'agisse de blues, de country, de soul, de funk, de rock, de grunge, de trash metal, de pop, de reggae, de rap, de salsa, de saudade, de fado, de flamenco, d'opérette, de samba, de chanson rive gauche, de protest-song, voire de techno, de trip hop ou de raggamuffin. La voix étant notre fil conducteur, nous avons uniquement écarté les musiques instrumentales... et le jazz, car il a été considéré que celui-ci constitue une discipline en soi, bien éloignée désormais de cette forme d'expression populaire qu'est la chanson. Si quelques grands artistes de jazz comme Louis Armstrong ou Ella Fitzgerald ont été quand même traités, c'est au titre de leur incursion dans la « grande variété », quand Satchmo chantait, par exemple, « What A Beautiful World » ou quand Ella reprenait « Can't Buy Me Love » des Beatles. »²

Ce qui fait la chanson, c'est une combinaison de critères formels – durée des morceaux, alternance couplet/refrain, texte concis et chanté par une voix – qui permet de délimiter un ensemble d'objets musicaux, duquel sont en conséquence exclues les musiques purement instrumentales. La chanson définie ainsi constitue un domaine très vaste, qui englobe « tous les genres de chanson actuellement en cours sur la planète ». La question du genre est alors au cœur de la définition du domaine, et pose problème dans la mesure où ce concept – genre – est appréhendé (au moins) à deux niveaux différents : un niveau macro, permettant

¹ Il semble qu'on soit ici en présence d'une coquille : le couple mélodie/refrain ne fonctionnant pas en opposition structurelle, les auteurs ont sans aucun doute voulu mentionner l'opposition couplet/refrain, le refrain n'étant pas exempt de mélodie...

² Plougastel, 1996.

de poser une sorte de macro-structure des objets, et un niveau inférieur, qui désigne toutes sortes de « genres » de chansons, dont un des critères discriminant peut être d'ordre musical, soul, funk, rock, etc., mais pas uniquement, nous le verrons par la suite.

Afin d'expliquer le raisonnement qui a conduit à l'élaboration de notre corpus, nous proposons de discuter de la chanson en tant que genre, réflexion au travers de laquelle nous tenterons d'éclaircir quelles sont les acceptions génériques que renferme cette désignation.

I. Discussion sur la chanson en tant que genre

Pour discuter de la chanson en tant que genre, nous proposons d'observer les modalités sémiotiques qui président à l'élaboration d'une taxinomie des objets musicaux, et de montrer que la chanson y subit un traitement particulier. Nous nous appuierons pour ce faire sur deux supports : le site Internet de la FNAC, qui propose à ses clients ses objets musicaux par l'intermédiaire d'une classification, et le dictionnaire *La chanson mondiale depuis 1945*, qui dans le fonctionnement de ses entrées, construit également des paradigmes susceptibles de relever d'une classification des objets musicaux. En préambule à cette démarche, et afin d'être en mesure de tirer des conclusions concernant les acceptions génériques du terme « chanson », nous examinerons brièvement la notion de genre, à la lumière de quelques auteurs spécialistes de la question. Nous en déduirons en conclusion quelques éclaircissements sur les classifications opérantes, qui permettent d'appréhender ce vaste domaine de la chanson.

1. La notion de genre

La notion de genre a d'abord été traditionnellement élaborée dans le cadre d'une poétique, d'une réflexion sur la littérature. Elle a été au cœur de nombreux débats théoriques portant sur la caractérisation, la classification des œuvres littéraires, et sur leur statut. Pour autant, cette notion s'est largement étendue au-delà du domaine littéraire propre, ce que précise J-M. Schaeffer dans l'introduction de son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Il y pose l'évidence de la distinction générique comme préalable à tout discours sur les pratiques culturelles :

« Les distinctions génériques sont présentes dans tous nos discours portant sur les pratiques culturelles : il nous arrive à tout moment de distinguer une sonate d'une symphonie, une chanson hard rock d'une chanson folk, une pièce de be-bop d'une pièce de free-jazz, un paysage d'une nature morte ou d'un tableau d'histoire, un tableau figuratif d'un tableau abstrait, un essai philosophique d'un sermon ou d'un traité de mathématiques, une confession d'une polémique ou d'un récit, un mot d'esprit d'une blague, une menace d'une promesse ou d'un ordre, un raisonnement d'une divagation, et ainsi de suite. »³

La réalité empirique de ces distinctions génériques n'est pas à mettre en cause. Elle est opérante autant pour l'analyste, que pour les usagers des pratiques culturelles en question, auditeurs, visiteurs d'expositions, lecteurs, locuteurs, qui pratiquent l'un ou l'autre discours. Cependant, ces distinctions sous-tendent une définition du concept de genre qu'il n'est pas toujours aisé de mettre en évidence. L'auteur exprime ailleurs, dans l'ouvrage collectif *Théorie des genres*, les réponses multiples que peut engendrer cette simple question, « qu'est-ce qu'un genre ? » :

« Toute théorie générique, apparemment, embraye sur une question définitoire, ayant à peu près la forme suivante : (1) Qu'est-ce qu'un genre ? Cette question a donné lieu aux réponses les plus diverses : le genre serait soit une norme, soit une essence idéale, soit une matrice de compétence, soit un simple terme de classification auquel ne correspondrait aucune productivité textuelle propre, etc. [...] »⁴

Et de conclure :

« La question (1) n'est en effet très souvent rien d'autre qu'une forme abrégée de la question suivante : (2) Quelle est la relation qui lie le(s) texte(s) au(x) genre(s) ? »⁵

Cette deuxième question soulevée par J-M Schaeffer ne trouve pas de réel écho dans la définition du genre que donnent Greimas et Courtés dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Pour eux, le genre :

« [...] désigne une classe de discours, reconnaissable grâce à des critères de nature sociolectale. Ceux-ci peuvent provenir soit d'une classification implicite qui repose, dans les sociétés de tradition orale, sur une catégorisation particulière du monde, soit d'une "théorie des genres" qui, pour nombre de sociétés, se présente sous la forme d'une taxinomie explicite, de caractère non scientifique. Une telle théorie, relevant d'un relativisme culturel évident, et fondée sur des postulats idéologiques implicites, n'a rien de commun avec la

³ Schaeffer J-M, 1989 : 8.

⁴ Schaeffer J-M, 1986 : 179.

⁵ *Ibid.* : 180.

typologie des discours qui cherche à se constituer à partir de la reconnaissance de leurs propriétés formelles spécifiques. [...] »⁶

Nous pouvons remarquer que la notion de genre entraîne dans son sillage un flou terminologique qu'il est nécessaire de clarifier. Là où J-M Schaeffer parle de « texte », Greimas parle de discours. Schaeffer utilise sans aucun doute le terme de « texte » dans son acception ordinaire de production langagière, mais nous lui préférons, dans le cas présent, le terme plus restrictif de discours, tel qu'il est posé par Adam :

« Un énoncé – "texte" au sens d'objet matériel oral ou écrit, d'objet empirique –, observable et descriptible, n'est pas le texte, objet abstrait construit par définition et qui doit être pensé dans le cadre d'une théorie (explicative) de sa structure compositionnelle. Cette définition du TEXTE comme objet abstrait, opposé au DISCOURS, est assez unanimement admise aujourd'hui. Ainsi C. Fuchs, à la suite de D. Slakta, définit le discours en ces termes : "objet concret, produit dans une situation déterminée sous l'effet d'un réseau complexe de déterminations extralinguistiques (sociales, idéologiques)" »⁷

Notons donc dans un premier temps que, dans la tradition littéraire, lorsque l'on parle de genre, on parle effectivement de *genre de discours*, le discours étant à considérer comme l'objet textuel empirique, dont l'existence concrète est avant tout subordonnée à des considérations non linguistiques, et corrélée à des pratiques sociales.

Selon Greimas et Courtès, un genre est donc l'équivalent d'une classe de discours, les critères fondant cette classe étant de nature « sociolectale », c'est-à-dire de nature à rendre compte, dans les représentations discursives, des différentes organisations des activités dans une société donnée. Dire alors d'un discours qu'il appartient à un genre, c'est lui reconnaître des propriétés communes avec d'autres discours, qui vont relever des mêmes contraintes d'existence dans une société donnée. La lecture de Maingueneau permet de compléter cette définition assez générale et obscure du *Dictionnaire raisonné*. Pour Maingueneau, les genres de discours sont l'équivalent de « dispositifs de communication » et « ne peuvent apparaître que si certaines conditions socio-historiques sont réunies. »⁸. Et il ajoute :

« Les typologies de genres de discours contrastent donc avec les typologies communicationnelles par leur caractère historiquement variable. Dans toute société et à toute époque, on trouve des catégories comme "didactique", "ludique", "prescriptif" ...alors que le talk-show ou l'éditorial n'ont rien d'éternel. On pourrait ainsi caractériser une société par les genres de discours

⁶ Greimas et Courtès, 1993 : 164.

⁷ Adam, 1997 : 15-16.

⁸ Maingueneau, 1998 : 47.

qu'elle rend possibles et qui la rendent possible. [...] : les genres de discours relèvent de divers types de discours, associés à de vastes secteurs d'activité sociale. »⁹

Maingueneau rejoint les auteurs du *Dictionnaire raisonné*, quant à la dimension sociale qu'il accorde à la notion de genre. Par ailleurs, on retrouve, dans sa définition, la distinction *genre* vs *type*, que Greimas et Courtès suggèrent lorsqu'ils précisent qu'une théorie des genres « n'a rien de commun avec une typologie des discours ». Cette distinction entre *genre* et *type* de discours semble communément admise par nombre d'auteurs, et est synthétisée de la façon suivante par Kerbrat-Orecchioni et Traverso :

« Il existe deux sortes de genres, que l'on appellera faute de mieux G1 et G2 : G1 : catégorie des textes plus ou moins institutionnalisés dans une société donnée. Certains préconisent de réserver le mot "genre" à cette sorte d'objets (en référence à la tradition des "genres littéraires") ; G2 : "types" plus abstraits de discours caractérisés par certains traits de nature rhétorico-pragmatique, ou relevant de leur organisation discursive. Ainsi, un guide touristique serait-il un "genre" constitué de différents "types", les genres typologiquement purs étant en tout état de cause rares, voire inexistants. »¹⁰

Il semblerait que Greimas et Courtès, ainsi que Maingueneau, réservent le terme de « genre » à la catégorie G1 telle que définie ci-dessus. Un genre serait une catégorisation des discours produits dans une société donnée, et institutionnalisée par elle à travers des contraintes extra-linguistiques. L'approche de Maingueneau, qui mentionne le genre comme un « dispositif de communication », est clairement orientée vers les théories de la communication, et de fait concerne moins les discours esthétiques.

L'approche de Rastier est intéressante : elle synthétise en quelque sorte ces différentes acceptions de la notion de genre. Il distingue trois conceptions du genre : la classe, le type, et la lignée.¹¹ La conception classificatoire nécessite de recenser des critères susceptibles de fonder la classe. Cette démarche rencontre les problèmes inhérents à toute démarche taxinomique, à savoir la variabilité et la multiplicité des critères susceptibles d'être pris en compte, ainsi que la difficulté à les hiérarchiser entre eux. La conception typologique engendre la question du rapport entre type et occurrence : « Or, les types de textes sont des modèles hypothétiques, et leurs occurrences font sens tout autant parce qu'ellesinstancient le type que parce qu'elles s'en écartent. ». Enfin, la troisième conception, la lignée, « considère le texte comme une "génération" dans une lignée de réécritures. ». Il précise

⁹ Ibid.

¹⁰ Kerbrat-Orecchioni et Traverso, 2004 : 41-42.

¹¹ Rastier, 2001 : 252.

que ce que l'on nomme alors *sous-genre* correspondrait à une lignée génétique spécifique à l'intérieur même d'un genre.

Pour résumer, il semble que la notion de genre, tout en ayant une efficacité pragmatique quant à la pratique même des discours et à leur circulation dans une société, garde d'un point de vue théorique, un certain flou définitionnel. Dans son usage courant, elle peut désigner tout à la fois : a) un ensemble de prescriptions normatives, extra-linguistiques, qui rendent compte de l'usage desdits discours dans les sociétés ; b) un ensemble de critères relevant de la composition proprement discursive des textes en question, critères aptes à définir des *types* de discours ; c) un ensemble d'occurrences regroupées parce que relevant d'un même type de discours, et présentant des caractéristiques communes quant à leur génération, cette conception du genre fondant la *lignée*.

Cette courte investigation n'ayant pas pour objectif de valider l'une ou l'autre des théories concernant la notion de genre, nous ne pousserons pas plus loin l'examen des positions des auteurs. Cependant, elle peut permettre, en tant qu'outil, d'aborder le fonctionnement taxinomique des objets musicaux, et d'apporter quelques éclaircissements quant au statut de la chanson parmi ces objets.

2. Observation du fonctionnement de la taxinomie des objets musicaux

Observer le fonctionnement de la taxinomie des objets musicaux nous permet de mettre en évidence certains critères opérant pour classer ce type d'objet. Nous menons cette observation dans l'objectif d'éclaircir ce que l'objet chanson recouvre comme réalité artistique, et dans le but d'établir une cohérence dans le choix des objets que nous allons soumettre à analyse. Il nous semble pertinent pour cela de corréler, d'une part, le mode de fonctionnement de la taxinomie des objets musicaux disponibles pour un auditeur/usager dans sa pratique générale de ces objets, et d'autre part, la place de cet objet artistique spécifique qu'est la chanson dans ce fonctionnement. Pour ce faire, nous avons choisi de comparer deux fonctionnements taxinomiques, celui d'un distributeur, la Fnac, et celui d'un dictionnaire, *La chanson mondiale depuis 1945*.

2.1. Taxinomie des objets musicaux du distributeur : la Fnac

La fonction première du classement des objets musicaux dans un distributeur comme la Fnac est de proposer aux acheteurs potentiels une lisibilité de l'ensemble des objets disponibles. Ce classement doit donc avant tout répondre à des repères opérants pour le

consommateur. Par ailleurs, ce classement est également le reflet de ce que propose le marché du disque, ainsi que, par ricochet, celui de la demande d'un public, puisque nous nous situons ici dans une démarche de marketing, basée sur l'offre et la demande.

Le recensement de cette taxinomie¹² laisse apparaître les catégories suivantes : Variété française / Pop, Rock / Classique / Lyrique / Jazz, Blues / Soul Funk Rap / Musiques du monde / Electro / Hard, Metal / Musique de films / Enfants. Nous pouvons observer que le classement proposé utilise plusieurs types de critères : par exemple, en fonction de la cible ou en fonction de la destination de la production musicale. Nous nous focaliserons sur la catégorisation par « genres musicaux », qui fonde quantitativement l'essentiel des catégories, et qui fait intervenir des caractéristiques internes à l'objet. Dans quelle mesure un tel classement fournit-il une lisibilité des objets musicaux ? Quel procédé interprétatif ce classement implique-t-il de la part de l'acheteur/destinataire ?

La problématique des genres, telle que nous l'avons rapidement exposée, laisse entrevoir quelques difficultés à statuer d'emblée sur la pertinence d'un tel classement, selon que l'on adopte l'une ou l'autre des définitions proposées. Nous retiendrons ici, pour éclairer le fonctionnement de cette typologie par genre, la définition qu'en propose Rastier dans son article « Éléments de théorie des genres » :

« Un genre se définit en effet par (1) la cohésion d'un faisceau de critères, tant au plan du signifié qu'à celui du signifiant, et par (2) son incidence sur la textualité, sur ces deux plans également »¹³.

Cette définition peut correspondre à deux niveaux d'interprétation de l'existence des genres. Le point (1) relève d'une définition paradigmatique de la notion de genre, la lecture interprétative des objets permettant de reconstituer ce faisceau de critères et de reconnaître une appartenance à tel ou tel genre. Le point (2) relève d'une définition syntagmatique de cette même notion, l'identification d'un genre conditionnant l'interprétation de l'objet lors de sa lecture.

Proposer un classement par genres implique donc qu'il existe un savoir partagé entre le distributeur et le public, qui s'accordent, par son intermédiaire, à admettre l'existence de ces « genres » que sont le *rap*, la *pop*, le *rock*, etc. Or, les critères pour les définir sont plutôt flous, tant au plan du signifié que du signifiant, et dans tous les cas assez hétérogènes. Des

¹² Site Internet de la Fnac : <http://www.fnac.com>, onglet « musique ».

¹³ Rastier, 2001b.

spécialistes¹⁴ ont tenté de les définir. La démarche consiste alors à lister un certain nombre d'observations, relevant de domaines divers :

- des considérations d'ordre historique et sociologique, ne concernant pas directement l'objet, mais plutôt son émergence, la relation entre ce cadre socio-historique et l'émergence du genre musical s'apparentant à une relation de cause à effet : on aura des informations sur le lieu d'origine, les populations concernées, les conditions sociales d'émergence du mouvement, la filiation par rapport aux courants existants, etc.

- des critères concernant l'objet musical lui-même, et mettant en avant des paramètres d'ordre musical et parfois discursif. Sur le plan discursif, certains thèmes peuvent être privilégiés selon le genre (par exemple la thématique des conditions de vie des noirs des ghettos pour le *rap* originel). Sur le plan musical, les paramètres pris en compte concernent différentes dimensions :

- a) la dimension vocale : le traitement et la place de la parole chantée par rapport à l'ensemble de l'instrumentation, ou encore le type d'interprétation privilégié au niveau de l'utilisation de la voix (par exemple, voix traînante et presque monocorde pour le *blues*).

- b) la dimension rythmique : une spécification de la rythmique (tempo, mesure utilisée) avec parfois des indications très précises, notamment concernant les genres musicaux les plus « électroniques » (on trouvera des précisions concernant les BPMs – Beats Per Minute : nombre de battements qu'on peut compter en 60 secondes. Cf. la *house* : 130 BPM).

- b) la dimension « orchestrale » : les instruments bannis, les instruments privilégiés (par exemple harpe, cornemuse, flûte pour les chansons d'inspiration celtique).

L'ensemble de ces observations constitue effectivement un faisceau de critères susceptible de fonder un genre au sens de Rastier, les critères socio-historiques et thématiques concernant le plan du signifié, et les critères relevant plus spécifiquement du musical concernant le plan du signifiant.

La tâche reste cependant ardue tant l'objet musical est mouvant et peut concrétiser simultanément des caractéristiques de l'un ou l'autre genre. Pour autant, à l'évidence, cette catégorisation par genre musical est opérante pour les deux principaux acteurs concernés ici, l'auditeur/client et l'auditeur/distributeur : l'auditeur/client a une représentation du genre musical, qui lui permet de chercher un artiste dans telle catégorie plutôt que dans telle autre ;

¹⁴ Voir bibliographie, Kaufmann et Bertaud, 2001.

l'auditeur/distributeur a une représentation du genre musical, qui lui permet de classer tel artiste dans telle catégorie plutôt que dans telle autre. Le système marchand étant fonctionnel, on peut supposer que ces deux représentations se rejoignent le plus souvent. Cette constatation implique la conclusion suivante : quelle que soit la pertinence des critères permettant de reconnaître un genre musical, la reconnaissance des objets musicaux, tout du moins en ce qui concerne leur diffusion et leur vente, se fonde sur un savoir empirique commun aux deux parties, construit sur un ensemble de pratiques du domaine musical. L'acception de la notion de genre ici à l'œuvre recoupe assez efficacement le genre en tant que type de discours socialement institutionnalisé, et le genre en tant que type de discours répondant à un ensemble de règles rhétorico-pragmatiques.

Dans cette taxinomie proposée par la Fnac, la chanson joue un rôle particulier. L'ambiguïté de sa définition en tant qu'objet musical permet en effet de mettre en évidence un fonctionnement singulier de cette taxinomie.

Le problème posé par la chanson, c'est qu'elle ne semble pas constituer un « genre musical », au même titre que le *rock*, le *rap*, etc., et l'on peut trouver des chansons dans toutes les catégories proposées par le distributeur. Néanmoins, la chanson a tout de même une place spécifique dans cette taxinomie, et cette place est complexe. En effet, la seule catégorie identifiable *a priori* comme regroupant des « chansons » est la catégorie « variétés françaises », pour la seule raison que, dans un tel contexte, le terme « variétés » désigne en français ce type de production. Cette catégorie questionne pourtant le fonctionnement global de la taxinomie, et ce pour plusieurs raisons :

- il est évident que les objets identifiables en tant que « chansons » ne sont pas les seules productions françaises classées en « variétés françaises », de même que toute la production des chansons de langue française n'est pas répertoriée uniquement dans cette catégorie.
- on ne trouve pas d'autres catégories utilisant le terme « variétés », sauf dans certains magasins où l'on peut relever la catégorie « variétés italiennes ».
- si l'on suppose que le critère fondant la catégorie « variétés » est un critère lié au type de diffusion auquel est destiné l'objet (mass media à prendre en terme de « quantité » de diffusion : émissions de divertissements télévisuelles, radios diffusant en boucle des *playlists*, etc.), la non-existence d'une catégorie « variétés anglo-saxonnes », par exemple, pose question.

Ces remarques mènent aux réflexions suivantes :

- concernant la catégorie « variétés françaises » : les objets musicaux concernés semblent être regroupés là justement parce qu'ils ne répondent pas assez clairement aux autres catégories. C'est une catégorie qui se définit alors sur une négation des autres catégories : ce n'est ni de la *pop*, ni du *rock*, ni du *rap*, ni de la musique de film, ni de la musique pour enfants, etc. Il y aurait donc une ambiguïté sur ce que désigne le terme « chanson » dans l'univers des objets musicaux, et par conséquent sur la reconnaissance des objets appartenant à cette catégorie dans cette taxinomie. La chanson semble se poser comme constituant à la fois : un type de discours (un texte concis, chanté par une voix, avec une alternance couplet/refrain, pour le dire rapidement), développant des occurrences diverses et variées selon le genre de sa composante musicale ; un type particulier d'occurrences, ici nommé « variétés ».

- concernant la place des chansons dans les autres catégories : les productions émanant d'artistes étrangers, qu'elles soient des chansons ou non, sont, elles, dispersées dans les autres catégories. La plupart des chansons de variétés anglo-saxonnes se retrouve en *rock* ou *pop*, les chansons émanant d'autres zones géographiques se retrouvent quant à elles en « musique du monde », sauf, chez certains distributeurs, pour les chansons italiennes.

Ces quelques remarques concernant la taxinomie des objets musicaux chez un distributeur tel que la Fnac permettent de tirer les conclusions suivantes :

a) l'existence d'une catégorie « variétés françaises » révèle un fonctionnement de la taxinomie basé avant tout sur une organisation marketing du domaine. Le fait que cette catégorie existe témoigne d'une « faveur » accordée à une certaine production française, ce qui en soi n'est pas étonnant puisque nous sommes dans un contexte français, et que cette catégorie répond donc à la demande d'un public. L'existence possible d'une catégorie « variétés italiennes » relève du même phénomène. Le public français étant demandeur de ce type de production, il devient donc pertinent pour le vendeur de lui offrir une lisibilité commerciale.

b) le cas de la variété anglo-saxonne, dispersée quant à elle dans la catégorie *pop/rock*, est révélateur d'un dysfonctionnement de cette catégorie, ou, tout du moins, d'un recoupement de critères qui aboutit à une superposition de deux discours : un discours se fondant sur les caractéristiques sémiotiques de l'objet, et permettant d'y classer des chansons *pop* ou *rock* ; un autre discours se fondant sur une acception entérinée commercialement selon laquelle la *pop* et le *rock* désignent des productions anglo-saxonnes qui ne sont pas identifiables à un genre particulier. On retrouve ici des caractéristiques communes avec la catégorie « variétés françaises », mettant en avant l'ambiguïté du terme « variétés », qui désignerait à la fois un

type de diffusion de l'objet, et un genre musical. Ce terme serait alors à interpréter comme l'actualisation lexicale de ce discours à deux voix, corrélant des considérations à la fois internes et externes à l'objet.

En conclusion, cette taxinomie révèle donc une croisée des discours, où les exigences marketing prennent le pas sur une véritable reconnaissance de l'objet dans ses caractéristiques musicales ou esthétiques. Elle semble se construire à partir de trois principes fondamentaux. Lorsque les objets répondent bien aux critères définitoires des genres musicaux (du *rap* pur et dur, de la musique électronique, etc.), ils intégreront une catégorie établie pour eux, vendeurs et acheteurs en ayant une même représentation encyclopédique. Lorsque les objets ne répondent pas clairement aux critères définitoires des genres musicaux, le jeu de l'offre et de la demande crée l'inventaire des objets musicaux possibles, et une fois ces objets présents dans les étalages, ils seront classés. Si la demande est assez conséquente, elle suscite la distribution d'objets plus nombreux qui pourront alors bénéficier d'une catégorisation spécifique. C'est le cas pour la variété italienne. Si la demande est trop faible, et donc la distribution peu développée, le même type d'objets, émanant d'artistes étrangers, sera classé dans d'autres catégories, même si l'objet ne répond pas véritablement aux critères la fondant. On aboutit alors ici à une dispersion sémiotique. Enfin, lorsque la production est anglo-saxonne, et peu marquée par son appartenance à un genre, elle sera classée en *pop/rock*, qui devient dans les faits la catégorie intégrant quantitativement le plus de productions, et révélant ainsi une homogénéisation de ces productions sur deux plans : sur le plan de la langue utilisée, la grande majorité des productions étant de langue anglaise ; sur le plan du genre musical : le fonctionnement de cette catégorie distend les frontières des genres *pop* et *rock*, qui finalement, dans leur réalité commerciale, désignent tout à la fois des productions *pop/rock* originelles, et la masse des productions anglo-saxonnes, que l'on peut nommer rapidement ici les « variétés internationales », qui n'ont finalement d'internationale que leur diffusion.

2.2. Taxinomie des objets musicaux du dictionnaire : *La chanson mondiale depuis 1945*¹⁵

La démarche des auteurs du dictionnaire de *La chanson mondiale depuis 1945* ne s'identifie pas à celle d'un distributeur comme la Fnac. L'objectif d'un tel ouvrage, à vocation encyclopédique, est de fournir à ses lecteurs le maximum d'informations concernant un domaine *a priori* très large : la chanson mondiale. Cependant, le mode de fonctionnement

¹⁵ Plougastel, 1996.

des entrées de ce dictionnaire n'est pas sans enseignement pour ce qui nous concerne ici. Voici la démarche des auteurs telle que décrite dans l'introduction :

« La majorité des entrées sont consacrées aux artistes (individus ou groupes), qu'ils soient nés avant ou après la Seconde Guerre mondiale, le seul critère étant que leur carrière se soit déroulée en tout ou partie après 1945. La plupart de ces artistes sont des chanteurs, mais plusieurs grands compositeurs, arrangeurs ou paroliers ont eu droit à une notice, car ils participent en plein à la création de la chanson. Les autres entrées sont consacrées à des thèmes généraux de la chanson : genres musicaux (opérette, rumba, folk, chanson engagée, etc.), régions, pays ou villes particulièrement féconds en matière musicale (Afrique occidentale, Jamaïque, Nashville, etc.), articles transversaux (sur les rapports de la chanson et du cinéma, de la chanson et de la poésie) ou données techniques (instruments de musique, publications, maisons de disques, etc.). »

Cette démarche ne s'assimile pas à une démarche taxinomique en tant que telle. Le domaine « chanson » est appréhendé avant tout par le biais de ses acteurs principaux, les artistes. Cependant, chaque fiche d'artiste est accompagnée d'une mention spécifique concernant le genre musical auquel se rattache sa production. Citons quelques exemples :

Cohen Leonard – Canada – *Folk*

McCartney Paul – Grande Bretagne – *Rock/pop*

Armstrong Louis – Jazz / variété internationale

Oryema Geoffrey – Ouganda – *World music*

N'Dour Youssou – Sénégal – *World music/mbalax*

Par ailleurs, les genres musicaux ainsi cités (ici en italiques) bénéficient d'une entrée et d'une notice explicative. Par ce biais, les auteurs appliquent le même type de classement que le distributeur : ils proposent une identification des productions artistiques par le biais de leur rattachement à un genre musical. Cependant, en observant plus avant certaines notices, nous relevons quelques « anomalies » qui, à notre sens, participent du questionnement de la chanson en termes génériques :

- concernant la chanson émanant d'artistes non francophones : le terme « variétés internationales », utilisé comme catégorisation générique pour certains artistes (Louis Armstrong, Nana Mouskouri, Liza Minelli, Ute Lemper, entre autres) ne bénéficie pas d'une notice explicative. Autrement dit, les auteurs posent cette appellation comme un genre musical, mais n'en fournissent pas de description.

- concernant la chanson émanant d'artistes francophones : certaines productions sont effectivement rattachées à un genre musical, par exemple Eddy Mitchell / *rock*, MC Solar / *rap*, Massilia Soud System / *ragamuffin*, Fabulous Trobadors / *rock*, etc. Mais ce n'est pas le cas dominant. En effet, la très grande majorité des notices relatives aux artistes francophones sont qualifiées d'un point de vue générique de la seule mention « chanson francophone ». On a ainsi :

A. Dominique – France – *chanson francophone*

L'affaire Luis Trio – France – *rock / chanson francophone*

Brel Jacques – Belgique – *chanson francophone*

Thibault Fabienne – Canada/Québec – *chanson francophone*

Prucnal Anna – Pologne/France – *chanson francophone*

Nougaro Claude – France – *chanson francophone*

Couture Charlélie – France – *chanson francophone / rock*

Etc.

Or cette mention « chanson francophone » ne bénéficie pas, elle non plus, d'une notice explicative, alors qu'elle est clairement posée comme une distinction générique, puisqu'elle occupe le même paradigme que les autres mentions *rock*, *rap*, *blues*, etc.

Par ailleurs, une entrée est consacrée à la « chanson réaliste », et une autre à la « chanson rive gauche », toutes deux accompagnées de la mention explicite « genre musical ». Ces deux entrées consacrent un petit historique à ces appellations, qui désignent effectivement deux courants identifiés dans l'histoire de la chanson d'expression française : mention des artistes concernés, indications de type thématique, social et historique. Malgré le fait que l'étiquette « genre musical » semble un peu abusive, les informations données concernant ces genres ne prenant que très peu en compte la composante musicale des objets, l'on peut néanmoins comprendre ce raccourci des auteurs par le besoin de rendre compte de deux courants qui ont joué un rôle important dans la chanson française. Ces courants sont historiquement datés, et même si le dictionnaire reconnaît une filiation chez certains artistes récents dont la production relèverait de ces « genres », les notices des artistes en question n'indiquent que très rarement cette filiation dans la mention générique choisie. L'on peut comprendre ce choix, dans la mesure où les désignations sont sans aucun doute

considérées comme obsolètes, ne correspondant plus aux mêmes réalités sociales, historiques et musicales. Les auteurs s'en accommodent, et adaptent l'information. On trouve ainsi, par exemple, pour la notice du groupe La Tordue, qui est censé s'inscrire dans la filiation « chanson réaliste » : La Tordue – France – *chanson francophone / java-rock / chanson néoréaliste*. Ces deux entrées « chanson réaliste » et « chanson rive gauche » peuvent alors être considérées comme une simple volonté des auteurs de fournir au lecteur des données historiques jugées nécessaires pour la compréhension de la chanson française, mais néanmoins inopérantes pour la catégorisation des productions de ces cinquante dernières années.

Enfin, une troisième entrée est consacrée à la « chanson engagée », cette fois sans spécifier qu'il s'agirait d'un genre musical, mais avec la mention suivante : « chanson francophone ». Le souci semble identique : apporter aux lecteurs une information concernant une appellation reconnue pour qualifier certaines productions françaises. Cependant, la problématique de la chanson engagée étant clairement orientée vers une interprétation des textes, les auteurs ont choisi de l'exempter de la mention « genre musical ». La mention ici utilisée « chanson francophone » semble servir uniquement à circonscrire une aire géographique.

L'ensemble de ces observations témoigne d'un certain flou quant au fonctionnement des paradigmes utilisés pour identifier les productions des artistes, et suscite certaines réflexions pour le sujet nous concernant. Nous laissons de côté la problématique concernant les « variétés internationales » dans la mesure où notre champ d'investigation se limite à la chanson d'expression française¹⁶. Concernant cette dernière : tant que les productions sont identifiables à un genre musical spécifique, l'organisation paradigmatique fonctionne, et le lecteur peut trouver, dans les notices consacrées aux différents genres musicaux, des informations fonctionnelles pour comprendre de quel type d'objet musical il s'agit. En revanche, dès lors qu'un genre musical n'est pas prégnant dans la production d'un artiste francophone, le lecteur se trouve confronté à ce vide informationnel : l'artiste en question fait de la « chanson francophone », c'est-à-dire produit ce type de discours, « chanson », dont on ne saurait dire autre chose que ce que les auteurs annoncent en introduction de leur ouvrage : « brièveté des morceaux, en général trois minutes ; alternance mélodie/refrain

¹⁶ De fait, il semble évident que pour les auteurs du dictionnaire, les variétés internationales recoupent ces mêmes objets que le distributeur classe en *pop/rock*, à savoir des chansons à majorité de langue anglaise, et qui ne relèvent pas d'un genre musical spécifique. Le distributeur les classe plutôt dans la catégorie *pop/rock*, dans la mesure où il n'est pas dans une démarche d'explicitation des genres musicaux, alors que le dictionnaire classe respectivement en *pop* et en *rock* les productions qu'il identifie comme relevant strictement de l'un ou l'autre genre, et construit cette catégorie « variétés internationales » pour « le reste », catégorie non explicitée par ailleurs.

[...]; concision du texte chanté... », avec la seule mention supplémentaire, « de langue française ».

3. Conclusions

Ces observations concernant d'une part la notion de genre, d'autre part la taxinomie des objets musicaux, peuvent permettre de soulever les ambiguïtés que le terme « chanson » renferme, du point de vue générique de son acception. Nous faisons l'hypothèse que sous ce même terme sont réunies trois conceptions génériques de l'objet : a) une conception où la chanson désignerait en fait un type abstrait de discours, que quelques critères, de nature rhétorico-pragmatique, mais aussi structurelle, suffiraient à baliser. Cette conception correspondrait à la conception typologique telle que présentée par Rastier ; b) une conception où la chanson désignerait une catégorie de discours, institutionnalisée et identifiée comme correspondant à une pratique culturelle spécifique dans une société, voire une communauté donnée. Cette conception correspondrait à la conception de « classe » de Rastier, et répondrait à la répartition des chansons dans d'autres genres : chansons *pop*, *soul*, *funky*, etc.; c) enfin une conception de type « lignée », qui permettrait de regrouper entre elles des chansons générées à partir de « modèles » : chansons à boire, chansons festives, chansons engagées, chansons pour enfants, etc.

Dans cette perspective, la démarche des auteurs du dictionnaire de *La chanson mondiale* peut se comprendre de la façon suivante : les critères mis en avant pour délimiter le domaine « chanson mondiale » – critères juste mentionnés, et avant tout formels : durée des morceaux, alternance couplet/refrain, texte concis et chanté par une voix – délimitent en fait un type de discours, dans l'ensemble plus vaste constitué par les objets musicaux en général. Le « genre » chanson serait à prendre alors au sens a). La démarche est minimaliste, mais néanmoins suffisante pour fonder pragmatiquement la catégorie, si l'on considère le type de discours ainsi posé comme une abstraction, une « essence idéale » de l'objet chanson, selon les mots de J-M. Schaeffer. Cette abstraction peut correspondre à ce que Maingueneau¹⁷ nomme un « macro-acte de langage », et en tant que tel, convoque immédiatement et implicitement, notre compétence générique des discours, via le savoir encyclopédique partagé dans nos sociétés en matière d'objets musicaux. C'est pourquoi il n'apparaît pas nécessaire pour les auteurs d'aller plus avant dans la description des critères fondant le type. C'est également la raison pour laquelle ce même « genre » chanson est celui que les distributeurs d'objets musicaux n'ont pas besoin de rendre lisible : fonctionnant

¹⁷ Maingueneau, 1998 : 50-57.

implicitement comme hyper-catégorie transversale, cette acception du « genre » chanson s'avère de fait inopérante pour une reconnaissance plus pointue des objets musicaux.

Par ailleurs, pour rendre compte de la diversité du domaine, les auteurs du dictionnaire font appel à des considérations génériques relevant des genres musicaux, genres institutionnalisés dans ce domaine plus vaste qu'est la musique, par des pratiques culturelles, sociales, ethnologiques, musicales, et qui répondent effectivement dans leur ensemble à un regroupement de critères. Les occurrences de ce type de discours qu'est la chanson peuvent alors être identifiées selon les genres musicaux auxquelles elles se rattachent. C'est ce même procédé qui est mis en œuvre par le distributeur, ces classes lui permettant de proposer à son client une lisibilité des objets mis à sa disposition.

Ces premières observations révèlent un fonctionnement somme toute assez simple des acceptions génériques du terme « chanson » :

- *LA* chanson est délimitée en tant que type de discours spécifique à l'intérieur du domaine plus vaste des objets musicaux. Cette délimitation est nécessaire pour les auteurs du dictionnaire, dont l'ouvrage, à vocation encyclopédique, est censé fournir des informations sur les objets concernés, mais encore bien davantage, sur l'entour, au sens général qu'en donne Rastier¹⁸, de ces objets : en effet, les entrées sont avant tout consacrées aux artistes de chansons, et présentent pour la plupart des notices biographiques concernant les acteurs du domaine, chanteurs, mais aussi quelques compositeurs et paroliers. Dans ces notices sont citées les œuvres des uns et des autres, mais peu d'informations sont données sur les chansons elles-mêmes, en tant qu'objet musical : les informations concernant les objets restent assez générales et se limitent à des recoupements d'influence par rapport aux courants musicaux dans lesquels s'inscrit la production. Pour le distributeur, cette délimitation du domaine chanson n'a pas de pertinence, dans la mesure où elle ne fournit aucune information fonctionnelle pour la reconnaissance des productions.

- *LES* chansons, en tant qu'objets musicaux, sont identifiées à travers leur rattachement à un genre musical. Les genres musicaux sont alors utilisés comme des classes dans lesquels les chansons trouvent une place selon qu'elles relèvent de tel genre ou de tel autre. On aura donc des chansons *pop*, des chansons *soul*, des chansons *rap*, etc. On aboutit alors à une conception générique du terme « chanson » qui correspondrait à la conception classificatoire de Rastier, où chaque groupe d'occurrences constituerait un « genre » de chanson, dans la mesure où ce genre est identifiable via sa composante musicale, et bénéficie de l'efficacité

¹⁸ « *Entour* : ensemble des phénomènes sémiotiques associés à un passage ou à un texte ; plus généralement, contexte non linguistique, incluant les conditions historiques » (Rastier, 2001 : 298).

de ces distinctions génériques dans notre pratique des objets musicaux en général. Les auteurs du dictionnaire, parce qu'ils sont dans une démarche encyclopédique, consacrent des entrées à la définition de tel ou tel genre. Le distributeur quant à lui se fie au savoir encyclopédique partagé, et utilise les catégories comme empiriquement valables. Mais la démarche au final est identique et aboutit au même traitement classificatoire des chansons.

- les appellations telles que « chanson rive gauche », « chanson réaliste », ou « chanson engagée », relèvent de la troisième conception générique de Rastier : la lignée. En effet, ces catégorisations ne sont efficaces que dans la mesure où elles décrivent un contexte historique et social, des données thématiques, et fournissent des modèles du genre, à travers la production de tel ou tel artiste, modèles à partir desquels on pourra identifier telle ou telle filiation dans la production d'autres artistes.

La problématique concernant l'acception générique du terme « chanson » se complexifie dès lors que l'on prend en considération les « incohérences » sémiotiques relevées, et dans la taxinomie proposée par le distributeur, et dans le fonctionnement des entrées du dictionnaire :

- concernant le distributeur, l'existence de la catégorie « variétés françaises » pose question. Pourquoi le distributeur ne nomme-t-il pas cette catégorie « chansons françaises », puisque les productions recensées dans cette catégorie sont effectivement des chansons ? Nous avons noté qu'en utilisant le terme « variétés », le distributeur faisait appel à des critères d'ordre marchand, en offrant à l'utilisateur une information concernant la diffusion des objets, et en statuant ainsi sur leur succès commercial. Cependant, l'on trouve dans cette catégorie des productions qui sont, effectivement, des succès commerciaux, et qui bénéficient d'une notoriété auprès des auditeurs, mais également des productions plus confidentielles, classées là parce qu'elles ne répondent à aucune autre classe. Ainsi, l'on peut penser que le distributeur pallie le manque de lisibilité artistique de l'objet par la mise en avant d'un critère à dimension avant tout commerciale, les critères d'ordre musical étant déficients.

- concernant le dictionnaire : là où le distributeur utilise le terme « variétés françaises », les auteurs utilisent le terme « chanson francophone ». On retrouve dans cette classe le même type d'objets, à savoir des productions dont on ne saurait statuer sur leur rattachement à un genre musical. Cependant, les auteurs du dictionnaire n'étant pas dans une démarche de lisibilité commerciale, mais dans une démarche informative du domaine, ils conservent cette appellation « chanson », tout en ne palliant pas le manque informationnel soulevé par cette catégorie. Ils opèrent en quelque sorte à un compromis, reconnaissant implicitement que ces

productions ne se rattachent pas à une classe identifiable de chansons, tout en ne fournissant pas davantage d'information sur la classe « chanson francophone » ainsi créée.

L'examen de ces deux phénomènes, le fonctionnement de la taxinomie des objets musicaux chez un distributeur comme la Fnac, et le fonctionnement du dictionnaire de *La chanson mondiale*, nous amène à la constatation suivante : il émerge, au croisement des différentes acceptions génériques mises en évidence du terme « chanson », une classe singulière de chansons, que notre pratique des objets musicaux nous fait effectivement percevoir comme de la « chanson française ». Cependant, les acteurs rendant compte du domaine, que ce soit des auteurs d'ouvrages encyclopédiques, ou des acteurs du système marchand, n'en fournissent que très peu de lisibilité quant aux objets artistiques dont il peut s'agir. Au regard des autres classes, chanson *pop*, chanson *reggae*, etc., cette classe ne semble pas se définir autrement que par une tautologie : la chanson *chanson*. L'hypothèse de l'existence de cette catégorie va fonder notre démarche quant au choix de notre corpus.

II. Délimitation et présentation du corpus

Notre travail de recherche ne se confond pas avec une étude sur la chanson en tant que genre et ne s'apparente pas non plus à une réflexion sur la théorie des genres. Cependant, nous avons été confrontée à cette difficulté majeure : comment constituer un corpus cohérent, lorsque notre projet de recherche vise la chanson en tant qu'objet sonore et musical, et que le domaine regroupe une multitude de chansons qui, comme nous venons de l'observer, sont hétérogènes sur ce plan ? Il nous fallait donc construire une argumentation qui permette d'aboutir à la constitution d'un corpus homogène. Cette argumentation résulte à la fois des exigences qu'implique notre recherche, et de l'hypothèse de l'existence de cette catégorie « chanson *chanson* ». En conséquence, nous exposons dans un premier temps le cheminement de notre argumentation, et nous présenterons ensuite, le corpus ainsi constitué.

1. Argumentation

En matière de chansons, les critères les plus souvent retenus pour diviser le domaine relèvent donc de trois grands ordres : des critères d'ordre historique, des critères d'ordre socio-économique, des critères d'ordre artistique :

- Critères d'ordre historique : ces critères prennent en compte l'inscription des objets dans une époque. Ils peuvent concerner aussi bien l'histoire de la chanson que l'Histoire tout court. Ils permettent de baliser une période historique précise, délimitée le plus souvent par des événements politiques. Ils peuvent permettre également de circonscrire un ensemble d'objets selon des courants spécifiques identifiés dans l'histoire de la chanson. Enfin, Ils peuvent concerner plus directement des données technologiques, comme par exemple l'apparition du disque microsillon ou du *Compact Disc*.

- Critères d'ordre socio-économique : on peut imaginer des regroupements d'objets selon les types de traitement socio-économique qu'ils subissent, le plus souvent en prenant en considération leur médiatisation (par exemple, les artistes distribués par tel label ou telle maison de disque, les chansons qui ont gagné l'Eurovision, les chansons des hit parades, les chansons choisies pour les émissions de télé-réalité, les chansons proposées dans telle émission radiophonique spécialisée, etc.).

- Critères d'ordre artistique : ils prennent généralement en compte soit les acteurs artistiques rattachés aux productions, soit des caractérisations des objets eux-mêmes au regard de leur composante musicale ou textuelle. L'ensemble ainsi délimité peut alors correspondre à la production d'un artiste spécifique (Brel, Brassens, etc.), et/ou à un genre musical (le *rap*, le *reggae*, etc.), et/ou à l'élection d'une thématique spécifique (la chanson d'amour, la chanson contestataire, la chanson paillarde, etc.).

Bien évidemment, le plus souvent, la délimitation d'un corpus prend en compte la conjonction de plusieurs de ces critères. Le critère historique s'avère indispensable pour réduire quantitativement les objets concernés. La conjonction d'un ou de plusieurs autres critères est généralement corrélée aux objectifs poursuivis par les auteurs qui s'intéressent à la chanson.

Par conséquent, exposons en quelques points essentiels notre propre démarche de recherche, afin d'explicitier nos choix :

- notre recherche s'intéresse à la chanson en tant qu'objet artistique spécifique, sonore et musical. Elle ne s'apparente aucunement à une recherche d'ordre historique, sociologique ou économique. Nous considérons donc l'entour des objets comme une donnée informationnelle, certes indispensable pour comprendre l'inscription de ce type de discours qu'est la chanson dans nos sociétés et nos pratiques culturelles, mais non essentielle pour la construction de notre réflexion sémiotique. Dans ces conditions, nous ne souhaitons pas élire un de ces critères comme présidant au choix de notre corpus. Nous avons donc éliminé la possibilité de choisir une période historique précise, un courant spécifique de la chanson, ou un aspect médiatique particulier des objets, dans la mesure où notre travail ne vise pas à développer des données qui ne concerneraient pas directement l'objet dans sa manifestation d'objet musical. La seule exigence que nous avons de ce point de vue, c'est que les chansons choisies appartiennent à une même « aire technologique », afin de s'assurer que leur manifestation sonore relève de savoir-faire identiques sur ce plan.

- notre projet sémiotique, nous l'expliciterons au chapitre suivant, vise à apporter des éléments de réponses concernant les modes d'émergence du sens dans la chanson, considérée comme un objet sonore et musical, et appréhendée dans sa totalité audible. Nous devons par conséquent prendre en compte l'ensemble des éléments qui constituent sa manifestation sonore, éléments qui relèvent autant de sa composante musicale, que de sa composante verbale, considérée dans sa dimension vocale. Nous ne présumons donc pas de hiérarchisation entre ces composantes, et ne souhaitons pas favoriser *a priori* l'une ou l'autre, afin de rester au plus près de la matérialité manifestée de l'objet, en tant qu'elle

est perçue par l'auditeur comme un tout sonore. C'est la raison pour laquelle nous avons souhaité neutraliser le plus possible d'une part, a) l'inscription des objets dans tel ou tel genre musical, d'autre part b) la prédilection d'une thématique spécifique :

a) en évitant de choisir des chansons identifiées comme relevant d'un genre musical spécifique, nous espérons nous affranchir d'une surdétermination des objets du point de vue de leur composante musicale. En effet, des chansons musicalement marquées par leur rattachement à un genre de musique, par exemple *rap*, *jazzy*, *rock*, *reggae*, *soul*, développent dans leur composante musicale des archétypes sonores du genre (tel type de rythme, tel traitement de la voix, tel instrument privilégié, etc.) et font entrer dans la construction de leur sens tout un paradigme générique susceptible de surdéterminer l'interprétation d'un auditeur, et également de renforcer l'importance des données externes à l'objet pour son interprétation. Nous pensons donc qu'une des façons de ne pas être influencée dans nos analyses par des considérations de cet ordre, c'est-à-dire par la prédominance d'une composante musicale de « genre », ou par une interprétation socio-musicale de l'objet, c'est d'éliminer ce type d'objets de notre corpus.

b) en nous privant d'opter pour une thématique particulière, nous pensons nous prémunir de la tentation, en tant qu'analyste, d'être dans une attente prédéterminée des contenus, attente qui pourrait peser sur nos observations. Il nous semble en effet qu'élire une thématique peut faire prendre le risque de corréler nos résultats à des considérations d'ordre sémio-linguistique, et de focaliser notre attention sur des contenus sémantiques spécifiques. Or notre objectif premier n'est pas de cette nature, dès lors que nous envisageons de travailler sur la totalité audible, et non sur l'élaboration des contenus de la dimension verbale.

Nous cherchons également à neutraliser au mieux notre subjectivité d'auditrice de chansons, afin d'être le moins impliquée possible, en tant qu'individualité, dans la perception de notre corpus lors des analyses. La chanson étant ce qu'elle est, c'est-à-dire un objet quotidien, fortement ancré dans les histoires personnelles de chacun, et très facilement chargée d'affects de toute sorte, nous avons souhaité aboutir à un corpus en quelque sorte « non choisi », c'est-à-dire dont le choix ne serait aucunement conditionné par nos goûts en la matière, que ce soit via une sensibilité particulière pour un genre musical, ou via une affinité esthétique avec la production de tel ou tel artiste. Sans annuler notre subjectivité d'analyste, cette démarche nous permet de la limiter en amont, au moins quant au choix effectif des objets.

Ces trois points nous ont permis d'écarter de nombreux choix possibles, et de formaliser nos exigences de la façon suivante :

1. Le corpus doit être en quelque sorte déjà constitué, de manière à annuler la dimension subjective du choix des chansons.

2. Le corpus doit trouver sa légitimité en dehors de nos propres réflexions sur la définition de l'objet, et les objets qu'il renferme doivent être clairement identifiés comme des chansons françaises contemporaines, émanant de ce qui est appelé communément les « musiques actuelles ».

3. Le corpus doit présenter un nombre assez réduit d'objets, pour pouvoir accéder dans le détail au matériau ainsi disponible, notre travail n'ayant aucune visée statistique ou représentative, mais s'inscrivant avant tout dans une perspective expérimentale de l'observation de certains faits sémiotiques.

4. Le corpus ne doit répondre ni à une thématique particulière, ni à un rattachement à un genre musical spécifique.

Le corpus idéal ainsi défini, il apparaît que ses caractéristiques font écho à cette catégorie « chanson *chanson* » dont nous avons démontré l'existence. Dans ces conditions, nous avons cherché un corpus répondant à l'ensemble de ces critères, et dont le regroupement des objets relève du même type de fonctionnement taxinomique que celui observé. Nous avons trouvé ce corpus ainsi constitué sur le site Internet de l'association Le Hall de la chanson : il s'agit des objets regroupés sous la catégorie « chanson », dans le panorama des musiques actuelles que propose ce site.

2. Présentation

Nous avons mentionné en première partie la difficulté, pour des auteurs qui s'intéressent à la chanson, de légitimer l'intérêt qu'ils peuvent porter à cette expression, certes reconnue comme relevant de deux arts nobles, la poésie et la musique, mais le plus souvent identifiée comme l'incarnation de leur versant pauvre, mineur, populaire, etc. D'ordinaire, les auteurs s'en sortent par des légitimations d'ordre historique, sociologique, ou littéraire, qu'ils empruntent ailleurs, dans leur discipline. Notre projet de recherche ne nous permet pas de valider ce genre de légitimation, et bien que convaincue de l'intérêt sémiotique de l'étude de l'objet, les travaux qui le concerne dans notre discipline sont encore expérimentaux, et trop peu nombreux, pour nous permettre d'y puiser une légitimité scientifique. Nous avons donc cherché à pallier en partie ce manque à travers le choix de notre corpus. En effet, il nous semble important de nous assurer pour le moins que les objets que nous nommons « chansons », sur lesquels nous proposons de travailler soient reconnus comme tels ailleurs

que dans notre travail, dans une démarche qui soit identique à la nôtre. C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour un corpus d'objets correspondant aux différentes exigences que nous avons posées, et construit par une entité quasi institutionnelle ou tout au moins officielle : Le Hall de la Chanson.

2.1. Le Hall de la chanson

L'association « Le Hall de la Chanson, Centre National du Patrimoine de la Chanson, des Variétés et des Musiques actuelles »¹ travaille à la reconnaissance et à la valorisation de la chanson en tant qu'expression artistique. Soutenue par le Ministère de la Culture et la SACEM, cette association témoigne d'une volonté, de la part des Institutions, d'offrir une légitimation culturelle à ce type d'expression. À travers des actions variées, elle promeut la chanson au rang de patrimoine de la culture française, en s'intéressant à son histoire, à ses thématiques, à ses courants, à ses acteurs, et ce à travers des conférences, des expositions, des spectacles, et autres événements. Cette initiative participe d'une évolution certaine, ces dix dernières années, dans la reconnaissance des Institutions culturelles pour ce type d'expression artistique.

Par ailleurs, une des missions affichée de l'association est :

« [...] l'élaboration de sa base de données multimédia (Panorama) qui doit puiser dans un impressionnant catalogue potentiel d'oeuvres musicales. Une partie de cette base qui couvrira un siècle d'histoire de la chanson est déjà accessible au public sur internet. ».

En effet, on peut trouver sur le site Internet, dans la rubrique « Anthologie », deux bases de données : « Panorama de la chanson : 1850-2000 » ; « 20 ans de chansons actuelles ». Nous nous sommes intéressée à cette deuxième base de données, d'une part parce que nous souhaitons travailler sur un corpus restreint, d'autre part parce qu'elle présente des chansons contemporaines, homogènes du point de vue de leur génération, c'est-à-dire des chansons pour lesquelles les artistes ont eu à leur disposition le même type d'outils de construction du son (techniques d'enregistrement, traitement du son, modernité des supports, etc.).

2.2. La base de données « 20 ans de chansons actuelles »²

Voici la présentation que fait Le Hall de la base de données « 20 ans de chansons actuelles » :

¹ <http://www.lehall.com/asso/presentation.htm>

² <http://www.lehall.com/galerie/chansonsactuelles/index.html>

« Retrouvez 20 ans de chansons actuelles à travers l'oeuvre musicale et le parcours de 50 artistes ou groupes (Alain Bashung, Noir Désir, Zebda, Dominique A, Yann Tiersen, Programme, Jean-Louis Murat, Les Wampas, Miossec, Arthur H, Sanseverino, Mickey 3D, Les Innocents, Les Ogres de Barback, Philippe Katerine, Dionysos, Paris Combo, Benjamin Biolay...). Et découvrez les différents genres musicaux que les 50 artistes abordent au gré de leur discographie, leurs affinités (enregistrement, composition, concerts), une biographie exhaustive, quatre ou cinq extraits musicaux, leurs photos, une discographie complète, un lien vers leur site internet, et leur parole sous forme d'interviews inédites réalisées par le Hall de la chanson. »

L'interface proposée ensuite est interactive et mobile. Décrivons une des utilisations possibles de la base :

L'écran se divise en trois espaces : une colonne à gauche présente des catégories par genre musical, chaque genre musical correspondant à une couleur. À droite de cette colonne sont listés par ordre alphabétique les noms des artistes. Le troisième espace déploie dans le bas de la page les informations biographiques et discographiques correspondant aux artistes sélectionnés. Ainsi, l'internaute sélectionne un genre musical : les artistes dont des chansons correspondent à cette catégorie sont alors surlignés de la couleur du genre en question. L'internaute visualise alors l'ensemble des artistes dont les productions ont des affinités d'un point de vue musical. Il peut ensuite choisir un artiste, et la notice correspondante s'affiche en bas de l'écran.

Voici, en exemple, ce que l'on obtient à l'écran³, lorsque l'on pointe la souris sur la catégorie « électro », et que l'on sélectionne un des artistes surlignés, ici Etienne Daho :

³ Capture d'écran de la page Internet obtenue.

20 ANS DE CHANSONS ACTUELLES

Couleurs

Sélection : Electro

Blues

Bossa nova

Chanson

Electro

Fanfare

Flamenco

Folk

Funk

Jazzy

Musique contemporaine

Musique instrumentale

Musiques de l'Est

Musiques latines

Pop

Punk

Ragga

Rap

Reggae

Rock

Rock celtique

Swing manouche

Artistes

Alain Bashung

Arno

Arthur H

Astonvilla

Autour de Lucie

Bénabar

Benjamin Biolay

Bertrand Burgalat

Diabologum

Dionysos

Dolly

Dominique A

Dominique Dalcan/Snooze

Encre

François Breut

Java

Jean-Louis Murat

Kat Onuma/Rodolphe Burger

Keren Ann

L'Affaire Louis' Trio/H. Mounier

La Mano Negra/Manu Chao

Les Hurlements d'Leo

Les Innocents/J.P. Nataf

Les Négresses Vertes

Les Ogres de Barback

Les Rita Mitsouko

Les Satellites/Polo

Les Wampas

Louise Attaque

M

Mano Solo

Mathieu Bogaerts

Matmatah

Mickey 3d

Miossec

Noir Désir

Paris Combo

Philippe Katerine

Philippe Pascal/Marquis de Sade...

Programme

Sanseverino

Silvain Vanot

Superflu

Taxi Girl/Daniel Darc

Têtes Raïdes

Thomas Fersen

Tue-Loup

Yann Tiersen

Zebda/Magyd Cherfi

Votre Parcours

1 Etienne Daho

0 Java

Images 100%

1

2

3

4

5

Player 100%

L'inconstant Réévolution (2003)

Etienne Daho/Etienne Daho-Helen Turner

Virgin

Safari-Song

Extraits

>

<

<<

>>

<<<

>>>

Etienne Daho

> 1956

Jacno

1979

1982

1991

2003

Discographie

Site(s)

Le Hall de la chanson

Etienne Daho naît le 14 janvier 1956, à Oran, en Algérie. Son père y est alors militaire dans l'armée française. Sa mère est chimiste. Etienne Daho et ses deux sœurs aînées sont élevées un temps par leurs grands-parents, au Cap Falcon à Oran, après le départ de leur père. C'est dans cette échoppe, mi-bar, mi-épicerie, qu'Etienne découvre les yéyés, dont Françoise Hardy et Sylvie Vartan, sur le juke-box de l'endroit et qu'il a pour la première fois envie de faire de la musique. Sa famille revient en France à la fin de la guerre d'Algérie. Etienne vit alors quelques mois chez un oncle à Reims, avant de s'installer définitivement à Rennes en 1965. A la maison sa mère chante Elvis Presley et Frank Sinatra. Ses sœurs plus âgées écoutent les Beatles, les Kinks, les Rolling Stones et les Who. La famille possède également des vinyles de soul américaine, et de chanson française, dont Jeanne Moreau, Françoise Hardy et Brigitte Bardot. Etienne est également marqué par les tubes populaires qu'il entend à la radio. A 15 ans, il achète son premier disque : The Piper at the gates of dawn, de Pink Floyd (il restera fan de Syd Barrett), puis The Velvet underground and Nico du Velvet Underground. Il se découvre

S'affichent alors plusieurs types de renseignements :

- à un niveau global, sur l'ensemble de la base de données « 20 ans de chansons actuelles » : une visualisation des artistes dont certaines chansons sont identifiées comme relevant du genre musical pointé, ici le genre « électro », en bleu. Dans notre exemple, les Négresses Vertes, les Rita Mistouko, Mickey 3D, etc., sont identifiés comme des artistes dont certaines chansons se rattachent au genre « électro ».

- concernant l'artiste qui intéresse l'internaute : une visualisation des différents genres musicaux dont relève sa production (cf. les couleurs qui se trouvent à gauche de son nom, ici pour Etienne Daho, violet et bleu, donc « pop » et « electro ») ; six extraits de chansons proposés à droite, chaque icône de l'extrait reprenant la couleur du genre concerné (ici violet et bleu, mais aussi blanc, qui ne correspond à aucune catégorie dans le menu de gauche...) ; une notice d'informations, concernant essentiellement la biographie et la discographie de l'artiste sélectionné.

D'autres renseignements sont disponibles, ailleurs sur la page, et selon le parcours que choisit l'internaute. Notre objectif n'est pas de décrire le fonctionnement de cette base de données, mais d'y trouver notre corpus, selon une logique que nous avons éprouvée précédemment, en observant les différentes acceptions génériques que peut recouvrir le terme « chanson ».

En effet, nous observons plusieurs points :

- la base de données s'organise sur le même type de fonctionnement taxinomique que nous avons explicité précédemment, à savoir une répartition de la production des artistes à travers son rattachement à un genre musical. Ici, vingt et une catégories sont recensées pour rendre compte des productions de la chanson française actuelle : *blues – bossa nova – chanson – électro – fanfare – flamenco – folk – funk – jazzy – musique contemporaine – musique instrumentale – musique de l'Est – musiques latines – pop – punk – ragga – rap – reggae – rock – rock celtique – swing manouche*.

- cette base présente certains dysfonctionnements, dont notamment : une catégorie « musique instrumentale » dont on se demande en quoi elle peut correspondre à un type de chanson, étant donné qu'elle exclut la présence dans les oeuvres d'un texte chanté... ; une couleur blanche réservée à certains extraits musicaux, mais qui ne correspond à aucune catégorie répertoriée à gauche de l'écran. Les extraits présentés en blanc ne sont donc pas classés

Nous avons contacté les auteurs de ce site pour obtenir des informations supplémentaires. Il semblerait que ces manques correspondent à plusieurs états de faits. Tout d'abord, ce travail de classement s'appuie, aux dires des auteurs, sur le même savoir encyclopédique partagé, permettant à chaque auditeur que nous sommes de reconnaître qu'une chanson se rattache à tel genre musical plutôt qu'à tel autre. L'approche reste totalement empirique, et ne s'appuie pas sur des travaux spécifiques concernant les genres musicaux auxquels on aurait confronté les chansons. Par ailleurs, lorsque les auteurs se sont trouvés confrontés à des difficultés pour classer les chansons, ils ont parfois demandé aux artistes concernés dans quelle catégorie ils classeraient telle ou telle chanson qu'ils ont créée. La réponse évidente des artistes : « c'est de la chanson, tout simplement ! » Ainsi, ces chansons qui sont « simplement de la chanson » se retrouvent dans la catégorie « chanson », de couleur jaune, qui apparaît dans le menu des genres musicaux, alors que les extraits présentés en blanc correspondent quant à eux à des chansons pour lesquelles les auteurs du site n'ont pas contacté les artistes.

Cette catégorie « chanson », étant donné le fonctionnement taxinomique de la base de données, résulte à l'évidence du même phénomène observé dans nos études précédentes, chez le distributeur, et dans le dictionnaire. On retrouve, dans les trois cas, cette classe de chansons, paradigmatiquement présentée comme un genre musical, et nommée simplement « chanson » pour Le Hall, « chanson francophone » pour le dictionnaire, et « variétés françaises » pour le distributeur, constituant par conséquent la catégorie que nous avons nous-même nommée « chanson *chanson* ».

Il apparaît évident que dans ce domaine, la chanson, les critères qui président à ces démarches de classement et de reconnaissance des objets restent fortement empiriques, et correspondent autant à des usages et pratiques des objets musicaux, qu'à des appréciations individuelles. Ils nous informent peu sur ce qu'est réellement une chanson, en matière d'objet artistique, de composition textuelle et musicale, mais ils entérinent l'existence d'une classe particulière de chansons, qui ne se rattachent pas à un genre musical précis. Pour ce qui est de notre travail de recherche, étant donné cet état de fait et les exigences que nous avons pour notre corpus, il nous semble pertinent d'une part, de choisir des chansons qui appartiennent à cette catégorie, d'autre part que l'ensemble des chansons ainsi classées dans cette catégorie soit construit par une autre subjectivité que la nôtre, subjectivité assumée par la structure dans laquelle elle s'exerce. C'est la raison pour laquelle, bien que nous ayons conscience de la part d'arbitraire qu'il puisse y avoir dans le fondement de la catégorie « chanson » de la base de données du Hall, nous avons décidé d'en faire notre corpus : les objets répondent effectivement à l'ensemble de nos exigences (contemporains,

sans regroupement thématique, sans prédominance d'un genre musical) et leur regroupement dans cette classe « *chanson* » apparaît comme à la fois entièrement indépendant de l'expression de notre propre subjectivité, et consigné à l'intérieur d'une démarche à caractère officialisant.

2.3. Le corpus

Notre corpus se constitue donc des chansons répertoriées comme telles par la catégorie « chanson » proposée par l'association Le Hall de la Chanson, dans son panorama « 20 ans de chansons actuelles ». Voici la capture d'écran obtenue en pointant la catégorie « chanson » sur cette base de données :

20 ANS DE CHANSONS ACTUELLES

Crédits

Votre Parcours

Paris Combo

Couleurs

Sélection : Chanson

Blues

Bossa nova

Chanson

Electro

Fanfare

Flamenco

Folk

Funk

Jazzy

Musique contemporaine

Musique instrumentale

Musiques de l'Est

Musiques latines

Pop

Punk

Ragga

Rap

Reggae

Rock

Rock celtique

Swing manouche

Artistes

Alain Bashung

Arno

Arthur H.

Astonvilla

Autour de Lucie

Bénabar

Benjamin Biolay

Bertrand Burgalat

Diabologum

Dionysos

Dolly

Dominique A

Dominique Dalcan/Snooze

Encre

Etienne Daho

François Breut

Jacno

Java

Jean-Louis Murat

Kat Onoma/Rodolphe Burger

Keren Ann

L'Affaire Louis/ Trio/H. Maunier

La Mano Negra/Manu Chao

Les Hurlements d'Leo

Les Innocents/JP Nataf

Les Négresses Uertes

Les Ogres de Barback

Les Rita Mitsouko

Les Satellites/Polo

Les Wampas

Louise Attaque

M

Mano Solo

Mathieu Baagaerts

Matmatah

Mickey 3d

Miossec

Noir Désir

Philippe Katerine

Philippe Pascal/Marquis de Sade...

Programme

Sanseverino

Silvain Vanot

Superflu

Taxi Girl/Daniel Darc

Têtes Raides

Thomas Fersen

Tue-Loup

Yann Tiersen

Zedda/Magyd Cherfi

Images 100%

1

2

3

Player 100%

Live (2002)

Belle du Berry/8. du Berry-Paris

Combo

Polygar

BMG Music Publishing France

Ecouter : Berceuse insomniacque (Chanson)

Extraits

Paris Combo

Affinités

> 1995

1997

2001

2004

Complément

Discographie

Site(s)

L'interview

Le Hall de la chanson

Le groupe Paris Combo se forme dans la capitale en 1995. Ce combo, abréviation de "combinaison of musiciens" qui, dès les années 1930, désigne une petite formation de jazz, possède un style musical éclectique bien à lui, que les origines diverses de ses musiciens et leur parcours musical aident à mieux comprendre.

Belle du Berry quitte son village berrichon au cours des années 1980. Elle commence à chanter dans les milieux alternatifs de la capitale, au sein des PPI (Pervers Polymorphes Inorganisés), puis des Endimanchés vers 1989 et enfin des Champêtres de Joie. Elle interprète des chansons des années 1920-1930, reprenant Fréhel ou Arletty.

François Jeannin, le batteur, fils de chef d'orchestre et banlieusard, joue déjà avec Les Champêtres de Joie, tout comme Potzi, guitariste originaire de Manosque, dont le style manouche rappelle celui de Django Reinhardt. Belle en 1994, fait partie avec François-François du groupe qui se produit au Cabaret Sauvage. C'est à cette occasion, qu'ils rencontrent David Lewis, Australien trompettiste et pianiste, compagnon de route de Manu Dibango puis d'Arthur H.

105

Nous obtenons une liste de treize artistes : Arno, Arthur H, Bénabar, Java, Les Hurlements d'Léo, les Négresses Vertes, Les Ogres de Barback, Les Satellites/Polo, Mano Solo, Paris Combo, Sanseverino, Têtes raides, et Thomas Fersen.

Pour chacun de ces artistes, la base propose des extraits musicaux de leur production. Nous avons donc retenu, parmi les extraits proposés, ceux classés dans la catégorie « chanson », identifiables par la couleur jaune de l'icône qui les présente. Nous obtenons ainsi un corpus constitué de treize chansons⁴ :

1. Arno, **Les yeux de ma mère**. (« Arno en concert, A la française », 1997. A.Hintjens/P.Jorens, Arno's Music / Delabel Éditions).
2. Arthur H, **Le Baron noir**. (« Trouble fête », 1997. Arthur H, Polydor, Éditions Quai n°3).
3. Benabar, **Vélo**. « Benabar », 2001. Benabar, Zomba records, Editions Universal Music Publishing.
4. Java, **Le poil**. (« Hawaï », 2000. E.Séguillon / F.X.Bossard, Small Sony, BMG Publishing).
5. Les Hurlements d'Léo, **La malle en mai**. (« La belle affaire », 2000. Les Hurlements d'Léo, Pias, Copyright Pias / DR).
6. Les Négresses Vertes, **II**. (« Le grand déballage », 1991. M.Rota / S.Mellino, Delabel, Editions Virgin Musique).
7. Les Ogres de Barback, **Avril et toi**. (« Croc'Noces », 2001. Les Ogres de Barback, Les Ogres / Irfan, Copyright Les Ogres).
8. Polo, **Les jonquilles**. (« A Paris », 2000. POLO, Atmosphériques, Éditions SEMI).
9. Mano Solo, **Dis-moi**. (« Les années sombres », 1995. Mano Solo / Éric Bijon, East West, Signez là/You You Music).
10. Paris Combo, **Berceuse insomniaque**. (« Attraction », 2001. Belle du Berry / Lewis-Paris Combo, Polydor, BMG Music Publishing France).
11. Sanseverino, **Maigrir**. (« Le tango des gens », 2001. Stéphane Sanseverino, Saint George, CH).

⁴ Voir documents en annexe..

12. Têtes Raides, **Saint Vincent**. « Ginette », 2000. Christian Olivier / Têtes Raides, Warner Music France, FKO/You You Music).

13. Thomas Fersen, **Louise**. (« Triplex », 2001. Thomas Fersen, Tôt ou Tard, Éditions THITI).

Sur le site du Hall, les extraits proposés des deux chansons *Les yeux de ma mère* de Arno, ainsi que *Louise* de Thomas Fersen, sont tirés d'albums live, enregistrés en public. Toutes les autres chansons sont tirées d'albums enregistrés en studio. Pour la cohérence de notre démarche, et parce que nous ne prendrons pas en compte des données extérieures à l'objet musical lui-même (co-présence de l'artiste et des auditeurs, arrangements musicaux adaptés à la scène, données visuelles auxquelles nous n'avons pas accès, etc.), nous avons jugé préférable d'étudier la version studio de ces deux chansons.

Chapitre 2 : Objectifs de recherche, méthodologie et conditions d'analyse

Les travaux universitaires consacrés à la chanson, en sus d'être peu nombreux, négligent le plus souvent sa dimension sonore globale. En effet, l'analyse de cet objet suscite principalement deux types d'approche : à caractère sociologique ou historique, elles prennent spécifiquement en compte sa nature de « fait social » ; à caractère littéraire, elles le considèrent comme une production exclusivement poétique. Certains travaux isolés, que nous avons cités précédemment, proposent une approche de l'objet synchrétique, en rendant compte des homologues ou tensions entre contenu verbal et expression musicale. Le fait est que l'ensemble de ces approches pose, implicitement ou non, la composante verbale des chansons comme fondant son existence en tant qu'objet de sens pour un auditeur.

Nous ne renions évidemment pas cet état de fait, dès lors d'une part que le texte d'une chanson manifeste effectivement son discours verbal intelligible, d'autre part que ce texte est chanté par une voix, celle de l'interprète, individualité artistique et « personnage » mythique, dont nous avons expliqué en première partie⁵ qu'il fonde l'identité socio-culturelle de l'objet. Cependant, ce qui nous interroge, c'est la place primordiale que cette expression occupe dans les pratiques musicales de nos sociétés⁶, ainsi que son usage singulier en tant que discours : Pourquoi écoutons-nous et réécoutons-nous des chansons que l'on connaît par cœur ? Comment font-elles sens dans cette pratique itérative ? Quel objet de sens restent-elles lorsqu'on les écoute plus ou moins distraitement ? En d'autres termes, cet objet semble avoir un mode d'existence singulier en tant qu'objet de discours. Nous ne relisons pas un roman des dizaines de fois, ni même ne visionnons un film plus que nécessaire. Évidemment, les modes de lecture de ces objets ne sont pas identiques, et leur appréhension nécessite plus que quelques minutes. Mais le ferions-nous pour autant ? Il semble que non, puisque ce qui est en jeu dans cette pratique singulière du discours chanson, c'est le vécu même de l'expérience de l'écoute, et partant son existence en tant qu'objet sonore et musical pour l'auditeur. Par conséquent, il semble réducteur et inapproprié

⁵ Cf. Partie I, chap.2., 2.1. : La relation au « personnage » chanteur.

⁶ Selon l'enquête TNS-Sofres-Sacem « Votre vie en musique », effectuée en mai 2005, 83% des français aiment chanter, la chanson française est la musique préférée de 66% de la population sondée.

de considérer que cet objet ne fait sens pour l'auditeur qu'au travers de son « message » (sa composante textuelle), ou de son entour socio-culturel. La dimension sonore et musicale d'une chanson n'apparaît pas comme un simple ornement acoustique d'un discours par ailleurs verbal, mais semble assumer des fonctions spécifiques dans les modes d'émergence du sens de cet objet, fonctions déterminantes au regard de son usage singulier parmi les objets de discours.

Par ailleurs, la vocation de la sémiotique est entre autres de décrire les processus mis en œuvre dans l'élaboration de la signification, autrement dit les conditions de la saisie et de la production du sens. Cette discipline nous semble offrir des possibilités de prendre en compte cette singularité d'usage, et notre objet d'étude peut alors ouvrir des perspectives intéressantes, à la condition que l'on considère la dimension sonore et musicale des chansons comme fondamentale et constitutive de ce qu'est l'objet pour un auditeur. C'est la voie que nous avons choisie pour notre travail. Elle découle de notre conviction, qui est en même temps notre postulat de départ, qu'une chanson n'est réductible à aucune des instances qui la constitue, ni son instance verbale, ni son instance musicale, et que l'étude de cet objet doit s'appréhender dans une sorte de saisie globale du sonore, tel qu'il parvient aux oreilles des auditeurs. Ce postulat nous signale la condition *sine qua non* d'une analyse de l'objet qui le prenne en considération relativement aux pratiques qu'on en a. Un auditeur de chanson, dans sa recherche du plaisir de l'écoute, n'écoute pas uniquement son texte, n'est pas sensible uniquement à sa musique, mais reçoit un tout sonore, auquel il est sensible dans son entièreté, et qu'il saisit dans sa totalité audible. Par ailleurs, ce plaisir est presque toujours corrélé à une pratique de l'écoute largement itérative : l'objet de l'écoute originelle ne peut correspondre au mode d'existence principal de l'objet chanson, considéré dans sa pratique ordinaire par un auditeur. De fait, poser ces conditions d'existence de l'objet comme base de notre recherche détermine notre démarche sémiotique. Notre orientation est par conséquent singulière, au regard des démarches traditionnelles d'analyse que nous avons citées. Singulière, et délimitée : notre projet sémiotique tente d'apporter des éléments de réponses à une question précise, qui n'est pas celle habituellement posée vis-à-vis de cet objet. Notre travail ne vise pas à expliciter quelle est la signification de telle ou telle chanson de notre corpus, et donc à répondre plus largement à cette autre question : quelles sont les significations que peut construire une chanson ? La question précise qui nous concerne s'exprime plutôt en ces termes : comment une chanson signifie-t-elle pour l'auditeur, dans la pratique distraite et itérative qu'il a de son écoute ? Quelles sont ses qualités, ses propriétés particulières, dans sa totalité audible, qui font d'elle un objet de signification lors de l'expérience renouvelée de l'écoute ? Justifions brièvement cette orientation définie. Nous n'hésitons pas à la qualifier de « primaire », dans le sens où elle

s'attache à prendre en considération la manifestation première du phénomène chanson, brute en quelque sorte, en amont, ou plus certainement en parallèle, de ses existences sociales, économiques, historiques, littéraires. C'est selon nous dans cette perspective que notre discipline peut apporter un éclairage nouveau. Nous nous en justifions au cours de ce chapitre.

Ceci étant, nos intentions de recherche entraînent de nombreux questionnements auquel il n'est pas toujours aisé d'apporter des réponses. Dès lors, nous définissons notre travail avant tout comme une démarche expérimentale, à la fois empirique et modeste. Nous livrons dans ce chapitre quelques réflexions préalables, visant à cerner nos objectifs de recherche et à préciser notre méthodologie, réflexions qui révèlent à la fois les difficultés posées par l'objet, et les difficultés qu'implique son analyse.

I. Réflexions préalables : niveaux et conditions d'analyse

Appréhender la chanson comme une expression avant tout sonore et musicale implique des questionnements spécifiques, concernant ses niveaux d'analyse, ainsi que concernant les conditions dans lesquelles ces analyses pourront être menées.

1. Les niveaux d'analyse de l'objet

Il peut être intéressant de prendre en compte certains travaux qui ont été menés en sémiologie de la musique, tout en gardant à l'esprit que ces travaux concernent un objet bien différent du nôtre. Dans cette perspective, nous exposons rapidement les travaux menés par Nattiez, concernant cette question précise du niveau d'analyse pertinent pour les œuvres musicales. Cette courte investigation nous permettra de construire ce qui sera notre propre appréhension sémiotique, en accord avec la spécificité de notre objet.

1.1. Les niveaux d'analyse en sémiotique musicale

Après une première démarche purement inspirée du structuralisme en linguistique (*Fondements d'une sémiologie de la musique*, 1975), Nattiez, dans son ouvrage *Musicologie*

*générale et sémiologie*⁷, reconsidère son projet sémiotique concernant les œuvres musicales. Il s'inspire du modèle sémiologique tripartite de Molino, et présente un programme sémiotique qui doit concerner ce qu'il appelle les formes symboliques, et qui doit prendre en compte la musique comme un fait musical total :

« [...] la théorie sémiologique de Molino implique :

a) qu'une forme symbolique (un poème, un film, une symphonie) n'est pas l'intermédiaire d'un processus de « communication » qui transmettrait à une audience les significations intentionnées par un auteur ;

b) mais le résultat d'un processus complexe de création (le processus poïétique) qui concerne tout autant la forme que le contenu de l'œuvre ;

c) et le point de départ d'un processus complexe (le processus esthétique) de réception qui reconstruit le message.

*d) les processus poïétiques et esthétiques ne se correspondent donc pas nécessairement. »*⁸

Il propose ainsi pour l'analyse des objets musicaux trois pôles de pertinence, (i) le poïétique, (ii) l'esthétique, (iii) l'immanent :

(i) les processus poïétiques correspondent aux processus de genèse de l'œuvre. Le poïétique « entend décrire le *lien* entre les intentions du compositeur, ses recettes de fabrication, ses schémas mentaux et le *résultat* de cet ensemble de stratégies, c'est-à-dire les composantes de l'œuvre dans sa réalité matérielle. »⁹. Selon Nattiez, l'explicitation des processus poïétiques pourrait s'obtenir en pratiquant une forme d'écoute particulière de l'objet : l'analyste adopte le point de vue du compositeur imaginant le résultat de son œuvre, ou expérimente lui-même l'œuvre en l'exécutant.

(ii) les processus esthétiques concernent l'ensemble des processus de perception : « Par "esthétique", nous désignons non pas la perception artificiellement attentive du musicologue, mais la description des conduites perceptives à l'œuvre chez une population donnée d'auditeurs, c'est-à-dire la manière dont tel ou tel aspect de la réalité sonore matérielle est pris en charge par leurs stratégies perceptives. »¹⁰. Il explique plus loin que le pôle esthétique est supposé rendre compte de la réception de l'œuvre et de son appréciation esthétique par un auditeur.

⁷ Nattiez, 1987.

⁸ Nattiez, 1987 : 38-39.

⁹ *Ibid.* : 124.

¹⁰ *Ibid.*

(iii) le niveau immanent (ou neutre) : il concerne l'objet lui-même, l'œuvre en tant qu'elle se manifeste dans sa matérialité physique audible.

Ces trois niveaux n'engagent pas le même type de démarche. L'analyse du niveau neutre est fondamentalement descriptive, alors que les deux autres niveaux sont de nature explicative. Cependant, pour Nattiez, ces trois niveaux d'analyse seraient indispensables pour rendre compte du fonctionnement sémiotique des formes symboliques :

« L'analyse du niveau neutre hérite du structuralisme cet acquis fondamental que les messages présentent un niveau d'organisation spécifique qu'il faut décrire. Mais ce niveau n'est pas suffisant : le poïétique affleure dans l'immanence ; l'immanence est le tremplin de l'esthétique. La tâche de la sémiologie consiste à identifier les interprétants selon les trois pôles de la tripartition et à établir leur relation. »¹¹

Et il ajoute plus loin :

« Le pari de la sémiologie musicale, c'est que la connaissance de tous les processus déclenchés depuis la conception d'une œuvre jusqu'à son audition, en passant par son "écriture" et son interprétation, bref la connaissance d'ensemble du phénomène connu sous le nom de musique, suppose la reconnaissance, l'élaboration et l'articulation de trois niveaux relativement autonomes, le poïétique, le neutre, et l'esthétique. »¹²

Notons que ces trois niveaux sont posés comme relativement autonomes les uns des autres, mais que l'analyse poïétique, ainsi que l'analyse esthétique supposent que l'on soit capable de nommer le matériau sonore, afin que les éléments pertinents de ce point de vue puissent être identifiés, ce qui rend l'analyse du niveau neutre prépondérante. Notons également que ce projet reste à l'état d'aspiration théorique. Molino adopte d'ailleurs un point de vue plus radical, en posant l'irréductibilité de sa tripartition :

« Le poème écrit n'est guère que la face émergée de l'iceberg symbolique. Mais rien ne nous permet de déduire les propriétés d'un niveau à partir des propriétés d'un autre niveau : l'analyse du niveau neutre ne peut pas nous donner les réactions possibles du lecteur en face du poème, pas plus qu'elle ne peut nous donner le sens voulu par le poète. L'objet symbolique a une structure triple irréductible à l'une quelconque de ses composantes. »¹³

Quant à Nattiez, il reconnaît les difficultés que ce projet tripartite sous-tend en analyse de la musique : la pertinence poïétique dépend en effet des possibilités pour l'analyste de connaître les motivations artistiques des auteurs. Quant à la pertinence esthétique, elle ne pourra être définie, selon lui, que lorsque l'on sera capable d'expliciter précisément les

¹¹ *Ibid.* : 51.

¹² *Ibid.* : 124.

¹³ Molino, cité par Nattiez, 1987 : 175.

stratégies perceptives en jeu, pour un auditeur, au cours du déroulement réel d'une œuvre. Il pose donc cette tripartition comme une ambition de grande envergure pour la sémiotique musicale, tout en précisant que la plupart des analyses dans le domaine privilégient, à partir de l'analyse de niveau neutre posée comme inéluctable, l'un ou l'autre des deux autres pôles. Malgré ces réticences, il défend la faisabilité du projet de la façon suivante :

« [...] il nous semble nécessaire d'admettre, dès le début, que, à partir de l'analyse du niveau neutre, il est possible au musicologue de proposer des considérations de caractère poïétique et esthétique, et ce parce que le musicologue a lui-même des connaissances et des intuitions sur les processus poïétiques du compositeur et les processus perceptifs en général. [...] Ce qui se passe, c'est que toute entreprise qui voudrait prendre en charge la totalité du phénomène musical ne peut pas, à un moment ou à un autre, ne pas passer par l'analyse du niveau neutre. »¹⁴

Ces débats concernant l'attitude analytique à adopter face à un objet musical sont principalement associés à un domaine spécifique de la musique : la musique classique, inscrite depuis des siècles dans les pratiques artistiques et culturelles savantes. Elle implique un objet, l'œuvre musicale classique écrite, dont l'entour est historiquement et culturellement fortement institutionnalisé, avec ses compositeurs de renom, son histoire musicale, ses styles, sa littérature critique très développée, etc. Toutefois, Nattiez soutient la validité de son approche pour toutes les musiques, dans la mesure, précise-t-il, où la pertinence de la situation analytique¹⁵ dépend de la musique analysée, des informations en possession de l'analyste, et évidemment du champ disciplinaire dans lequel cette analyse s'inscrit. Nattiez expose ces différents niveaux d'analyse comme des perspectives d'évolution du travail sémiotique en musicologie, et ses travaux tendent vers cette évolution. Sa perspective épouse en quelque sorte les évolutions de la sémiotique générale, qui du principe d'immanence affirmé par Saussure, et repris par Hjelmslev, se tourne aujourd'hui vers la prise en considération de la place du Sujet, à travers les problématiques complexes de l'énonciation, et à travers le développement des sémiotiques du sensible et des apports de la phénoménologie.

1.2. Spécificités de notre discipline, de notre objet et de notre projet de recherche

En choisissant la chanson comme objet d'étude, nous postulons qu'elle constitue une sémiotique-objet, et nous émettons l'hypothèse qu'une chanson, comme tout discours, peut être considérée comme un ensemble signifiant possédant une organisation, une articulation

¹⁴ Nattiez, 1987 : 176.

¹⁵ Nattiez répertorie, à partir des trois pôles de la tripartition, six situations analytiques : l'œuvre immanente, la poïétique inductive, la poïétique externe, l'esthétique inductive, l'esthétique externe, et les analyses qui prétendent épouser les trois pôles simultanément. Pour plus de détails, Nattiez, 1987 : 176-179.

interne et autonome, apte à produire de la signification. Par conséquent, les réflexions et analyses qui seront menées concernent la sémiotique, en tant que théorie scientifique, telle qu'elle est définie par Greimas et Courtès :

« [...] une théorie de la signification. Son souci premier est donc d'explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens. »¹⁶.

Or, il semble évident qu'à l'heure actuelle, cette *théorie de la signification*, théorie sémiotique générale, n'existe pas encore, en tant que référence formalisée de la discipline. Elle est en pleine construction, et se constitue pour l'heure d'un ensemble de théories qui n'ont pas toujours trouvé leur homogénéité sur l'ensemble des concepts, notions, et protocoles d'analyses. Cet état de fait peut être assez déconcertant lorsque l'on se lance dans un projet de recherche comme le nôtre, mais il offre en même temps une certaine liberté d'investigation, propice à la découverte.

Par ailleurs, en tant qu'elle s'intéresse à la signification, la sémiotique peut concerner tout type d'objets, dès lors qu'ils font sens. Klinkenberg expose dès l'introduction de son *Précis de sémiotique générale*, les difficultés que cela peut engendrer pour le sémioticien :

« Discipline bien paradoxale que la sémiotique : elle est partout et nulle part à la fois. Elle entend occuper un lieu où viennent converger de nombreuses sciences : anthropologie, sociologie, psychologie sociale, psychologie de la perception et plus largement sciences cognitives, philosophie, et spécialement épistémologie, linguistique, disciplines de la communication. [...] sauf cas de mégalomanie, son praticien ne peut avoir la prétention de maîtriser le détail de chacune de ces disciplines : qui pourrait être à la fois psychologue et anthropologue, météorologue et spécialiste en imagerie médicale ? »¹⁷

Ainsi, si nous considérons le cas de notre objet, il peut paraître difficile, au premier abord, d'en proposer une analyse sémiotique fructueuse sans posséder un minimum de connaissances dans différents domaines : musicologie, psychologie de la perception, sciences cognitives, sociologie, par exemple. Et il est tout aussi évident que nous ne sommes pas spécialiste de chacun de ces domaines. Cette question de l'interdisciplinarité que pose toute démarche sémiotique est bien réelle, mais elle perd de sa pertinence dans la délimitation de ses objectifs. En effet, l'interrogation la plus adéquate, nous semble-t-il, concernant notre projet de recherche, se situe alors à un autre niveau : que peut apporter une approche sémiotique de cet objet ? Une approche musicologique pourrait sans aucun doute être plus efficace à rendre compte des significations du musical ; une approche

¹⁶ Greimas et Courtès, 1993 : 345.

¹⁷ Klinkenberg, 1996 : 9.

littéraire serait plus justement appropriée pour aborder la poésie de son texte ; une approche sociologique ou historique davantage adaptée à sa dimension de « fait social » ; etc. Dans ces conditions, effectivement, une approche sémiotique qui ne serait qu'un ersatz de ces différentes approches, c'est-à-dire qui considérerait une chanson comme une juxtaposition de deux sémiotiques, musicale et linguistique, et qui l'appréhenderait dans une conception traditionnelle, « scolaire », de dissociation de ses éléments, ne constituerait qu'une imitation contestable de travaux potentiellement plus aboutis. Évidemment, les différentes approches citées ont toutes leur bien-fondé, et abordent chacune une dimension essentielle de l'objet. Elles sont dès lors en mesure d'en expliciter les contenus fondamentaux : sa dimension poétique, son rôle historique et social, son poids culturel et économique. Cependant, nous le disions en introduction, toutes ces approches effectivement indispensables à la compréhension des significations de l'objet, outre le fait qu'elles le désarticulent, et donc qu'elles le dépossèdent de sa réalité de tout sonore, ne nous semblent pas répondre à cette autre question qui les sous-tend pourtant : « comment cela signifie-t-il ? ». Par ailleurs, puisque « cela signifie », le corollaire fondamental peut s'exprimer en ces termes : comment construire cet « objet » comme un « tout de signification » ? Or, dans ses problématiques actuelles, la sémiotique offre la possibilité d'envisager quelques réponses. Le « résultat » de l'analyse sémiotique devrait alors faire apparaître l'objet perçu comme objet de sens.

En effet, l'évolution des recherches sémiotiques conduit à la prise en compte de nouvelles dimensions de la signification : l'importance de l'instance d'énonciation dans les processus sémiotiques, l'intégration des problématiques de la passion et de l'éprouvé, et par conséquent la prise en compte affirmée de la dimension sensible des discours. Nous sommes alors au cœur des potentiels de notre discipline : non seulement elle nous offre la possibilité d'appréhender l'objet en tant que totalité audible, et par conséquent sensible, mais elle permet également d'envisager une recherche qui prenne en compte ce rapport étroit entre l'auditeur et les chansons qu'il écoute. Il nous paraît dès lors plausible que, à travers certains de ses concepts et outils d'analyse, notre discipline nous permettent d'apporter quelques éléments de réponse pour saisir cette autre dimension du « comment » qui, en sus des processus habituels de signification d'une chanson, peut lui restituer son intégrité de totalité sensible, et peut également apporter des éléments de réponses concernant la singularité de son mode d'existence dans la pratique de l'auditeur. L'ensemble de ces points semble pouvoir ouvrir une réflexion sinon aboutie, du moins innovante, concernant la compréhension de cet objet. Ainsi, c'est dans ce contexte que nous revendiquons en premier lieu notre statut de sémioticien, et notre travail doit s'appréhender comme une recherche des conditions de l'émergence du sens des chansons, à travers des concepts opérants dans notre discipline.

1.3.Conclusions

Ainsi, les processus poïétiques et esthétiques tels que décrits par Nattiez ont une pertinence dans son projet sémiotique dans la mesure où son travail s'inscrit en premier lieu dans le champ disciplinaire de la musicologie. Son objet, la musique classique, bénéficie de nombreuses recherches : les théories musicales d'une part, mais également l'abondante littérature critique, concernant les auteurs, les grandes évolutions stylistiques, etc. L'ensemble de ces considérations peut permettre effectivement d'envisager l'objet dans ce processus à trois pôles. Pour notre objet et notre démarche de recherche, la problématique des niveaux d'analyse de l'objet ne peut se poser dans les mêmes termes.

Tout d'abord, pour les chansons, les éléments en jeu ne sont pas aussi clairement définis. Le pôle poïétique ne pourrait concerner directement l'équivalent des intentions créatrices de l'auteur : une chanson résulte d'un travail d'équipe, faisant intervenir des acteurs hétéroclites, musiciens, paroliers, arrangeurs, voire producteurs, qu'il est parfois difficile d'identifier en tant que compositeur collectif, tant sa création peut être « morcelée », aussi bien dans le déroulement des tâches qui permettent d'aboutir au résultat, que dans la spécification du rôle précis de chacun des acteurs. Il nous semble que son statut de « produit de consommation culturelle », bien que la notion d'auteur de chansons garde une réalité mythique, annule la pertinence de la question de sa genèse pour l'analyse : l'intention du compositeur, telle que recherchée par Nattiez à ce niveau, n'est pas analogue. En revanche, même si l'on est incapable de désigner cette instance créatrice originelle, une chanson reste un discours dont l'existence même implique une énonciation, et partant un énonciateur, que nous distinguons de fait de ce pôle poïétique, et que nous prendrons en compte dans nos réflexions.

Quant à la notion de processus esthétique, il nous semble que Nattiez la définit principalement comme la capacité des auditeurs à décrypter un discours musical, à partir de stratégies perceptives qui, par le biais de l'éducation à la Musique, permet aux auditeurs la lecture et la compréhension des œuvres, ce qui leur permet d'aboutir à une appréciation esthétique. Là encore, les éléments en jeu en chanson ne se posent pas comme équivalents. Une des spécificités de la musique des chansons, c'est qu'elle est généralement simple, voir simpliste, au regard de l'utilisation qu'elle fait du système musical, ainsi que le précise Rudent :

« [...] Harmonies rudimentaires reposant sur les degrés forts, utilisant parfois deux accords de trois sons pour plusieurs minutes de musique ; formes à la fois simples et banales, où la répétition du matériau joue un rôle essentiel, reposant presque systématiquement sur des carrures de quatre mesures :

tout cela décourage l'analyste et pousse à inventer de nouvelles approches.»¹⁸

Il s'agit là d'un propos de musicologue. Ce qui est mis en avant, nous semble-t-il, c'est l'intérêt restreint du matériau musical des chansons, d'un point de vue musicologique, c'est-à-dire dans une recherche de significations internes aux procès musicaux. Pour autant, pour le sémioticien, il semble pertinent de considérer ces stratégies perceptives, à la condition d'insérer leur appréhension dans une problématique plus large, de nature sémiotique plutôt que sociale et culturelle, et adaptée à la réception totale de l'objet. Dès lors la démarche n'est pas identique, et n'est plus restrictivement liée à la compréhension de la musique, mais à l'instauration par l'auditeur d'un tout de signification. Là encore est directement impliquée l'instance énonciative, du point de vue de l'énonciataire cette fois, en tant qu'il instaure la chanson comme objet de sens.

Il faut donc se rendre à l'évidence que notre objet, bien que musical, ne peut prétendre aux mêmes types d'approche que celle proposées par les musicologues, dans la mesure où finalement, il n'est pas reconnu comme tel par les sciences de la musique, ce que souligne Hennion :

« Le problème, c'est qu'au niveau des disciplines qui étudient la musique, on retrouve tel quel ce glissement progressif allant des humains rassemblés à l'objet qu'ils ont fabriqué : à l'ethnologie et à l'analyse des musiques populaires est tout naturel le recours au social, aux mécanismes identitaires, aux interprétations symboliques (et ceci le plus souvent en l'absence de toute analyse musicale) ; à la musicologie est au contraire réservée l'étude des langages, des formes, des œuvres, des grands créateurs, et à l'extrême rigueur du "contexte" social de leur production et de leur réception. »¹⁹

Pour ces deux auteurs, la tentative de traiter des musiques populaires avec les mêmes outils que la musique classique s'avère inadéquate, dans la mesure où ce qui fait la spécificité de ce type de musique n'est pas pris en compte par la musicologie. Pour Hennion :

« [...] la plupart des variables en cause dans la description musicale d'une musique populaire sont précisément celles que, à la suite d'un long travail sur elles-mêmes, la musique et la musicologie classiques ont appris à renvoyer au second plan – improvisations, variations, accents, rapports à la parole et à la danse, au corps, à la sexualité et à l'imagination, jeux des timbres et des sonorités, signification des instruments, scénographie même de l'enchaînement des morceaux... »²⁰.

¹⁸ Rudent, 1998 : 22.

¹⁹ Hennion, 1998 : 13.

²⁰ *Ibid.* : 12.

Pour Rudent :

« [...] dans la musique dont il est question ici, les autres dimensions de la composition sont toujours difficiles à appréhender, et cela principalement pour deux raisons : l'absence générale de partitions et les dimensions techniques de la composition étrangères à la tradition musicale savante. »²¹⁾

Par ailleurs, la question de la scientificité de notre démarche de recherche, étant données les libertés méthodologiques et analytiques que nous comptons prendre, peut légitimement se poser, d'autant plus que notre choix de l'aborder par et dans sa dimension sonore ne nous facilite pas la tâche. En effet, si quelques ouvrages de sémiotique appliquée traitent de problématiques liées à la dimension sensible des objets, le sensible sonore y reste largement marginal, la plupart de ces recherches se consacrant à l'image et plus généralement au visuel. De plus, nous n'avons pas trouvé dans notre discipline de travaux homologues, qui auraient pu offrir un cadre méthodologique adapté à notre projet de recherche. Citons cependant deux initiatives très intéressantes, qui relèvent d'une même démarche sémiotique, celle de Beaumont-James, et celle de l'école brésilienne de sémiotique constituée autour de Luiz Tatit, sémioticien et musicien. Les deux approches sont analogues, dans le sens qu'elles abordent la chanson en tant qu'objet syncrétique, c'est-à-dire dans sa propriété de mettre à l'œuvre deux « langages », le langage verbal et le langage musical. Beaumont-James propose en effet de :

« considérer la chanson comme un acte de communication orale fondé sur des systèmes sémiotiques distincts dont le premier est le musical, dont le second est le verbal mais entre lesquels nous repérerons, selon les termes de Ruwet, "des rapports de transformation". »²².

Partant elle construit sa méthode d'analyse sur la séparation des composantes, musicale et verbale. Elle aborde la composante musicale en hiérarchisant les plans (plan vocal / plan instrumental) et propose une « interprétation culturelle des sons ». Quant à la composante verbale, elle y distingue un « sens lexical » et un « sens non lexical » (prosodique). La signifiante globale de la chanson résulte alors selon l'auteur des interrelations entre les deux systèmes, et sa recherche aboutit à une réflexion générale sur le français chanté. Le travail mené est fort intéressant. Cependant, il ne constitue pas une approche proprement sémiotique de l'objet, dès lors que l'auteur n'inscrit pas sa démarche dans une réflexion théorique sémiotique qui la légitimerait.

²¹ Rudent, 1998 : 23.

²² Beaumont-James, 1994 : 25.

Quant à l'école brésilienne, citons Fontanille qui, dans l'introduction au numéro de *Nouveaux Actes sémiotiques qui lui est consacré*, résume son approche sémiotique de la chanson :

« [...] partant de deux sémiotiques-objets bien constituées (une mélodie d'un côté, et un texte de l'autre), [...] ayant bien établi que chacune de ces sémiotiques-objets est dotée d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, [les auteurs] opèrent une étonnante réduction méthodologique, qui est d'une certaine manière la "signature" de l'école fondée par Luis Tatit : le seul texte devient le plan du contenu de la chanson, et la seule mélodie, son plan de l'expression. »²³

Il apparaît que l'approche brésilienne présente deux particularités : d'une part, elle ne s'intéresse pas à la chanson en tant que totalité sonore, dès lors qu'elle réduit sa composante musicale à sa dimension mélodique ; d'autre part, elle propose une réduction des différents plans de l'objet synchrétique, réduction certes justifiée dans les études proposées, mais dont la validité dépend à la fois de considération générique (la chanson brésilienne populaire), et du projet de recherche des auteurs.

Notons que ces deux initiatives soulèvent en filigrane des difficultés inhérentes à l'étude sémiotique de notre objet : difficulté à trouver un cadre théorique sémiotique susceptible d'être adapté au projet de recherche ; difficulté à préserver la nature musicale de l'objet réellement perçu, en tant qu'elle n'est pas seulement mélodique et vocale, mais plus largement instrumentale et sonore. De plus, ces approches sous-tendent des démarches analytiques implicitement assujetties à la prédominance de la dimension verbale pour l'analyse de chansons, et s'attachent donc directement à la question des significations plutôt qu'à leur mode d'émergence du sens. En conséquence, il nous semble intéressant d'envisager pour notre recherche une voie différente, qui assumerait d'écarter cette dimension verbale régissante, afin de tenter de découvrir, dans la totalité sonore audible, des modes d'émergence du sens qui n'y seraient pas directement liés. Cette orientation nous apparaît pertinente pour tenter d'éclairer quel objet de sens peut être une chanson dans une pratique d'écoute itérative. C'est ce que nous envisagerons dans notre problématique.

Pour conclure, nous n'entendons pas résoudre, dans ce travail empirique, des questions qui dépassent de loin et notre pratique actuelle de la discipline, et son épistémologie, et nous assumons avec Landowski que :

« [...] plutôt que de chercher à résoudre une fois pour toutes, catégoriquement, les ambivalences inhérentes à une sémiotique in vivo, il faut s'attendre à ne trouver, tant bien que mal, que dans et par la pratique de l'analyse elle-même, cas par cas, une manière adéquate d'ajuster son propre

²³ Nouveaux actes sémiotiques, n°92-93/2004 : 7.

régime de regard à la nature et aux propriétés de l'objet. Dans ces conditions, pourquoi ne pas admettre que notre discipline n'est pas – pas encore – une "science", au sens strict, ou du moins selon l'acception positiviste du terme ? Pour nous, elle serait effectivement plutôt un certain regard sur les choses : un regard qui se veut d'autant plus rigoureux que celui qui regarde (et qui construit) sait bien qu'en réalité ses prétendus objets ne font sens, pour lui, que pour autant qu'il sait y reconnaître des sujets qui en retour, eux-mêmes, le regardent. »²⁴

Nous inscrivons donc notre démarche de recherche dans ce contexte scientifique globalement incertain, tant du point de vue du statut de notre discipline, que du point de vue du manque de travaux homologues concernant notre objet, et nous consentons à l'envisager comme une investigation particulière et créative, dans les limites de notre projet et de notre discipline. Nous entendons de ce fait élaborer notre propre méthodologie. Dans cette perspective, notre démarche se veut à la fois inductive et systématisante : inductive parce que la source de nos réflexions reste avant tout l'expérience de l'objet empirique ; systématisante dans la mesure où nous entendons organiser nos observations en fonction des hypothèses théoriques que nous formulerons. Avant de l'explicitier plus en détail, nous exposons nos conditions d'analyse.

2. Les conditions de l'analyse

Les treize chansons que nous avons élues pour corpus constitueront pour nous un matériau de travail, une matière première en quelque sorte, à partir de laquelle émergera notre réflexion globale, sémiotique, sur l'objet « chanson ». Il était important pour nous que ce matériau soit identifié et reconnu comme « de la chanson française », non pas dans un souci de représentativité du genre, mais plutôt pour nous assurer d'une certaine homogénéité du matériau. Du reste, notre travail n'est pas à confondre avec une étude sur le genre « chanson ». Notre démarche : utiliser ce matériau pour comprendre quel objet de sens peut être une chanson, en tant qu'expression artistique, objet sonore, musical, verbal, entendu et vécu par des auditeurs qui l'écoutent. Nous sommes bien évidemment, pour ce travail, cet auditeur en question, et nous sommes en même temps l'analyste, le chercheur. Pour assumer pleinement ces deux identités, nous devons en décrire les modalités d'existence, en corrélation avec la spécificité de l'objet.

²⁴ Landowski, 2004 : 215.

2.1.L'identité d'auditeur

La particularité de notre objet ainsi que nos choix méthodologiques nous propulsent sans échappatoire possible dans cette identité d'auditeur, et ce pour deux raisons essentielles : a) l'existence de l'objet étant acoustique, nous sommes bien obligée de l'écouter pour y avoir accès ; b) les substituts non sonores de l'objet ne permettent pas de relativiser l'importance de ce statut d'auditeur.

a) C'est une évidence que de dire que pour avoir accès à une chanson, il faut l'écouter. Pour autant, il est utile de le rappeler, dans la mesure où cette évidence a des incidences irréductibles pour l'étude de notre objet. Tout d'abord, l'activité perceptive d'écoute contient une part incompressible de subjectivité, du fait que la perception du son, phénomène physique, implique une dimension psycho-acoustique inhérente à son existence comme phénomène perçu par un sujet écoutant. En outre, la réception d'un objet sonore n'implique pas les mêmes rapports entre l'objet et celui qui le reçoit, que la réception d'un texte littéraire par exemple. En effet, il est très difficile, voire impossible, d'obtenir devant les sons une attitude d'observation désaffectivée. Cette remarque pourrait sans aucun doute être valable pour un texte littéraire ou une peinture, mais dans une moindre mesure nous semble-t-il. Écouter du son est une activité qui mobilise le sujet écoutant dans son être propre, par le biais de la réception des ondes sonores, matériau énergétique en contact direct avec les sens et donc avec le corps. Cet état de fait rend illusoire l'idéale distance entre sujet observateur et objet d'analyse. Malgré les efforts d'intellectualisation lors d'une telle réception, le sujet écoutant reste ce corps percevant, affecté sensiblement. Chion souligne ce fait lorsqu'il décrit des expériences où il est demandé à un public d'auditeurs de qualifier des sons :

« Garder devant la vie sonore, ou suggérer aux autres de conserver vis-à-vis d'elle une attitude purement descriptive, badaude, a fortiori désaffectivée, n'est pas si facile, celle-ci déclenchant souvent d'énormes affects. »²⁵

Il paraît donc évident que pour notre étude, quelques soient les efforts d'objectivation que nous ne manquerons pas de faire en tant qu'analyste, nous demeurons ce premier auditeur « touché » sensiblement par l'objet, et nos réflexions seront sans conteste marquée par notre propre individualité, notre propre « être au monde ». Cependant, et c'est sur ce point que nous souhaitons attirer l'attention, nous entendons assumer pleinement cet état de fait, dans la mesure où non seulement nous le considérons comme inhérent à l'étude de ce type d'objet, mais nous estimons même qu'il serait préjudiciable de tenter de s'en défaire. En

²⁵ Chion, 2004 : 48.

effet, notre objet est un objet sensible, avant tout perçu par les sens, et annihiler cette dimension dans son appréhension, conduirait tout simplement à une atrophie de ses potentialités signifiantes.

Ce régime que nous impose la spécificité sonore de l'objet trouve écho dans la notion d'*union*, entre objet perçu et sujet percevant, telle que défendue par Landowski. Landowski soutient l'hypothèse selon laquelle la compréhension des significations d'un objet par un sujet ne peut faire l'économie d'une certaine interaction entre les deux entités, interaction qu'il nomme *union*, en réaction à la notion de *jonction* soutenue par ses prédécesseurs, notamment Greimas

« [...] c'est seulement en acte, dans l'interaction avec l'autre – avec le texte, la chose ou l'interlocuteur – que la valeur signifiante de cet autre, et le sens même de la relation à cet autre (sens et valeur non pas entendus « en soi », mais tels qu'éprouvés en situation par Ego) se définiront ou se découvriront dynamiquement, sans pouvoir jamais être définitivement arrêtés. »²⁶

Il complète plus loin son point de vue :

« Contrairement à ce que risque de suggérer le terme, l'« union » n'est donc pas un état – ni un état de conjonction d'un certain type, ni, encore moins, un état de fusion. C'est un mode d'interaction (et du même coup de construction du sens) conditionné par la seule coprésence des actants, par la seule possibilité matérielle d'un rapport sensible entre eux. Il recouvre des configurations très diverses, mais qui ont toutes en commun le fait de s'articuler sur la base de contacts esthésiques à la faveur desquels deux ou plusieurs unités initialement posées comme distinctes en viennent, en s'ajustant entre elles (unilatéralement ou réciproquement [...]), à constituer ensemble, au moins pour un certain temps, une entité complexe nouvelle, une totalité inédite. »²⁷

Ce régime, caractérisé ici d'*union*, entre sujet et objet, même si le terme peut sembler un peu abusif, trouve un véritable écho dans notre vécu lors de cette recherche. Nous ressentons effectivement que notre identité d'auditeur implique inévitablement ce *mode d'interaction*, conditionné par la « seule possibilité d'un rapport sensible » entre notre statut de sujet écoutant, et notre objet chanson. Et nous l'assumons d'autant plus qu'il n'est pour nous qu'une manifestation particulière d'un processus d'appropriation de l'objet, vécu par tout auditeur de chansons, et que partant, il n'enlève rien au potentiel de généralisation des réflexions qui seront faites.

²⁶ Landowski, 2004 : 30.

²⁷ *Ibid.* : 63.

(ii) On aurait pu penser trouver une relativisation possible de l'importance de ce statut d'auditeur en accédant à l'objet musical, par le biais de sa représentation traditionnelle, non sonore, la partition musicale. Sur une partition, le son se trouve de fait réifié, il est en quelque sorte déjà posé en tant qu'objet, en amont même des aléas d'une interprétation, et ce support aurait pu permettre un amoindrissement des conséquences du phénomène interactif avec sa réalité sonore propre. Or, en matière de chansons, les partitions sont plus que rares, et quand elles sont éditées²⁸, contrairement à une partition de musique classique, elles sont tout à fait déficientes par rapport à leur exécution musicale réelle : elles ne prennent jamais en compte l'ensemble des données musicales, mais réduisent l'objet à sa dimension mélodique, et à un accompagnement simplifié, équivalent à une exécution rudimentaire de l'instrumentation. Les différentes parties des instruments ne sont pas représentées, les indications rythmiques, voire parfois mélodiques, ne rendent pas compte de la réalité sonore de leur exécution, etc. Cet état de fait peut être dû à différents phénomènes : d'une part, il révèle le fait que la chanson reste malgré tout une production musicale de second ordre dans la culture musicale, elle s'est donc toujours trouvée en marge de la « musique savante », et n'a jamais suscité, auprès des éditeurs de musique, un intérêt assez conséquent pour bénéficier de représentations fiables et satisfaisantes. Par ailleurs, on peut également reconnaître dans cet état de fait les restes d'une tradition orale séculaire. Même si une chanson est aujourd'hui avant tout une chanson enregistrée, elle reste également une expression musicale historiquement spontanée, dont l'exécution peut dépendre des acteurs présents ou du projet artistique. En effet, il n'est pas rare que, selon les exigences d'une tournée, un artiste « tourne » avec une formation réduite, adapte l'exécution de son répertoire aux moyens techniques des salles, etc. Il demeure donc difficile dans ces conditions d'existence, d'adopter une représentation de l'objet qui ne soit par trop lacunaire par rapport à sa réalité sonore sur support enregistré. Ainsi, dans le cadre de notre recherche, nous ne pouvons envisager la partition comme un outil exploitable : d'une part, elle n'existe pas pour toutes les chansons de notre corpus ; d'autre part, quand elle existe, elle se présente plutôt comme un obstacle à l'appréhension de la réalité sonore de l'objet, fixant des éléments musicaux peu éclairants par rapport à ce qui est réellement entendu sur disque. Nous choisissons donc de négliger les partitions existantes, et d'assumer pleinement notre rôle d'auditeur. Dans ce sens, nous rejoignons totalement Landowski, lorsqu'il soutient que le sémioticien se doit de *pratiquer* les textes en tant que sujet, s'il souhaite en saisir leurs significations :

²⁸ Pour notre corpus, nous avons trouvé les partitions des chansons de : Arno, Bénabar, Fersen, et Sanseverino. Pour les autres chansons, nous n'avons pas trouvé de partitions éditées, mais simplement quelques tablatures sur Internet

« On voit à partir de là sur quel plan la distinction entre textes et pratiques commence à céder. Non pas sur le plan des formes de manifestation car de ce point de vue on peut sans inconvénient maintenir l'opposition entre la notion d'objets clos, finis, statiques qu'on continuera d'appeler des « textes », et l'idée de procès ouverts, en devenir, baptisés "pratiques". C'est au regard des modalités selon lesquelles ces manifestations de divers ordres font sens que l'opposition s'estompe. Alors que les pratiques [...] ne font sens qu'à condition d'être "lues" comme si elles étaient des textes, les textes à l'inverse [...] ne font en définitive jamais sens qu'en fonction des pratiques spécifiques de leurs lecteurs. Il y a là une sorte de chiasme méthodologique dont la reconnaissance a contribué, au cours des dernières décennies, sur le plan épistémologique, au rapprochement entre sémiotique et phénoménologie. Ayant cessé de nous apparaître comme des grandeurs qui auraient une signification en soi et dont l'analyse pourrait en conséquence être menée entièrement du dehors et à distance (en toute "objectivité"), les textes constituent pour nous aussi, sémioticiens, des réalités qu'il nous faut dans toute la mesure du possible pratiquer en tant que sujets si nous voulons en rendre compte en tant que grandeurs faisant sens. »²⁹

2.2. Le statut de chercheur

Comme nous l'avons déjà signalé, la chanson contemporaine est avant tout un objet créé dans un studio d'enregistrement, à partir d'un ensemble de technologies électro-acoustiques. Son mode premier d'existence est aujourd'hui ce « produit fini » que l'auditeur peut écouter autant de fois qu'il le souhaite, à partir des différents supports modernes, CD, fichiers numériques. Rappelons par conséquent avec Authelain que son écoute relève de l'acousmatique et que :

« [...] Ce rappel en dit plus long qu'il n'y paraît sur la façon dont le travail analytique doit être conçu. L'objet étudié est la chanson quand elle rejoint les auditeurs, c'est-à-dire à travers un "produit" tel qu'il se présente à l'écoute en éliminant au mieux les paramètres de caractère visuel, spatial, fusionnel, etc.»³⁰

Nous adhérons entièrement au propos de l'auteur, dans notre intention d'étudier la chanson « quand elle rejoint l'auditeur ». Les treize chansons de notre corpus seront effectivement appréhendées en tant que chansons enregistrées sur CD, hors de toute autre incidence, contexte scénique, télévisuel ou autre, qui relèvent d'occurrences particulières dont nous ne tenons pas compte dans notre approche. Cependant, il ne s'agit pas de confondre les rôles d'auditeur et d'analyste, et nous considérons clairement les deux positions comme non équivalentes. Nous rejoignons dans ce constat Nattiez lorsqu'il désapprouve l'opinion de Delalande à ce sujet :

²⁹ Landowski, 2004 : 17-18.

³⁰ Authelain, 1998 : 31.

« [...] « le point de vue de l'analyse, écrit-il [Delalande] ailleurs, doit être le point de vue de l'auditeur ». Oui, à la condition que le musicologue ne s'érige pas lui-même en « conscience collective » de tous les auditeurs possibles, c'est-à-dire qu'il fasse la différence entre ce qu'il « entend » dans le silence de son cabinet de travail, et ce qui est en jeu lors d'une audition normale. »³¹

Il paraît effectivement indispensable de mesurer les différences entre les deux démarches, différences qui se situent principalement à trois niveaux :

(i) différence de la relation affective sujet écoutant / objet : la pratique d'écoute des chansons de l'auditeur ordinaire, quelque en soit ses raisons contextuelles, peut très souvent se résumer à cette seule démarche : la recherche d'un plaisir, qu'il soit esthétique, émotionnel, intellectuel, ou tout cela en même temps. Or il est important que l'analyste ne soit pas soumis au même régime de plaisir, ce qui lui permet d'aborder les chansons avec plus de recul, et de préjuger le moins possible des effets de sens et émotions qu'il va y découvrir. C'est d'ailleurs une des raisons du choix de notre corpus. Notre écoute, en tant que chercheur, de ce point de vue, ne s'apparente donc pas à celle d'un auditeur, dans la mesure où elle n'a pas le même objectif. Au demeurant, toutes les chansons de notre corpus ne sont pas à notre goût, ne nous procurent pas le même plaisir esthétique ou émotionnel, et ne correspondent pas forcément aux chansons que nous aurions *aimé* écouter si nous étions simple auditrice.

(ii) différence des conditions matérielles de l'écoute : non seulement, les incidences contextuelles entrant en jeu dans une écoute ordinaire sont volontairement annulées lors de l'écoute de l'analyste, mais le travail de recherche influe directement sur les modes d'écoute. En effet, bien que nous n'ayons pas effectué nos recherches en laboratoire, nos conditions d'écoute peuvent, dans une certaine mesure, s'y apparenter : travail au casque, possibilité de découper des parties de son et de les réentendre autant de fois que nécessaire, utilisation d'un logiciel de conception de partitions, etc. Pour l'analyste, les chansons sont éprouvées et comme objet de recherche, et comme objet artistique. Pour l'auditeur, seul ce second mode est à l'œuvre.

(iii) l'écoute hybride du chercheur : c'est un fait indubitable, notre écoute de chercheur est inévitablement assujettie à notre projet, et modelée par ce que nous cherchons à entendre. Cependant, nous maintenons qu'elle reste le résultat d'un constant va-et-vient entre nos deux identités, chercheur et auditeur, et qu'elle construit une sorte de corpus à double face. En effet, nous avons écouté nos chansons parfois dans un vécu ordinaire, comme le ferait n'importe quel auditeur, parfois, le plus souvent certes, en tant qu'objets de notre recherche.

³¹ Nattiez, 1987 : 129.

Cette expérience nous a révélé un fait assez étonnant : les écoutes répétées du travail de recherche ne semblent pas annuler la pertinence de la pratique ordinaire d'écoute. Autrement dit, nous avons constaté que, malgré le travail de recherche, les chansons gardaient pour nous chercheur, dans une écoute ordinaire et non assujettie à ce travail, leur « pouvoir » : plaisir de l'écoute, plaisir du corps, projections personnelles, émotions, etc. Par ailleurs, le travail de recherche n'a pas modifié notre sensibilité originelle vis-à-vis des chansons : celles qui n'étaient pas à notre goût ne le sont toujours pas, celles qui l'étaient le sont toujours. Cette expérience toute personnelle nous conforte dans l'idée que l'objet renferme sans aucun doute, dans ses fonctionnements sémiotiques, des caractéristiques qui permettent cette expérience émotionnelle à la fois toujours identique et toujours renouvelée. En définitive, c'est en quelque sorte ce constat banal qui nous a aiguillé pour imaginer notre recherche, et construire notre problématique.

Il nous semble donc que ces trois points posent clairement le statut de chercheur comme distinct de celui d'auditeur. Cette distinction est essentielle pour relativiser les résultats obtenus, et pour ne pas s'ériger en « auditeur collectif ». La distinction posée, et les précautions nécessaires étant prises, il n'en reste pas moins que ce travail sur l'objet sensible, tel que nous l'envisageons, n'est susceptible d'avoir quelque pertinence que parce que les deux statuts, auditeur et chercheur, partagent, dans les restrictions que nous avons décrites, une même pratique fondamentale de l'objet : les chansons sont perçues à partir d'un enregistrement, ce qui a pour conséquence d'une part d'extraire la production sonore de son contexte, en la rendant acousmatique ; d'autre part de faire de l'objet perçu un objet répétable, dont la perception se constitue et se précise par « dépôt » d'impressions successives mémorisées ; et enfin de constituer en tableau d'ensemble ce qui à l'origine n'est qu'une suite d'événements picorés plus ou moins aléatoirement par l'oreille ; et ce tout autant pour l'auditeur, dans sa pratique réitérée des chansons qu'il choisit d'écouter et d'écouter encore, que pour le chercheur qui se les approprie dans son expérience itérative de l'objet. Par ailleurs, nous ne renions pas Geninasca, lorsqu'il affirme dans son ouvrage *La parole littéraire* que :

« L'acte de lecture fait être à la fois le lecteur et le texte, poème ou tableau, en tant que sujet et objet esthétiques. L'acte d'analyse, pour sa part, qui exploite, sur le mode de la réflexion conceptuelle, un modèle des conditions de la saisie du texte comme tout de signification ne saurait se confondre avec la lecture qui est seule à même de procurer cette "émotion appelée poésie". Analyse et émotion ne passent pas pour faire bon ménage. À y regarder de plus près, cependant, l'une pourrait bien favoriser la venue de l'autre, dans la

mesure où l'analyse serait à même d'écarter en les dénonçant les habitudes invétérées de lecture qui empêchent toute saisie poétique de la poésie. »³²

En effet, l'acte d'analyser reste une tentative de saisie conceptuelle des processus sémiotiques, contrairement à l'acte de lecture, ou d'écoute pour ce qui nous concerne, qui demeure une saisie globale, spontanée, et événementielle de l'objet. Ceci étant, la spécificité de notre objet et des pratiques qui lui sont liées nous paraît maintenir entre les deux statuts une passerelle, qui peut-être fait défaut aux textes littéraires ou aux objets picturaux : sa matérialité sensible, faite de sons et de voix, est sans doute plus proche d'une certaine « primitivité » humaine, et dans ce sens, il nous semble évident que l'émotion affleure dans l'analyse, tout comme l'écoute de ce type d'objet ébranle des processus communs aux deux attitudes.

II. Construction de la problématique

L'ensemble de nos observations pose une situation de recherche assez atypique, qui peut se résumer en ces quelques termes : notre recherche vise l'objet dans sa réception par un auditeur, dans la pratique d'écoute ordinaire qu'il en a ; elle veut prendre en compte la réalité sonore globale de l'objet ; nous avons circonscrit notre recherche à l'étude de cet objet en tant que totalité audible ; nous souhaitons qu'elle ne soit pas assujettie à la dimension verbale de l'objet, en tant que contenu sémio-linguistique articulé ; nous avons à notre disposition peu de travaux menés dans ce sens ; nous ne retenons pas de supports d'analyse non sonores de l'objet ; notre discipline s'est peu intéressée à notre objet et aux objets sonores en général.

Nous sommes donc amenée à imaginer une problématique susceptible de tenir compte de l'ensemble de ces points. Nous exposons ici le cheminement de notre raisonnement, et la problématique à laquelle il aboutit.

1. Aux sources, la pensée de Schaeffer

Nous l'avons évoqué, les analyses musicologiques qui ont été tentées, concernant notre objet, aboutissent aux mêmes constats : la seule analyse musicale classique des chansons

³² Geninasca, 1997 : 236.

en apprend peu sur sa spécificité artistique, étant donné la simplicité relative du donné musical, et l'impossibilité de rendre compte de phénomènes sonores pertinents pour l'objet, mais non retenus par le système musical classique³³. Les difficultés rencontrées par les auteurs sont à peu près toutes du même ordre : comment rendre compte d'un sonore mouvant, des effets liés aux technologies du son, des jeux spécifiques dans l'instrumentation, etc. Les tentatives sont fort intéressantes³⁴. Cependant, outre le fait que les travaux de ce type restent encore expérimentaux, et peu nombreux, l'intérêt des chercheurs pour ces musiques étant relativement récent, les initiatives n'englobent pas une perspective sémiotique. Autrement dit, elles nous éclairent peu sur une éventuelle approche proprement sémiotique de notre objet. Ceci dit, elles nous ont amenée à nous intéresser plus globalement aux musiques électroacoustiques, dont il semble évident qu'elles entretiennent des points communs avec les « musiques populaires modernes ». Dans son ouvrage *Le son des musiques*, Delalande pointe cette parenté indéniable :

« [...] il existe toute une musique populaire électroacoustique. On peut même affirmer avec une bonne approximation que, bien qu'elles n'utilisent généralement pas cette appellation, toutes les musiques populaires actuelles sont électroacoustiques : que ce soit sur scène ou en studio, que les sources soient la voix ou des instruments amplifiés, des synthétiseurs, des échantillonneurs ou des tourne-disques, elles ont toutes en commun d'aboutir, après traitements électroniques divers, sur un "transformateur électro-acoustique", c'est-à-dire un haut-parleur. On ne trouve guère comme exceptions à cette règle que les musiques traditionnelles régionales, l'accordéon musette, la chanson accompagnée à la guitare acoustique ou au piano, c'est-à-dire des genres assez traditionnels qui n'acceptent à l'occasion des bienfaits de la fée électricité qu'une légère amplification aussi neutre que possible. »³⁵

Citons également Chion, qui dans son ouvrage *Musiques, Médias et technologies*, recense quelques uns de ces procédés communs : l'exploitation du spectre harmonique, la désolidarisation des caractères du son, l'évolution vers une musique du continu et de l'infinitésimal, etc. Mentionnons en exemple ce dernier point :

« Un deuxième apport est l'exploitation, par le micro, la fixation et l'amplification, de l'infinitésimal sonore : les musiques populaires savent profiter de cette ressource, aussi bien au niveau de la voix – souffles, susurrements – que des instruments solistes (le style de guitare de Ry Cooder), tandis que certains pans de la musique savante, surtout la musique concrète, travaillent abondamment dans ce registre : infimes froissements,

³³ Voir *supra*, Rudent, Hennion, 1998.

³⁴ La revue *Musurgia* notamment, a consacré un numéro à l'analyse des musiques populaires modernes (voir bibliographie).

³⁵ Delalande, 2001 : 36.

bruits de contacts, grincements fugitifs, qui acquièrent par le grossissement et la fixation une valeur expressive. »³⁶

Dans ces conditions, nous nous sommes effectivement intéressée à la musique concrète, et en particulier aux travaux de Pierre Schaeffer, pionnier dans le domaine³⁷. Il nous a semblé que l'ensemble de sa pensée concernant l'objet sonore et l'activité perceptive qui y est corrélée, pouvait nous permettre d'imaginer notre problématique, adaptée évidemment à notre objet, ainsi qu'à nos possibilités analytiques. Notre intérêt de sémioticien a en fait été aiguïté en premier lieu par cette notion d'*intention* que Schaeffer emprunte à la phénoménologie, et qu'il place à la base de sa réflexion concernant la perception d'un objet sonore. Cette notion fonde la perception de l'objet en tant qu'« unité intentionnelle, correspondant à des actes de synthèse »³⁸. Chion l'explicite de la façon suivante :

« Si l'objet est transcendant à toutes les expériences partielles que j'en ai, c'est dans mon expérience que cette transcendance se constitue. Il y a corrélation entre telle intention d'entendre et tel objet sonore, ou critère sonore entendu. »³⁹

Il renvoie également à cet autre propos de Schaeffer :

« A chaque domaine d'objets correspond ainsi un type "d'intentionnalité". Chacune de leurs propriétés renvoie aux activités de la conscience qui en sont "constitutives", et l'objet perçu n'est plus la cause de ma perception. Il en est le "corrélat". »⁴⁰

Schaeffer exploite cette notion d'*intention* au sens phénoménologique du terme pour argumenter la pertinence de sa théorie, explicitant que l'objet sonore n'est pas un donné objectif, mais bien le résultat d'une *intention d'entendre* de l'auditeur qui le fonde. Cette conception de la notion d'intention, à travers ces deux citations, a une résonance certaine dans notre projet sémiotique. D'une part, qu'un domaine d'objet impose un type d'intentionnalité nous semble faire écho à un phénomène éminent en chanson : sa prégnance en tant que « forme », qui fonde par ailleurs en grande partie son identité générique, influe sans conteste sur sa réception. Un auditeur de chanson anticipe inévitablement un certain donné musical et verbal, une certaine structuration du sonore, et par delà, une structuration du verbal, dans la connaissance empirique qu'il a du genre, à travers notamment les notions de couplet et de refrain. Par ailleurs, d'un point de vue plus

³⁶ Chion, 1994 : 48.

³⁷ Michel Chion a écrit *Le guide des objets sonores*, dans l'objectif de faciliter la compréhension de la pensée de Schaeffer, exposée dans son *Traité des objets musicaux*. En effet, l'ouvrage est complexe et particulièrement dense, difficile d'accès pour les non acousticiens. Nous mentionnons donc les travaux de Schaeffer à travers des références au *Traité* (ou *TOM*), mais également à travers l'ouvrage de Chion.

³⁸ Schaeffer, 1977 : 263.

³⁹ Chion, 1983, 30.

⁴⁰ Schaeffer, 1977 : 267.

strictement sémiotique, la notion d'intention telle que présentée ici renvoie aux théories qui placent l'instance énonciative et l'acte d'énonciation au cœur des processus sémiotiques. Le sujet percevant n'est plus à concevoir comme « en dehors » des significations imputées par ailleurs à l'objet, notamment à travers le principe traditionnel d'immanence, mais est à concevoir comme l'instance qui instaure ces significations. Nous aurons l'occasion de développer ces points théoriques. Retenons dans l'immédiat que cette conception, dans la mesure où elle répond à nos préoccupations sémiotiques vis-à-vis de notre objet, nous incite à chercher, dans la démarche théorique de Schaeffer, des points de convergence avec nos propres objectifs. C'est dans cette perspective que nous avons étudié sa conception de l'activité d'écoute.

1.1.L'activité d'écoute selon Schaeffer

Schaeffer propose une conception de l'écoute en quatre secteurs, écoute qui signifie pour lui *attitude* d'écoute, et qui implique complètement un sujet écoutant (selon nos termes), dans son intentionnalité perceptive (la non-intentionnalité étant à considérer comme une intentionnalité « zéro », non marquée). Il formalise ces attitudes dans une schématisation circulaire de l'activité perceptive du sonore : 1. écouter, 2. ouïr, 3. entendre, 4. comprendre. Sa conception s'appréhende comme un « circuit » que la perception parcourt en tous sens et où ces quatre secteurs sont le plus souvent simultanément impliqués, se renvoyant mutuellement les uns aux autres :

1. écouter : cette écoute consiste à rechercher les indices susceptibles de renseigner sur la cause des sons. Elle est directement reliée à l'événement qui crée le son. Ainsi, tel motif musical est identifié comme étant joué par tel instrument. Schaeffer nomme cette écoute « causale » dans la mesure où le son est traité comme *indice* d'une source qui en est la cause. Chion, dans un ouvrage plus récent, *Le son*, élargit le concept et le rebaptise « écoute figurative »⁴¹ : il généralise cette fonction d'indice aux événements sonores dont on est susceptible d'identifier la cause figurée : tel motif sonore est reconnu comme représentant un schème identifiable d'un bruit de pas, d'une sonnerie de téléphone par exemple, même si la cause réelle en est un son électronique de synthétiseur ou autre appareil. Les sons sont reconnus comme ce qu'ils sont censés représenter.

2. ouïr : cette écoute correspond en quelque sorte à une écoute brute du sonore, en tant qu'on est « frappé par le son », sans même être dans une intention ni d'écouter, ni de comprendre, et donc en tant qu'on le perçoit passivement.

⁴¹ Chion, 2004 : 238.

3. entendre : ici, il s'agit de porter son attention sur ce qui est concrètement manifesté dans l'expression sonore, de sélectionner dans ce qu'on entend ce qui nous intéresse plus particulièrement, pour opérer une « qualification » de ce qu'on entend. Cet « entendre » correspond au concept spécifiquement schaefferien d'*écoute réduite*, à la base de l'ensemble de ses travaux de recherche en musique concrète. L'explication qu'en donne Chion est éclairante :

« L'écoute réduite, telle que l'auteur du Traité des objets musicaux la pose, est donc celle qui fait volontairement et artificiellement abstraction de la cause et du sens (et nous ajoutons : de l'effet), pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles non seulement de hauteur et rythme, mais aussi de grain, matière, forme, masse et volume. [...]. Par rapport aux autres écoutes, l'écoute réduite est celle qui prend le son, qu'il soit verbal, "musical" ou réaliste, comme un objet d'observation en lui-même, au lieu de le traverser en visant à travers lui autre chose. Activité forcément volontaire et culturelle – rien dans la vie ni même dans la plupart des formes d'art existantes ne nous y engage – [...] »⁴²

4. comprendre : l'écoute est ici dirigée vers la saisie d'un sens, vers la compréhension de valeurs véhiculées par le son. Cette écoute traite le son en temps que signe, et lui assigne une fonction de langage. Chion la nomme l'*écoute sémantique*.

Ces quatre secteurs subissent chez Schaeffer une catégorisation en quatre pôles, ABSTRAIT vs CONCRET, et OBJECTIF vs SUBJECTIF :

- abstrait : l'attitude d'écoute vise à retenir de l'objet ses qualités en tant qu'elles permettent de le mettre en rapport avec d'autres, de le référer à des systèmes signifiants.
- concret : l'attitude d'écoute se tourne vers l'objet concret, en tant que donné brut et inépuisable, dans sa réalité matérielle de son.
- objectif : l'attitude d'écoute est dirigée vers l'objet de perception
- subjectif : l'attitude d'écoute est tournée vers le sujet percevant

L'ensemble de ces grandeurs qualifie chacun des secteurs de la façon suivante⁴³ :

4. comprendre ABSTRAIT / OBJECTIF	1. écouter CONCRET / OBJECTIF
3. entendre ABSTRAIT / SUBJECTIF	2. ouïr CONCRET / SUBJECTIF

⁴² Ibid.

⁴³ Le tableau rend compte du « circuit » de l'activité perceptive, à lire dans le sens des aiguilles d'une montre.

1.2. Concevoir une activité d'écoute des chansons

Au regard de notre projet sémiotique, concevoir une activité d'écoute des chansons, et en déduire nos modes analytiques, nous permet à la fois de rester au plus près de nos objectifs de recherche, et de justifier leur limitation. Par conséquent, nous trouvons particulièrement intéressante cette formalisation de l'activité perceptive d'écoute : elle peut nous permettre d'appréhender plus finement la relation sujet écoutant / objet, et d'en tirer l'explicitation de nos intentions de recherche.

Rappelons comme départ de notre réflexion ce que nous avons posé dans notre première partie concernant les pratiques d'écoute des auditeurs : relativement à cette expression spécifique, la chanson, nous avons qualifié l'écoute la plus répandue d'« écoute distraite »⁴⁴ : écoute active déconcentrée, qui implique l'intentionnalité d'écoute de l'auditeur, par le biais du déclenchement du processus d'écoute, cette intentionnalité étant directement reliée à une recherche de plaisir (émotionnel, esthétique, intellectuel, etc.), mais n'exigeant pas de lui une attention auditive extrême, et lui permettant d'engager son corps dans des activités physiques autres. Rappelons également ce corrélat évident : dans le vécu de l'auditeur, l'écoute des chansons est le plus souvent une pratique *itérative*, ce qui implique qu'après la toute première saisie, toutes les autres écoutes ne sont plus nouvelles, et se stratifient en empreintes sonores successives. Tout en gardant à l'esprit que dans la pensée de Schaeffer, et nous le suivons, les quatre secteurs d'écoute sont à considérer comme fonctionnant en circuit incessant dans l'activité perceptive du sonore, examinons si cette pratique ordinaire d'écoute des chansons est susceptible de privilégier l'un ou l'autre secteur :

1. Écouter (le son en tant qu'indice) : certes, écouter une chanson dans l'intention d'y reconnaître que tel solo est joué par le saxo, que tel bruitage est bien censé renvoyer à un bruit de vaisselle cassée, etc., est envisageable. Cependant, même dans cette hypothèse, le caractère itératif de la pratique amoindrit la pertinence de cette attitude d'écoute, une fois la source reconnue.

2. Ouïr (des objets sonores dans une perception brute) : posée comme une perception passive par Schaeffer, cette écoute entre *a priori* en contradiction avec notre pratique spécifiée, dans la mesure où nous y avons inclus une intentionnalité d'écoute. Cependant, notre intentionnalité d'écoute ne se situe pas au même niveau : nous y évoquons l'enclenchement du processus d'écoute en tant que pratique. Dans l'attitude d'écoute même,

⁴⁴ Partie I, chap.2, III, p. 60.

cet « ouïr » brut peut correspondre à une pratique déconcentrée de l'écoute, susceptible d'engager le corps dans d'autres activités. D'autres propos de Schaeffer nous y invitent :

« [...] en 1 et 2, qu'il s'agisse de toutes les virtualités de perception contenues dans l'objet sonore, ou de toutes les références causales contenues dans l'événement, l'écoute se tourne vers un donné concret, en tant que tel inépuisable, bien que particulier »⁴⁵

En effet, comment ne pas voir dans ce « donné concret en tant que tel inépuisable, bien que particulier » une pertinente définition de notre objet ? Sa pratique essentiellement itérative, et en même temps choisie, semble singulièrement répondre à quelque chose qui serait de l'ordre du sonore inépuisable, et particulier.

3. Entendre (des objets sonores qualifiés dans une perception sonore qualifiée) : cette écoute, réduite donc, selon les termes de Schaeffer, ne joue clairement pas un rôle déterminant dans la pratique d'écoute de notre objet. Elle est restrictivement définie comme une écoute de spécialiste, qui ne peut renvoyer à l'attitude d'écoute d'un auditeur ordinaire.

4. Comprendre (un sens véhiculé par des signes) : nous sommes là au cœur de l'écoute privilégiée pour une chanson, dès lors que son texte est constitué de sons qui forment des signes de la langue, et partant véhiculent un sens. L'écoute sémantique y est donc primordiale : tout auditeur y cherche un sens, et investit le son de valeurs qui lui permettent de le construire. Par ailleurs, relativement à l'autre « langage » concerné dans l'écoute d'une chanson, la musique, ce « comprendre » musical ne peut se poser en termes équivalents dès lors que la question du signe musical est problématique. Enfin, le « comprendre » sémio-linguistique perd de sa pertinence dans une pratique d'écoute distraite et itérative. En effet, l'on rejoint ici des limites équivalentes à celles de l'« écouter » : écouter des chansons dans l'objectif de « comprendre » un message délivré n'a guère d'intérêt en soi, une fois le message assimilé et compris. Partant, le « comprendre » concernant l'écoute des chansons intègre probablement d'autres modalités de construction du sens, et mérite un repositionnement.

Ce court examen construit, dans les réserves que nous avons formulées, deux secteurs potentiellement privilégiés pour l'écoute ordinaire de chansons :

- ouïr, concret subjectif : l'objet de l'écoute est l'objet lui-même, en tant qu'objet du monde perçu. L'attitude d'écoute est alors une saisie : l'auditeur saisit une totalité audible concrète, dont il est « frappé », et son attitude d'écoute ne vise rien d'autre.

⁴⁵ Schaeffer, cité par Chion, 1983 : 26.

- comprendre, abstrait objectif : l'objet de l'écoute est l'objet « transcendantal », en tant qu'il dépasse l'expérience concrète. L'attitude d'écoute est alors une visée : l'auditeur dirige son activité perceptive vers ce qu'il entend, extrait de la totalité audible les qualités qui lui permettent de lui donner un sens, de « décoder » un message relevant d'un langage existant.

1.3.Implications sémiotiques de l'activité d'écoute

Il nous semble que ces observations des relations entre le sujet percevant et son objet d'écoute peuvent permettre d'aborder nos chansons en restant au plus près de l'objet « réel » et de son vécu par l'auditeur, plutôt qu'en construisant un objet fantasmé et idéal de recherche. Par conséquent, nous bâtissons nos hypothèses de recherche dans cette optique. Il apparaît alors que chacune des attitudes d'écoute révèle des propriétés du sujet percevant, de l'objet perçu, et éclaire sur les éventuels processus sémiotiques en jeu :

- l'« ouïr » implique un sujet percevant que l'on peut rapprocher de l'instance de non-sujet proposée par Coquet dans son ouvrage *La quête du sens*⁴⁶. Coquet considère l'activité de discours comme inséparable de l'expérience concrète et vécue de la réalité et, de fait, accorde une priorité absolue au discours en acte, responsable du mode de présence du sujet au monde et fondateur de son identité. Il pose alors l'instance d'énonciation des discours comme clivée en deux instances : le sujet, qui assume une assertion du discours, assertion qui implique un jugement ; le non-sujet qui bien que fonctionnel pour la prédication du discours, n'est pas en mesure de l'assumer. Pour l'auteur, il s'agit plutôt ici de catégories opérantes pour la production du discours, et partant concernant l'énonciateur. Il nous semble intéressant d'envisager qu'elles puissent être également opérantes pour la réception du discours, et évoquer l'hypothèse d'un énonciataire qui « n'assumerait pas » son écoute. En effet, cette deuxième instance, le non-sujet, semble faire écho à notre sujet percevant le « ouïr », dans la mesure où il subit en quelque sorte les effets de la matérialité sonore dans son corps. Au demeurant, ainsi que le souligne Bertrand dans son propos consacré à la sémiotique des passions :

*« [...] l'importance de la matérialité sensible du signifiant [...] conduit à reconnaître l'irréductible implication du corps propre dans l'événement du langage et à dégager, à côté d'une structure du jugement qu'assume le sujet du discours, une "structure de la passion" qu'il n'assume pas »*⁴⁷

⁴⁶ Coquet, 1997.

⁴⁷ Bertrand, 2000 : 228.

Nous discuterons ces questions ultérieurement, au regard de nos analyses. Retenons dans l'immédiat ce point : l'instance d'énonciation concernée par ce « ouïr » fait effectivement écho au sujet « pathémique », tel que l'évoque Coquet :

« Le sujet pathémique ne peut se détacher de son inhérence à lui-même, inséré, engoncé dans les impératifs sensibles du corps propre, "part opaque" de son être dans le monde. Le corps est l'instance du non-sujet »⁴⁸

En effet, son « inhérence à lui-même » que l'auteur mentionne peut répondre à la dimension « subjective » de cette écoute ; de même, les « impératifs sensibles du corps propre » trouvent dans le caractère « concret » de cette écoute une résonance certaine. Nous en retenons un premier point pour notre projet sémiotique : nous devons trouver un moyen de prendre en compte la dimension sensible des chansons, et nous devons trouver un cadre théorique sémiotique susceptible d'intégrer cette dimension sensible comme non secondaire, comme fondamentale aux opérations sémiotiques en jeu.

- le « comprendre » implique un sujet percevant qui recherche dans son attitude d'écoute ce qu'il peut en tirer d'intelligible. Par conséquent, concernant la chanson, il pourrait effectivement sembler légitime de limiter ce « comprendre » à l'interprétation sémio-linguistique des paroles, dès lors que leur préhension permet d'accéder aux contenus verbaux, dimension intelligible par excellence. Ceci étant, nous l'avons signalé, cette conception du « comprendre » ne nous satisfait pas : d'une part elle annule la part intelligible du discours pluricode, dans ce qu'il a de musical, et de fait désolidarise la totalité sonore ; d'autre part, en cantonnant ce « comprendre » à la seule préhension des significations verbales, l'on fait fi des incidences d'une pratique d'écoute distraite et itérative des chansons. Pour le dire autrement, il nous semble que l'objet tel que pratiqué par l'auditeur incite à concevoir un « comprendre » qui déborde les stricts contenus verbaux, voire qui les « englobent » en quelque sorte, comme dépassant cette dimension verbale régissante, sans y être entièrement assujéti. Par ailleurs, si ce « comprendre » dépasse la dimension verbale, reste-t-on encore dans le domaine du comprendre tel que défini ici, c'est-à-dire assignant au son une fonction de langage ? Ces observations n'incitent-elles pas à envisager d'autres modes du sens, qui n'enferment pas l'objet dans cette « compréhension de valeurs véhiculées par le son », mais qui au contraire ouvrent l'objet vers une génération toujours renouvelée, subjective, de *valeurs à investir* ? Aussi nous en déduisons ce deuxième point : il nous faut trouver une manière d'aborder notre objet qui nous permette d'envisager cette dimension intelligible comme un canevas susceptible d'accueillir des

⁴⁸ Coquet, 1997 : 12.

valeurs « subjectives », c'est-à-dire inhérentes au sujet qui écoute, et dont par conséquent les significations ne sont pas définitivement arrêtées.

1.4. Implications analytiques

La question qui se pose maintenant s'exprime en ces termes : comment, dans notre activité de recherche, subordonner nos propres attitudes d'écoute aux objectifs que nous venons d'esquisser, afin d'y trouver quelques éléments de réponse ?

- rendre l'accès au concret de l'objet le plus objectif possible, afin de tenter une observation généralisante de cet « ouïr », et accéder à la transcendance de l'objet évoquée par Schaeffer, qui de fait dépasse les perceptions individuelles. Cette attitude d'écoute peut se décrire en Concret / Objectif, et correspond alors à l'« écouter » de Schaeffer. Pour l'analyste, elle équivaut donc à chercher dans les chansons la source des sons ou ce qu'ils sont censés représenter. Cette écoute revient à observer les différents éléments pertinents pour sa production : quels sont les instruments utilisés ? Quelles tonalités sont employées ? Comment la chanson est-elle rythmée ? Comment s'organisent les thèmes mélodiques ? Quelles sont les caractéristiques de l'expression vocale ? De fait, dès lors que l'« écouter » implique de considérer le son en tant qu'indice de sa source, cette étape de l'analyse peut s'apparenter à une sémiotique du « signe-renvoi »⁴⁹ au sens de Geninasca : tel type de son renvoie aux conditions de sa production, dans un rapport métonymique, et en accord avec le savoir partagé par les auditeurs avertis, musiciens ou musicologues.

- restituer au « comprendre » sa dimension subjective, et écouter les qualités des sons pour elles-mêmes, dans le but d'y chercher en quoi elles pourraient se référer à d'autres ensembles signifiants. Cette attitude d'écoute se décrit alors en Abstrait / Subjectif et correspond à l'« écoute réduite » de Schaeffer. Elle implique non seulement de percevoir les qualités des sons, mais également d'être capable de qualifier ces sons à travers leurs propriétés.

En menant ces deux types d'écoute pour l'analyse, nous devrions aboutir au final à une compréhension globale du « circuit » de l'activité perceptive tel que défini par Schaeffer, relativement à notre objet chanson. Par suite, cette activité perceptive étant le corrélat obligatoire d'une herméneutique de la chanson, nous devrions être en mesure, au regard des résultats obtenus, de la rattacher à une théorie de l'interprétation des discours, afin de

⁴⁹ « La sémiotique du signe-renvoi engage ce que j'appellerai une *saisie molaire* [...] Dans le cadre d'une telle sémiotique, on appellera sens, ou non-sens, respectivement, la conformité ou la non-conformité des réseaux, actualisés ou mis en place par le discours avec ceux qu'enregistre le savoir partagé dont dépendent le vraisemblable et les conditions de « vérité » propres à un espace socioculturel défini. » (Geninasca, 1997 : 88).

fournir les clés de ses fonctionnements sémiotiques. Cependant, il s'agit évidemment d'un tableau idéal de notre de recherche, et irréalisable tel quel. Nous devons le mettre en adéquation avec nos objectifs, nos propres ressources en matière d'analyse, et les outils conceptuels que nous offre notre discipline.

1. Écouter

Nos connaissances personnelles en musique sont limitées à un savoir, certes éclairé, mais néanmoins non spécialiste. Elles nous permettent assurément de décrire la dimension musicale du discours manifesté : décrire ses mélodies, ses rythmes, son instrumentation, etc. Cependant, elles ne nous permettent que plus difficilement d'accéder à l'interprétation abstraite de ces données, notamment concernant les lois de l'harmonie. Autrement dit, entendre et identifier des sons émis simultanément, qualifier des intervalles, reconnaître des tessitures, traduire tel complexe rythmique, etc., rentre effectivement dans notre domaine de compétence, mais analyser finement les rapports harmoniques entre telle ou telle tonalité, nommer et chiffrer les accords, etc., nous est moins évident. C'est pourquoi, nous précisons ici que ces données, lorsqu'elles seront présentes dans nos analyses, ne seront pas toujours de notre fait d'une part ; d'autre part, que nous ne serons pas toujours en mesure d'en éclairer la pertinence musicologique théorique. Ceci étant, ce manquement n'est pas préjudiciable à l'activité d'écoute décrite ici : nous avons besoin d'avoir accès à un *concret* musical, qui doit nous permettre d'émettre des hypothèses d'ordre sémiotique, et non d'ordre musicologique. Dans ce sens, nommer justement les phénomènes musicaux n'est pas notre priorité, celle-ci résidant dans le fait de concevoir ce donné musical concret du point de vue de notre discipline, à l'aide de concepts aptes à le prendre en charge : normes, écarts, tensions, détentes, etc.

2. Entendre

Pratiquer l'écoute réduite pour l'étude de notre corpus ne peut pas s'entendre dans les restrictions schaefferiennes du terme. Dans la pensée de l'auteur, ce concept est corrélé à une réflexion globale concernant la musique, et aboutissant à la naissance de la musique concrète. Sans faire l'historique de ce parcours, résumons brièvement de quoi il s'agit.

Schaeffer et la musique concrète

Les travaux de Schaeffer s'inscrivent dans un projet de musique expérimentale, qui tente de dépasser les restrictions d'un système musical tonal dont les limites commencent à être atteintes au milieu du XXe siècle, après les dernières inventions de la musique sérielle. Le constat de départ est que la musique telle que pratiquée jusque là n'exploite pas tout le

potentiel du sonore, et confine le musical dans ces quatre paramètres du son : la hauteur, la durée, l'intensité, le timbre. À partir d'une expérience relativement anodine, celle du « disque rayé », Schaeffer a constaté qu'un son écouté en boucle, de fait décontextualisé, perdait au fur et à mesure de ses répétitions son contenu sémantique ou affectif. De ce fait, il devenait possible pour le sujet percevant de l'entendre dans les multiples facettes de ses qualités perceptibles. Cette découverte lui a permis d'envisager un programme de recherche dont l'objectif principal a été de découvrir dans le son d'autres caractères, susceptibles d'être érigés en valeur et de permettre des compositions musicales nouvelles, ce qui a donné naissance à la musique concrète. À la base de ce programme, la pratique de l'*écoute réduite* (telle que nous l'avons exposée, c'est-à-dire une intention d'écoute qui vise à entendre et qualifier les qualités des sons) de l'*objet sonore* (c'est-à-dire l'objet de perception sous-tendu par cette intention d'écoute). De ces recherches est issu le *Traité des objets musicaux*, dans lequel Schaeffer recense les caractères du son ainsi découverts, et expose des tentatives de création d'un nouveau solfège. Précisons deux points : ces recherches sont restées à un stade expérimental, et n'ont pas abouti à un solfège fonctionnel pour l'écriture des sons dans toutes les qualités explorées ; ces travaux se sont intéressés à l'ensemble de notre univers sonore : sons naturels, bruits, etc., et ne se limitent pas aux sons musicaux.

Limites et intérêts pour notre recherche

Nous disions que nous ne pouvions prétendre adopter ce type d'écoute pour nos analyses, dans la mesure où elle s'apparente pour l'auteur à une démarche expérimentale, menée sur des objets sonores pas toujours musicaux, et dans une intention de recherche qui n'est pas la nôtre. Cependant, rien ne nous interdit de construire, à partir des concepts qu'elle sous-tend, une approche adaptée à notre objet et à notre discipline. En effet, nous estimons que nous pouvons nous en inspirer à plusieurs titres :

- la distinction des deux ordres, musical et sonore, impliquée par les travaux de cet auteur, répond à des phénomènes observables dans notre objet, et par conséquent, il nous apparaît possible d'articuler notre réflexion sémiotique autour de ces deux pôles.

- la pensée sous-jacente de ces travaux peut autoriser une sémiotisation des phénomènes perçus. En effet, les caractères ainsi recensés sont bien le résultat de l'activité perceptive d'une instance énonciative, l'objet sonore ainsi appréhendé n'étant pas à confondre ni avec la source matérielle du son, ni avec le phénomène physique, évaluable en fréquence, amplitude, etc., que mesurent les appareils, ni avec un symbole noté sur une partition. Il s'agit bien d'un objet institué par une intention d'écoute. Notre écoute d'analyste étant

également à considérer comme une intention d'écoute déterminée, elle pourra correspondre, dans les objectifs que nous lui assignerons, à une démarche homologue.

La difficulté pour nous réside alors essentiellement dans la désignation des phénomènes sonores, les caractères proposés n'étant pas utilisables tels quels pour rendre compte de la dimension sonore de nos objets. Ils présentent en effet une technicité peu accessible et peu exploitable. Néanmoins, ils permettent d'imaginer des concepts plus globaux, intégrant nos préoccupations sémiotiques, et susceptibles ainsi d'éclairer sur les processus sémiotiques à l'œuvre. C'est pourquoi nous repositionnerons notre « entendre » et nous l'envisagerons comme une écoute proprement sémioticienne. Dans cette perspective, nous pratiquerons un « entendre » relevant d'une sémiotisation du sonore.

Ces orientations posées, ainsi que les limites de leur réalisation, il nous reste à inscrire l'ensemble de cette démarche dans un cadre théorique sémiotique qui lui soit cohérent.

2. Recherche d'un cadre théorique sémiotique

Nous avons exposé jusqu'ici les prémisses qui nous permettent de justifier le choix de notre démarche, et sa faisabilité autant d'un point de vue conceptuel que matériel. Dans ce cadre, nous avons formulé deux hypothèses : une chanson constitue un tout de signification, pour un auditeur, à travers essentiellement ces deux dimensions de son activité perceptive, « ouïr » et « comprendre », dimensions que nous avons caractérisées. Nous avons par ailleurs esquissé quelques implications, d'un point de vue sémiotique, que ces deux dimensions étaient susceptibles de renfermer. Il s'agit maintenant d'entamer une réflexion qui prenne plus directement en compte sa dimension de discours esthétique, par laquelle elle constitue une sémiotique-objet, afin d'envisager un cadre théorique susceptible d'être adapté à notre recherche. Pour ce faire, commençons par observer comment se pose, en chanson, la problématique centrale de toute sémiotique, à savoir le fonctionnement de sa sémiosis, et partant, le statut des signes qui y sont manifestés.

2.1. Plan de l'expression / plan du contenu

Dans son ouvrage *Sémiotique musicale*, Tarasti pose deux niveaux d'appréhension des objets musicaux :

« Dans tous les modèles musicaux, on peut distinguer, en gros, deux niveaux : (1) le niveau du signifiant – la musique qu'on écoute, les stimuli physiques, le matériel musical ; et (2), le niveau du signifié – les concepts, les pensées et les émotions soulevées par la musique : le contenu, que ce soient les procès modaux antérieurs à la musique, ou le niveau de décodage ou des

démodalisations, c'est-à-dire l'articulation du contenu émotionnel par l'auditeur après un événement musical.»⁵⁰

Ce faisant, il pose somme toute la distinction de base, commune à tout système de signes, telle qu'elle a été postulée par Hjelmslev, et homologuée par ses successeurs : il s'agit de la distinction entre les deux plans de tout langage, le plan de l'expression et le plan du contenu, dont la corrélation est à l'origine de la sémiotique même. Notons cependant que la distinction de Tarasti est inégale quant à la précision de chacun des niveaux, signifiant et signifié. Pour le niveau du signifiant, la définition est homogène et ne semble pas poser de difficulté : il se résume à la matérialité du musical ; pour le niveau du signifié, Tarasti, dans cette citation, regroupe des éléments qui semblent assez hétéroclites : des signifiés liés en propre à l'objet musical, et en quelque sorte internes, (« les procès modaux antérieurs à la musique »), des signifiés liés aux effets de la musique sur l'auditeur (« l'articulation du contenu émotionnel par l'auditeur après un événement musical »). Cette hétérogénéité du plan du contenu pose de fait en filigrane la problématique du *sens* de la musique.

Relativement à la chanson, la conception de ces deux plans se complexifie encore, et engendre des questionnements concernant leurs relations, pour la raison suffisante, mais non unique, que les signes y sont polysémiotiques

Il apparaît utile ici, de faire brièvement le point sur nos choix terminologiques pour la désignation de notre objet, au regard de ses propriétés sémiotiques. Rappelons donc que la chanson est une sémiotique-objet que l'on qualifie ordinairement de « sémiotique syncrétique », au vu de la définition qu'en donnent les auteurs du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* :

« [...] seront considérées comme syncrétiques les sémiotiques qui – tels l'opéra ou le cinéma – mettent en œuvre plusieurs langages de manifestation. »⁵¹

Elle met effectivement en œuvre deux « langages de manifestation », la musique et le langage verbal. Pour autant, cette dénomination, « syncrétique », porte à confusion et n'est pas approuvée par tous les auteurs. Citons Klinkenberg :

« On a parfois appelé sémiotiques syncrétiques des manifestations sémiotiques mélangeant des éléments provenant de plusieurs sémiotiques différentes. Cette appellation est doublement critiquable. D'abord parce que le mot sémiotique n'y est pas adéquat : ce ne sont pas les sémiotiques elles-mêmes qui sont syncrétiques, mais les énoncés observés. Il vaudrait

⁵⁰ Tarasti, 1996 : 112.

⁵¹ Greimas et Courtés, 1993 : 375.

mieux parler de "discours syncrétique". Ensuite, le mot syncrétisme renvoie généralement à une combinaison d'éléments peu cohérente. Nous préférons donc discours pluricode à l'expression "discours syncrétique". Nous entendons par là toute famille d'énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée mais dans laquelle la description peut isoler plusieurs sous-énoncés relevant chacun d'un code différent. »⁵²

L'ambiguïté du terme réside, semble-t-il, dans l'extension de son acception. Pour Klinkenberg, « syncrétique » est impropre à désigner un discours pluricode, dans la mesure où le terme réfère à la nature hétérogène de la manifestation des énoncés, et désigne restrictivement une caractéristique de son plan de l'expression.

Relativement à notre objet et à notre approche, cette distinction n'apparaît pas superflue. En effet, dès lors que nous travaillons sur la totalité audible, en tant qu'elle parvient aux oreilles de l'auditeur, notre appréhension de l'objet concerne directement le plan de l'expression de la chanson, et partant la manifestation des énoncés. Ce plan de l'expression est effectivement de nature hétérogène, dans la mesure où la substance manifestée est à la fois de nature vocale et instrumentale. Par conséquent, nous retiendrons les distinctions de Klinkenberg : nous qualifierons la sémiotique-objet de sémiotique pluricode, lorsque nous évoquerons sa propriété d'être constituée de plusieurs langages de manifestation ; nous réserverons le terme « syncrétique » pour caractériser son plan de l'expression, dans l'observation des discours, auquel nous adjoignons le terme « multi-modal », pour qualifier la substance manifestée, à la fois vocale et instrumentale.

Ainsi donc, en chanson, les signes sont polysémiotiques, l'expression manifestée relevant, au moins⁵³, de deux sémiotiques distinctes, le musical et le sémio-linguistique. Admettons dans un premier temps, et *a priori*, la définition du *DRTL* concernant les deux plans :

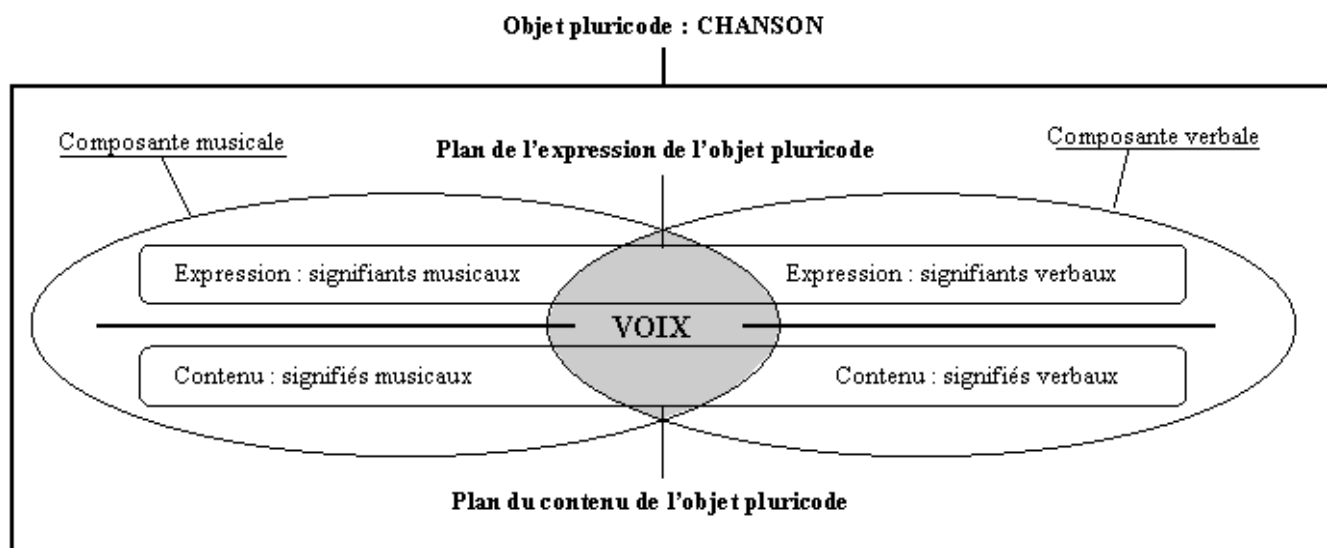
« A la suite de Hjelmslev, on désigne par plan de l'expression le signifiant saussurien pris dans la totalité de ses articulations, comme le recto d'une feuille dont le verso serait le signifié [...]. Le plan de l'expression est en relation de présupposition réciproque avec le plan du contenu, et leur réunion, lors de l'acte de langage, correspond à l'acte de sémiosis. »⁵⁴

En accord avec cette définition, nous pouvons schématiser les différents plans, expression et contenu, telles qu'ils se confrontent dans notre objet pluricode, de la façon suivante :

⁵² Klinkenberg, 1996 : 231-232.

⁵³ Il semble que certains paramètres du son, non formalisés dans les définitions théoriques du système musical (grain, attaque, dynamique, etc.) puissent activer d'autres sémiotiques et faire du système musical une sémiotique pour le moins complexe.

⁵⁴ Greimas et Courtés, 1993 : 140.



Ce schéma permet de visualiser l'entrelacement des différents plans lorsque l'on a affaire à un objet où deux systèmes de signes sont à l'œuvre simultanément. Les grandeurs posées ici peuvent effectivement correspondre à une représentation simple et abstraite du caractère pluricodique de la chanson. Cependant, il est évident qu'une telle représentation ne rend pas compte de la complexité du phénomène, et des implications théoriques qu'il entraîne. La définition de chacune des grandeurs, qu'elle soit considérée pour elle-même ou dans sa relation avec les autres, soulève pour la chanson des questions nombreuses et hétérogènes :

a) comme nous venons de le souligner, la notion même de signifié musical est problématique. Ce postulat de base posant la distinction des deux plans du langage soulève en soi des questions complexes lorsqu'il s'agit de musique, et la définition de Tarasti concernant son plan du contenu en est une illustration. La raison essentielle est que le statut du signe musical n'est pas arrêté pour la plupart des musicologues et sémioticiens de la musique, étant données les difficultés à attribuer des significations au musical. Les auteurs s'accordent à reconnaître que la musique a un sens, dans la mesure où, comme le dit Rosen : « [...] on peut dire que le plaisir pris à la musique est bien le signe que nous la comprenons ; c'est la preuve qu'elle nous est intelligible »⁵⁵. Cependant, les difficultés apparaissent dès lors que l'on tente de définir ce sens, d'expliciter dans un métalangage inévitablement verbal le contenu de ces significations. Nattiez résume ainsi ces difficultés :

« Ce qui explique le laxisme des significations musicales, c'est que leur contenu est en partie déterminé par des situations (psychologiques, sociales,

⁵⁵ Rosen, 1998 : 12.

historiques, présence ou absence d'un contexte linguistique ou dramatique, etc.) sans cesse changeantes. De plus, il est bien clair – Molino et Imberty insistent là-dessus – que la signification d'une musique n'accède pas nécessairement à la conscience du sujet sous forme verbalisée, mais aussi sous formes d'impressions et de sensations vagues [...]. »⁵⁶

Rosen exprime sous un autre angle la même préoccupation lorsqu'il dit :

« [...] comprendre la musique signifie, dans une large mesure, « se sentir bien » avec elle ; la musique doit se conformer à ce que nous attendons en termes de grammaire et de syntaxe musicales, et c'est alors seulement qu'il nous est possible de lui conférer une signification, en partie par tradition (la musique lente en mode mineur est souvent mélancolique, par exemple), en partie, il faut bien le dire, par caprice, selon le libre jeu de notre imagination. »⁵⁷

Ces positions peuvent se résumer à la conclusion que pose Imberty dans son appréciation de la musique en tant que langage :

« [...] il convient de relever avec H. Lefèvre une confusion entre sens et signification : pour lui, l'œuvre musicale a un sens, mais n'a pas de signification, c'est-à-dire qu'il n'est pas possible de définir des relations entre signifiant et signifié de la même façon que dans le langage. On a vu que, malgré le poids de la convention, le signe musical est motivé et, en ce sens, la musique n'est pas un langage ; cependant, elle révèle quelque chose qui n'est pas réductible à la seule forme, et qui s'élabore pour l'auditeur lors de l'écoute. »⁵⁸

Nous pouvons dégager de ces réflexions deux observations importantes. Il semble effectivement davantage opportun d'évoquer le plan du contenu du musical en terme général de *sens* plutôt que de *significations*. Dans cette perspective, il ne nous paraît pas abusif d'abandonner l'idée d'une corrélation possible et arrêtée entre un signifiant musical et ses signifiés éventuels. La relation s'avère à l'évidence difficile à établir et ce fait invite à reconsidérer la notion même de sémiotique concernant ce qu'il devient impropre, dans ce cadre, de nommer le « langage » musical. Ce sont sans doute d'autres fonctionnements qui pourront révéler un certain *sens* du musical.

Par ailleurs, ce *sens*, puisqu'il existe, semble avoir des caractéristiques particulières. Les termes employés par les auteurs, « impressions » et « sensations vagues » pour Nattiez, « se sentir bien » pour Rosen, impliquent d'une part une instance d'énonciation qui instaure ce sens en l'éprouvant, d'autre part un objet musical qui, par ses qualités sensibles au moins, est susceptible d'éprouver ce Sujet. Cependant, le « se sentir bien » de Rosen ne se

⁵⁶ Nattiez, 1975 : 6.

⁵⁷ Rosen, 1998 : 20-21.

⁵⁸ Imberty, 1975 : 91.

réduit pas à une seule « sensation ». Rosen pose implicitement une sorte d'adéquation entre les attentes d'un auditeur, et ce qu'est censé signifier la musique (un objet « conforme »). En d'autres termes, cette notion de *sens* pour la musique, semble impliquer à la fois une dimension intelligible et une dimension sensible. Nous dirons donc pour l'instant que, dans tous les cas, l'accès au sens de toute musique implique de toute évidence la prise en compte d'une subjectivité assumée, instituant de fait le Sujet ultime de l'énonciation comme seul interprète possible de ce sens, et la prise en compte de la matérialité de l'objet de perception, seule entité authentiquement susceptible d'être « perçue par les sens » de ce même Sujet.

Les contours de cette question sont encore modifiés par le caractère syncrétique de l'expression musicale. En chanson, la matérialité musicale n'est pas homogène. Elle est immanquablement altérée par une matérialité vocale qui, tout en l'intégrant, manifeste du verbe : l'expression ainsi manifestée forme un plan qui n'est pas à considérer comme la somme des matérialités qui le compose, mais bien comme une matérialité nouvelle, qui, dans son entièreté, affecte le Sujet percevant. Or, cette matérialité a alors la particularité de manifester dans la même substance une expression musicale sans contenu défini, et une expression verbale inévitablement reliée, elle, à des contenus verbaux identifiables.

b) concernant le plan des contenus verbaux, nous pouvons lui assigner la même remarque. D'une part, la substance de cette expression est hétérogène et se concrétise elle aussi dans une matérialité à la fois linguistique et musicale : les unités linguistiques, phonèmes, morphèmes, mots ou phrases, se réalisent à travers des hauteurs, des durées, des timbres, etc., engendrant ainsi une prosodie singulière, qui assimile l'ensemble de la musicalité, mélodique et prosodique. D'autre part, cette expression est inextricablement mêlée à l'expression musicale globale de l'œuvre, qui, comme nous venons de l'observer, semble englober différents modes du sens.

c) Enfin, l'écoute d'une chanson provoque du point de vue de l'instance énonciative un phénomène qui lui est propre : il s'y produirait comme un télescopage de deux actes d'énonciation. Le sujet de parole, l'énonciateur-chanteur, malgré les opérations de débrayage inhérentes à toute activité symbolique, *est présent* à l'énonciataire-auditeur, par l'intermédiaire de sa voix chantée. Il y a alors rencontre, collision entre les deux pôles de l'instance énonciative, l'ici/maintenant de l'énonciateur pénétrant inévitablement, par la voix incarnée, l'ici/maintenant de l'énonciataire. Ainsi, quels que soient les contenus de la composante verbale, l'auditeur est confronté à une sorte d'embrayage constant et concomitant, duquel il ne peut se défaire, embrayage matérialisé par la voix du chanteur. Son propre acte d'énonciation est en quelque sorte co-présent d'un autre acte d'énonciation

pour lui également « en train de se faire », puisqu'il écoute la voix chantée d'un autre Sujet au monde. Ce phénomène a sans doute des conséquences pour la compréhension des fonctionnements de l'objet, conséquences qui ne sont appréhendables qu'au travers de la prise en compte des implications sémiotiques de la voix chantée.

L'ensemble de ces points nous mène à la constatation suivante : la distinction des deux plans, expression et contenu, ainsi que l'opération de sémiosis qu'elle sous-tend, bien que reconnue traditionnellement comme le fondement de toute activité sémiotique par laquelle nous comprenons les discours, semble ne pas être adaptée, telle quelle, à l'appréhension de notre objet. En effet, elle implique une reconnaissance et une délimitation homogène des signes qui n'est pas opérante en chanson, au vu du statut flottant du signifié musical. Par ailleurs, elle démantèle l'objet pluricode et impose une prédominance de la dimension verbale en tant que sémio-linguistique qui possède un plan du contenu articulé et organisé, et n'offre pas la possibilité de conserver le « tout de signification » comme l'entité faisant sens. Enfin, elle ne tient pas compte de la prééminence de la substance de l'expression, dans un objet sonore et musical comme le nôtre, où la matérialité et l'organisation de cette substance semblent effectivement assumer un rôle primordial dans les conditions d'émergence de ce sens. Or, au regard de notre projet de recherche, de nos réflexions concernant les activités d'écoute, et des modes analytiques que nous en avons déduit, il apparaît que cette substance de l'expression est justement l'étendue privilégiée par laquelle nous accéderons à l'objet et à son analyse. Dans ces circonstances, il semble indiqué de chercher une autre façon d'aborder ces fonctionnements sémiotiques. Nous trouvons dans la thèse soutenue par Jacques Geninasca concernant l'interprétation des discours littéraires et esthétiques, des échos à nos préoccupations.

2.2. J. Geninasca : interprétation des discours littéraires et esthétiques⁵⁹

Partant du postulat, reconnu par l'ensemble des théories linguistiques et sémiotiques, de considérer tout discours comme un *ensemble signifiant* dont la communicabilité tient à ceci qu'il est intelligible et cohérent, intelligible parce que cohérent, Geninasca fait le constat que les grammaires textuelles en linguistique, tout comme les modèles génératifs en sémiotique, n'ont pas été aptes à fournir une théorie des discours susceptible de rendre compte de cette cohérence. Il remet en question les approches traditionnelles en linguistique, relevant de la grammaire discursive, dont il estime qu'elles ne peuvent expliciter ni la nature, ni le fonctionnement de cette cohérence, une telle tâche revenant selon lui à la sémiotique :

⁵⁹ Nous synthétisons ici la pensée de Geninasca à partir de deux de ses articles, *Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques* et *Quand donner du sens c'est donner forme intelligible* (Geninasca, 2004a , 2004b).

« Distinct de la somme des phrases qui constituent la matérialité d'un texte dont l'unité ne peut se penser en termes d'enchaînements, contrairement à ce que l'on a pu prétendre, le discours n'est pas interprétable à la manière d'une grande phrase. Phrase et discours sont deux grandeurs incommensurables relevant de deux disciplines autonomes et néanmoins complémentaires, la linguistique et la sémiotique. »

Il n'en dénonce pas moins l'incapacité des sémiotiques génératives à rendre compte de cette cohérence :

« Le modèle du "parcours génératif" est supposé décliner et décrire les paliers qui mènent progressivement des structures sémio-narratives et, en premier lieu, du "carré sémiotique", à un "tout de signification" curieusement appelé "discours", bien qu'il soit indépendant de et antérieur à toute manifestation textuelle. L'apparition du "discours concret", quant à elle, présuppose la sémosis, une opération chargée d'établir une relation de présupposition réciproque entre les plans, jusque là disjoints, du contenu et de l'expression. La cohérence du discours énoncé procède donc du "tout de signification" généré à partir de la structure élémentaire de la signification ou d'un "univers sémantique" pensé comme un réseau (une structure ?) regroupant un ensemble de carrés sémiotiques. La sémiotique "standard" de Greimas est en premier lieu et essentiellement une sémantique. Elle ne permet pas de fonder une théorie des discours et de leur interprétation. »

Il ajoute ailleurs :

« Qu'elles situent la sémosis au terme du parcours génératif ou dans un corps propre considéré comme référence première et incontournable, les sémiotiques génératives⁶⁰ ne sont jamais parvenues à formuler un modèle qui rende compte du passage du "discours" ou "texte" qu'elles sont supposées générer à l'énoncé matériel, comme tel soumis à la perception, qui en serait la manifestation »

Geninasca désigne explicitement les achoppements de ces deux conceptions : l'une néglige la dimension globale et non linéaire des discours littéraires, l'autre construit une théorie de l'interprétation de ces discours qui n'envisage qu'un seul mode du sens, dissociant la génération d'un « tout de signification » appelé « discours » de l'existence d'une « manifestation », du « discours concret » qui lui serait, par définition, postérieure. Par ailleurs, il écarte de son champ de réflexion les « sémiotiques interprétatives »⁶¹ qui selon

⁶⁰ Dans lesquelles il inclut les sémiotiques post-greimassiennes qui, du fait qu'elles se réclament des mêmes modèles classiques, tombent sous le coup des mêmes insuffisances. Sont visées ici les « sémiotiques du continu », notamment les approches tensives de Zilberberg et Fontanille.

⁶¹ Théories sémiotiques portées et défendues par Eco. « Relativement peu soucieuse de l'organisation des énoncés verbaux, les sémiotiques interprétatives ont ceci de particulier qu'elles subordonnent la question de la cohérence discursive au double respect d'un savoir de nature encyclopédique et des principes de la pensée logique dont dépend la vraisemblance, celui de notre "monde" ou celui d'un quelconque "monde possible". [...] Or tous les textes ne satisfont pas au présupposé qui voit dans un savoir encyclopédique régi par les lois de la logique la condition universelle de l'intelligibilité. Les discours esthétiques échappent à la pratique herméneutique des sémiotiques interprétatives. ».

lui, en s'en remettant à la notion peu contraignante de « sémiosis illimitée », ne se préoccupent pas précisément de la question de la cohérence des totalités discursives.

Fondant sa réflexion théorique sur l'observation de phénomènes qui ont lieu notamment dans les discours poétiques, phénomènes rythmiques, prosodiques, structuration des textes en parties, rapports des parties au tout, etc., il dégage un cadre théorique qui veut prendre en compte trois points fondamentaux : la nature structurale des discours littéraires, la prise en compte de leur dimension sensible dans leur interprétation, l'instance d'énonciation comme seule entité susceptible d'instaurer les significations. Il entend ainsi construire une théorie interprétative des discours littéraires qui prenne en considération le discours effectivement manifesté, dans sa matérialité et sa non-linéarité, et qui prévoit de conceptualiser le passage de cette manifestation à son interprétation.

Pour ce faire, il préconise l'abandon du concept de sémiosis et de ses présupposés, les deux plans du langage, et pose comme radicalement distincts l'*objet textuel* en tant qu'il est un énoncé verbal relevant de la linguistique et établi par la philologie, et le *texte* en tant qu'il est ce même énoncé « informé d'une organisation discursive destinée à assurer l'émergence d'un ensemble signifiant, ou discours ». L'objet textuel devenu texte discursivement interprétable parce qu'investi d'une forme, est alors le lieu de ce que Geninasca nomme une opération de « transsubstantiation », où les termes et les relations dont il est informé sont transposés par l'instance énonciative sur la dimension sémantique, à l'aide de *stratégies de cohérence* : c'est donc par l'existence de cette *forme* dans le *texte*, et par la préhension de cette forme par une instance énonciative à l'aide de *stratégies*, que l'« instauration de la totalité signifiante d'un discours » s'établit.

Cette conception du discours implique effectivement de dépasser l'opposition classique de l'expression et du contenu, dans la mesure où i) la *forme* dont il est question ici ne correspond ni restrictivement à la matérialité manifestée, ni à l'objet textuel « signifiant » en dehors de toute opération énonciative, mais bien à la prise en charge par l'instance d'énonciation de cette matérialité structurée en morphologies, prenant en compte tout autant les termes que leurs *relations* ; ii) elle ne demande pas à être mise en corrélation avec des contenus, mais porte en elle-même les conditions nécessaires à l'instauration de la cohérence discursive par l'instance énonciative.

Cette cohérence ainsi conceptualisée correspond pour Geninasca aux conditions d'élaboration de l'unité intelligible des discours littéraires. Reste à intégrer dans ce raisonnement la dimension sensible des discours littéraires, et plus généralement esthétiques. L'auteur part du constat que dans les discours esthétiques, dits non transitifs, la

dimension sensible est primordiale et sa saisie indispensable pour leur herméneutique, contrairement aux discours transitifs où elle est ordinairement accessoire. Il en déduit que cette dimension collabore pleinement à l'instauration de la totalité signifiante, dans un mode du sens qu'il qualifie d'« impressif ». Il définit alors la dimension sensible comme une « saisie impressive, solidaire de la perception et de la sensation actuelles » qui s'intègre à une signification discursive globale. De cette saisie naîtrait la cohésion des discours esthétiques, qui répondrait aux conditions d'élaboration de leur unité sensible. Ainsi, pour Geninasca :

« La communication littéraire n'a rien à voir avec la transmission de messages, elle présuppose en revanche, de la part de l'auteur-lecteur et du lecteur-auteur, l'exercice d'une stratégie de cohérence en même temps que l'expérience d'une cohésion perceptive, ou comme on dit aujourd'hui, sensible. »

Nous aurons l'occasion d'approfondir cette théorie de l'interprétation des discours esthétiques que propose Geninasca au regard des résultats de nos analyses. Il s'agit dans l'immédiat d'apprécier dans quelles mesures elle peut, dans ses principes fondamentaux, se poser comme le cadre théorique sémiotique le plus adapté à notre projet de recherche et à l'analyse de notre objet.

2.3. De la chanson comme discours esthétique intelligible et sensible

Les quelques remarques que nous avons consignées concernant l'inadéquation de l'opposition classique expression / contenu, et les apories d'une sémosis dont on ne saurait expliciter les fondements pour notre objet pluricode, incitent à écarter les sémiotiques génératives comme cadre théorique susceptible de permettre de rendre compte des fonctionnements sémiotiques de notre objet. Citons pour nous en convaincre Fontanille qui expose, lors d'un séminaire consacré à *l'état de la recherche actuelle* sa « description prototypique des courants greimassien, post-greimassien ou péri-greimassien » :

« [une école] qui fait le pari d'un contenu articulable, notamment dans le cas de sémiotiques qu'on appelle "syncrétiques", c'est-à-dire qui entremêlent plusieurs modes et plusieurs codes, met en œuvre des modèles de contenus, des modèles narratifs, à partir desquels sont sélectionnées les figures pertinentes de l'expression. »⁶²

Les méthodologies impliquées ici postulent un plan du contenu articulé, postulat hasardeux relativement au caractère musical de notre objet, et une expression pertinente du seul point

⁶² Fontanille, État de la Recherche actuelle, 5/11/03.

de vue de sa corrélation avec l'articulation de ce contenu, ce qui ne permet pas d'envisager l'objet dans sa réception en tant que totalité sensible sonore.

Par ailleurs, les sémiotiques interprétatives, en privilégiant, dans l'interprétation des discours, leurs relations aux savoirs encyclopédiques, et la construction d'univers sémantiques de référence, auraient certes l'avantage de relier l'interprétation de l'objet chanson à sa dimension sociale et de le prendre en compte comme « fait social ». Cependant, nous l'avons argumenté, cette approche ne correspond pas à nos orientations de recherche : elle invite de fait à privilégier la composante verbale des chansons, et apporterait sans aucun doute des réponses à la question « qu'est-ce que cela signifie ? », mais est moins pertinente pour réfléchir sur le « comment », et partant sur les conditions de la construction du tout de signification, dès lors qu'elle pose comme secondaire sa spécificité d'objet artistique sonore.

Ces constatations peuvent être suffisantes pour envisager l'approche de Geninasca comme potentiellement intéressante pour constituer le cadre théorique privilégié de notre recherche. Par ailleurs, les éléments sont multiples, bien qu'intervenant à des niveaux divers, qui contribuent à corroborer cette intuition :

a) La matérialité de l'objet : une chanson, dans sa matérialité hybride, musicale et verbale, concentre une expression de type suprasegmental. Sa composante verbale, de nature poétique, est susceptible de développer des phénomènes prosodiques et rythmiques qui trouvent dans sa composante musicale une substance apte à les manifester, certains de ces traits étant inclus dans son système même (hauteurs et durées notamment). L'ensemble de cette matérialité est de nature sonore, et affecte par conséquent directement nos sens. Il n'est alors aucun doute que la dimension sensible y est capitale et qu'elle contribue assurément à la construction du tout de signification.

b) La nature structurale de l'objet : la « nature structurale » des discours esthétiques évoquée par Geninasca constitue en chanson une caractéristique prégnante et incontestablement fondamentale, au point d'intégrer sa définition minimale, les notions de couplet et refrain renfermant en elles-mêmes des implications d'ordre structural. La division du continuum sonore en différentes parties, les relations entre parties et tout, l'importance de la prise en compte de la totalité audible, etc. laissent présager que la structure dont une chanson est informée construit une part substantielle de son intelligibilité.

c) L'expérience vécue de l'auditeur : en tant qu'objet musical, la réception d'une chanson implique de fait une herméneutique dans laquelle l'expérience vécue de l'énonciataire-auditeur est essentielle. Cette considération trouve un double écho dans la pensée de

Geninasca : la prépondérance du *texte*⁶³ sur l'objet textuel ; l'instance d'énonciation comme seule entité susceptible d'instaurer ce texte.

2.4. Conclusions

Nous fondons notre problématique au croisement de ces deux démarches, concernant l'activité perceptive des chansons d'une part, et nos réflexions sémiotiques d'autre part. Nous estimons que nous offrons ainsi à la fois des fondements cohérents à notre projet sémiotique de recherche, et des justifications quant à l'activité analytique que nous comptons mener, en adéquation avec lui. Nous résumons ici notre raisonnement.

Dès lors que nous nous intéressons aux modes d'émergence du sens, et non aux significations pour elles-mêmes, autrement dit dès lors que notre recherche vise le « comment cela signifie-t-il ? » plutôt que le « qu'est-ce que cela signifie ? », la théorie des discours esthétiques proposée par Geninasca nous semble la plus adaptée pour en constituer le cadre théorique privilégié. Elle pose le discours comme le résultat d'une opération énonciative qui vise à faire émerger du *texte informé* un ensemble signifiant, au travers de stratégies de cohérence et de cohésion. Selon l'auteur, cette forme porte en elle-même les conditions de cette émergence, et ne nécessite pas d'être mise en relation avec des contenus. Cette conception nous permet d'une part de contourner la difficulté de statuer sur le statut sémiotique du plan du contenu du musical ; d'autre part de satisfaire à notre exigence de considérer l'objet comme « tout de signification » sonore et musical, sans pour autant renoncer à en découvrir ses modes d'émergence du sens. En effet, si l'on émet l'hypothèse que cette forme, au sens geninascaien, manifeste dans ses termes et relations des valeurs ou des processus susceptibles d'être transposés par l'instance énonciative sur la dimension sémantique, nous devrions être en mesure d'y découvrir quelques éléments de réponse quant aux stratégies par lesquelles l'auditeur instaure la totalité signifiante, et partant de mettre à jour des modes spécifiques d'émergence du sens. Notre attention se focalise alors entièrement sur ce texte informé, qui pour nous est une totalité audible. Par conséquent, nous ne chercherons pas particulièrement à expliciter des contenus préalablement déterminés. Ce qui signifie en d'autres termes que, contrairement aux approches traditionnelles consacrées à notre objet, nous nous affranchissons de la dimension sémio-linguistique en tant que telle, et nous ferons très peu référence aux contenus verbaux de nos chansons. Cette orientation définit la délimitation de notre recherche, tout en fondant les conditions de sa pertinence. Ce faisant, nous ne renions pas

⁶³ Il s'agit évidemment de ne pas confondre ce *texte* avec la composante verbale d'une chanson. Nous entendons bien ici l'ensemble du « discours concret chanson », tel qu'il se manifeste dans sa totalité audible.

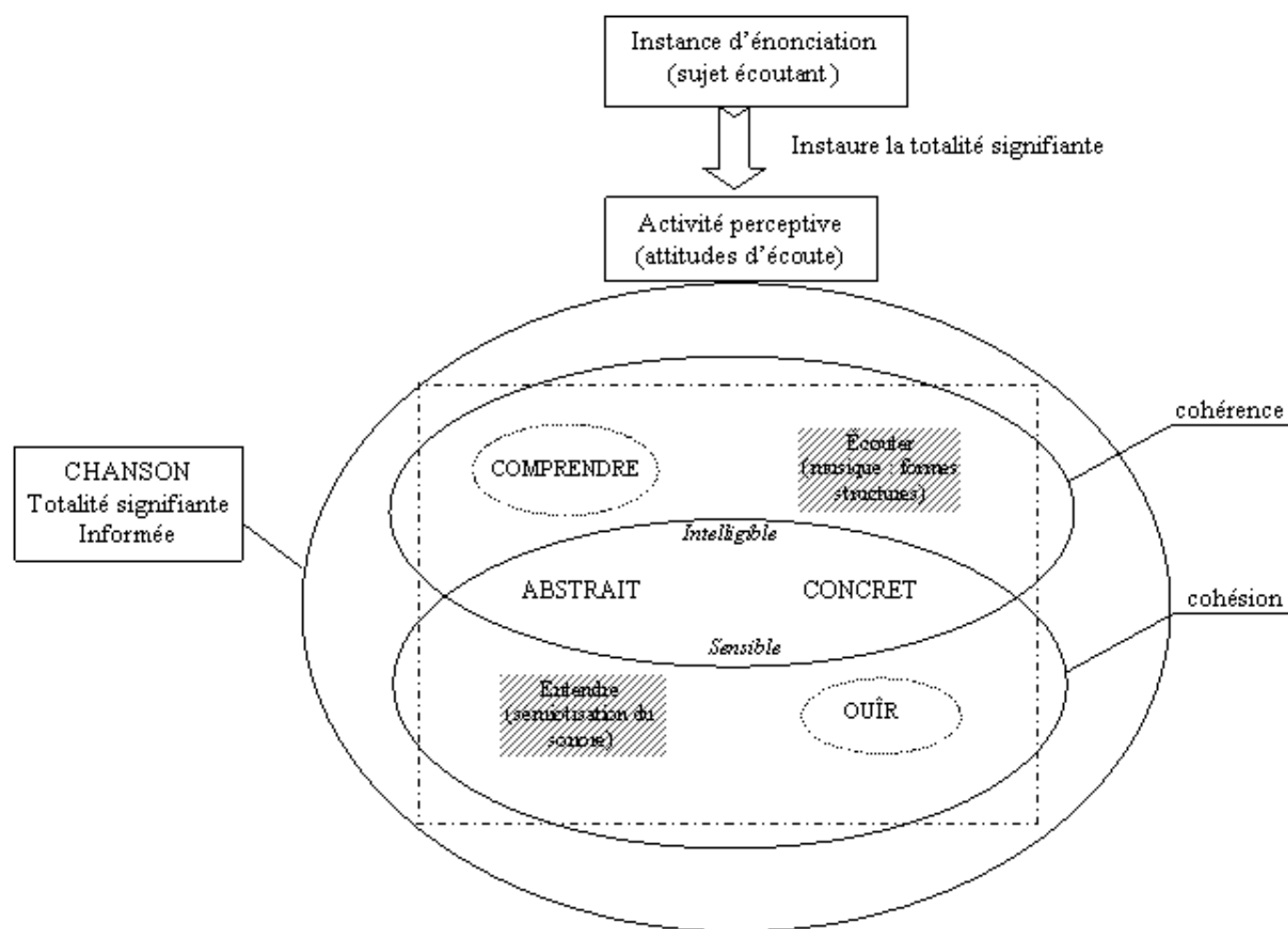
le schéma posé plus haut concernant les différents plans de l'objet pluriciode. En effet, nous y avons posé au centre la VOIX. Or, il nous apparaît que la voix est effectivement la notion-clef régissant l'objet sonore chanson. Nous entendons bien ici non pas la voix en tant que substance de l'expression du sémio-linguistique, ni même la voix en tant que substance de l'expression du musical, mais la VOIX comme *lieu* de tous les syncrétismes, propre à notre objet : à la fois être et faire, contenu et expression, sujet et objet, elle est le lieu des opérations et conversions énonciatives en jeu, et partant lieu de la génération, de l'absorption, de la réalisation, de l'ensemble des fonctionnements sémiotiques en jeu dans cet objet. Nous posons ainsi deux appréhensions distinctes de la voix dans notre travail : une appréhension de la voix-substance, c'est la voix de notre objet musical chanté, et il s'agit alors de la considérer comme une matérialité audible, sonore et musicale, au même titre que l'ensemble des éléments manifestés ; une appréhension de la VOIX dans sa pertinence sémiotique, qui relève pour nous des problématiques globales de l'énonciation et de la présence. Cette voix affleure dans toutes nos analyses, et les présume autant qu'elle les subsume.

L'examen de l'activité d'écoute telle que conçue par Schaeffer nous aura permis de délimiter nos modes d'analyse. Il apparaît que les chansons font sens pour l'auditeur essentiellement au travers de deux écoutes, « comprendre » et « ouïr ». Or, nous avons expliqué que pour avoir accès à ce qui est entendu ici, il nous fallait adopter les deux écoutes complémentaires, « écouter » et « entendre ». Nous sommes en mesure de rendre compte de l'« écouter », dès lors qu'il relève d'une relative objectivation de l'objet et que cette objectivation est liée à la description de la dimension musicale, au sens large du terme. En revanche, nous avons conscience d'être limitée dans l'accès à l'« entendre », dès lors que la dimension subjective y est plus importante, et que les outils de description à notre disposition sont plus flous. Dans ces conditions, nous estimons que nous pouvons compenser ces manquements par un traitement de l'entendre qui relèvera d'une sémiotisation des phénomènes sonores, cette alternative étant justifiée par la nature de notre intention d'écoute en tant que sémioticien. Par ailleurs, dès lors que nous souhaitons faire abstraction des significations verbales, afin d'observer les phénomènes en dehors de la dimension sémantiquement dominante, nous adopterons dans notre attitude d'analyste un « écouter » et un « entendre » dans lesquels dimension verbale et musicale se confondent dans la musicalité globale, sans traitement *a priori* différencié de l'un et de l'autre. Par conséquent, nous imposons dans nos conditions de travail le même statut sonore aux deux ordres, et nous adoptons une écoute non régie par la dimension verbale. En somme, nous abordons l'objet par son plan de l'expression, que l'on a qualifié de multi-modal, dès lors que la substance manifestée y est à la fois vocale et instrumentale. Les analyses que nous

proposerons de nos chansons seront donc le fruit de cette activité analytique d'écoute globale ainsi spécifiée.

L'ensemble de ces réflexions nous permet d'envisager notre objet chanson comme cet ensemble signifiant que l'auditeur instaure en « tout de signification » lors de son écoute, au travers de ses activités d'écoute du « ouïr » et du « comprendre », dans l'expérience réitérée qu'il a de l'objet. Il s'agit en définitive pour nous d'éprouver les hypothèses suivantes : peut-on corréler le « comprendre » de l'activité perceptive à l'instauration par l'instance énonciative de la cohérence intelligible de l'objet ? De même, est-il possible de concevoir, dans un rapport identique, le « ouïr » défini comme permettant l'instauration par l'instance énonciative de la cohésion sensible de l'objet ? L'écoute, selon les attitudes, serait alors à considérer comme un des termes d'une relation englobante entre la perception propre de l'objet et l'activité énonciative qui l'englobe. Du point de vue de l'auditeur-chercheur, l'étude de la cohérence et de la cohésion de l'objet découlera alors de l'interprétation du matériau obtenu lors de ses écoutes analytiques : l'« écouter » pour expérimenter et expliciter la cohérence ; l'« entendre » pour expérimenter et expliciter la cohésion.

Dans une superposition de nos deux identités, auditeur et chercheur, nous obtenons une problématique susceptible de se schématiser de la façon suivante :



PARTIE III : UNE APPROCHE POLYSÉMIOTIQUE D'UN OBJET SONORE ET MUSICAL

Cette troisième partie sera consacrée à l'analyse sémiotique de notre objet, dans les perspectives exposées précédemment. Nous l'articulerons de la façon suivante : nous exposerons dans un premier chapitre les fondements de notre objet théorique d'analyse. Cette démarche permettra d'explicitier les chemins qui mènent de l'objet perçu à l'objet analysé, tout en mettant en évidence les éléments pertinents, observés dans le corpus, qui étayeront notre argumentation. Notre deuxième chapitre sera consacré aux analyses proprement dites, et à la présentation de nos résultats.

Chapitre 1 : De l'objet perçu à l'objet analysé

Nous considérons la chanson comme un objet sonore et musical, statut que lui confèrent ses pratiques et usages : objet saisi, entendu, éprouvé, dans le *hic* et *nunc* du présent d'un auditeur, et ce par le biais de haut-parleurs reliés à son support d'enregistrement. Nous entreprenons de répondre ici à cette question alors incontournable : comment passer de cette expérience vécue lors de l'écoute d'une chanson à l'édification d'un objet abstrait, susceptible d'être étudié et analysé ?

Nous débuterons notre réflexion par le retour à un questionnement élémentaire : qu'est-ce qu'une chanson ? Nous l'avons signalé dans les développements précédents : c'est une expression artistique spécifique, un type de discours fait de paroles et de musique, et constituant un produit de consommation culturelle. Cette expression est culturellement instaurée dans nos pratiques de la musique, historiquement étudiée et reconnue, économiquement exploitée, socialement investie, et chacun d'entre nous la connaît et reconnaît comme telle. Pour autant, pour répondre à notre préoccupation concernant ce chapitre, il nous faut préciser la question en ce termes : qu'est-ce qu'un auditeur écoute lorsqu'il écoute une chanson ? Nous pouvons relever les éléments suivants :

- un phénomène physique caractérisé, relevant de l'acoustique et nommé le son, susceptible de provoquer chez un sujet écoutant des sensations auditives.
- un son musical, organisé et cadré par son expression musicale, qui s'actualise dans une forme plus ou moins fixée par le genre. Ce son se déploie entre deux pôles, son début et sa fin, dans une durée relativement codifiée ; il se déroule selon des structures repérables ; il exploite des propriétés appartenant au système musical. De fait, cette production, nous l'écoutons comme un discours de type musical, et nous la comprenons comme telle : nous sommes capables d'en extraire les unités pertinentes, les paradigmes structurants, etc. ; nous savons qu'elle est produite par des instruments de musique, ou des appareils électroniques, ainsi que par des voix humaines ; nous identifions l'ensemble de cette production comme émanant d'un corps artistique : chanteurs, musiciens, arrangeurs, etc.
- un son musical, dont la particularité est d'être créé et enregistré en studio d'enregistrement, avec des techniques qui permettent des captations de micro-phénomènes sonores, des

intégrations d'effets de timbre et de texture, des gestions particularisées des pistes d'enregistrement, etc., l'ensemble « modelant » le son musical.

Il apparaît par conséquent que la caractéristique première du son des chansons reste qu'il est effectivement musical. Dans ce sens, il subit un cadrage qui n'existe pas pour les sons non musicaux. Ainsi que l'explique Chion :

« [...] le fait que le son musical obéisse à une forme spécifique distincte des sons du monde ordinaire et s'organise avec d'autres selon une loi très précise, et surtout peut-être provient d'une source cataloguée comme instrument réservé à la production de sons musicaux, serait l'équivalent d'un cadrage, qui permet que nous le reconnaissons comme appartenant à l'œuvre et non au réel, car, sur le plan spatial, il est totalement mélangé aux sons de la vie. »¹

Dès lors, ce cadrage permet la reconnaissance du flux sonore comme étant une œuvre produite, construite, composée, par une instance énonciative émettrice, pour être communiquée à une instance énonciative réceptrice. L'objet construit ici équivaut somme toute à l'objet musical appréhendé en tant que discours. Pour autant, cet objet là, ainsi défini, ne prend pas en charge les deux autres caractéristiques signalées de l'objet écouté. Nous proposons de les appréhender au travers de la distinction entre de ces deux concepts, sonore et musical.

Par commodité, nous n'avons que peu élucidé jusqu'à présent les implications de la distinction entre ces deux termes : « sonore » : qui est propre au son, de la nature du son en tant que phénomène physique ou sensation auditive² ; « musical » : qui est propre à l'art de la musique. La musique se construisant à partir de sons, et notre objet étant musical, les deux adjectifs peuvent prétendre désigner la même entité chanson à des niveaux différents d'appréhension : dans sa nature physique concrète d'une part ; caractérisant l'objet dans son appartenance à une expression artistique d'autre part. Cependant, au vu de ce que nous venons d'exposer, une troisième conception fait défaut, qui rendrait compte du son *travaillé*, dont on ne peut douter qu'il façonne la totalité audible, et partant qu'il est impliqué dans la saisie de l'objet par un auditeur.

La conception schaefferienne de l'objet sonore peut fournir quelques pistes. Citons la définition qu'il en donne dans son ouvrage *De l'expérience musicale à l'expérience humaine* :

¹ Chion, 2004 :182.

² TLFi, Trésor de la Langue Française informatisé : <http://atilf.atilf.fr>

« Qu'est-ce donc qu'un objet sonore ? C'est tout élément du son qui se donne à la conscience de l'auditeur comme unité de perception. Lorsqu'on a identifié de tels objets dans le continuum sonore, qu'est-ce qui leur confère la qualité musicale ? Autrement dit, qu'est-ce qu'un objet musical ? C'est un objet sonore dont tel caractère est recherché, ou telle valeur appréciée, comme assurant une relation (*sensible et intelligible*) avec un autre objet (*musical*). »³

Nous l'avions souligné, l'acception d'*objet sonore* posée par cet auteur est particulière. L'objet sonore est l'objet de l'écoute réduite, et désigne un *élément* du son dans l'ensemble d'un continuum sonore, élément susceptible d'être déchiffré comme une *unité de perception*. Cet objet sonore devient *musical* si certaines de ses caractéristiques sont reconnues *ailleurs*, dans d'autres objets musicaux, donc dans d'autres unités de perception, comme établissant entre eux une *relation* par l'intermédiaire de ces caractéristiques. Cette acception est très restreinte et répond aux besoins des expériences en musique concrète. Par ailleurs, soulignons également que l'objet sonore de Schaeffer se situe au niveau de l'« unité » de perception, ce qui ne correspond pas à notre niveau de réflexion dans la problématique que nous soulevons ici. Notre « objet sonore », tel que nous le nommons, désigne bien l'ensemble de la chanson en tant que continuum sonore justement et nous n'abordons pas ici le problème des unités. C'est une autre raison pour laquelle, pris tel quel, le concept de Schaeffer ne peut s'appliquer à notre approche. Cependant, nous l'avons dit, la pensée qui y est sous-jacente nous semble pertinente pour l'appréhension de notre objet, et elle contribue dans l'immédiat à fonder l'argumentaire pour la construction de notre objet théorique.

Retenons donc que les concepts d'objet sonore et d'objet musical, dans le sens de Schaeffer et établis par lui, posent un type de relation plus générale, entre ce que l'on pourrait nommer l'ordre du sonore et l'ordre du musical. Cette relation sous-tend un rapport hyperonymique entre les deux termes : un objet musical est nécessairement sonore, mais la réciproque n'est pas toujours vraie, un objet sonore n'est pas forcément musical. D'un côté, l'on évoque l'objet en tant qu'il peut se référer à d'autres objets avec lesquels il entretient des relations, et donc avec lesquels il est susceptible de faire système ; de l'autre en tant qu'il est à même de parvenir à la conscience de l'auditeur comme une unité de perception, sans pour autant être forcément reconnu comme appartenant à un système. Il nous semble discerner là des caractéristiques du son des chansons : des qualités sont audibles, qui ne réfèrent pas directement au musical, et pour autant façonnent ce son musical et sont donc susceptibles d'être perçues par l'auditeur. Si l'on adapte cette distinction au niveau global, et non plus local, de la perception, l'on peut alors dire qu'une chanson est à considérer : comme objet musical, dès lors que sa musique exploite les savoirs liés à cet art, la musique, et que ses

³ Schaeffer, 1971 : 70.

règles de composition en sont directement issues, et reconnues comme telles ; comme objet sonore, parce que cette composition prend corps dans un « son » qui la dépasse, textures, grains, timbres, occupations du temps et de l'espace, mouvements, etc., que l'on perçoit sans pour autant le reconnaître comme émanant d'un système signifiant. L'objet chanson se pose alors comme imbriqué dans une relation englobante, où le sonore subsume le musical, et où le musical constitue la manifestation d'un discours spécifique et reconnu comme tel, les deux ordres étant inextricablement mêlés, ainsi que le précise Chion :

« Quelqu'un qui croit que lorsqu'il écoute une musique, il n'écoute que du musical se trompe, s'il pense par là que tout ce qu'il entend est soumis à la loi musicale. Il entend en fait du sonore musicalement quadrillé. »⁴

Au regard de nos réflexions concernant les attitudes d'écoute, construire notre objet théorique chanson revient alors à prendre en compte ces différents paramètres, et à leur offrir une conceptualisation susceptible de fonder l'analyse de l'objet perçu. Partant, notre objet sonore théorique chanson naît au carrefour de plusieurs considérations : dans son mode d'existence d'objet du monde audible, il implique la prise en compte de cette matérialité spécifique qu'est le son ; en tant qu'objet musical, il revient à reconnaître ce qui dans une chanson relève du système musical, et à lui offrir en quelque sorte un « niveau neutre » d'appréhension qui, de par sa nature, lui fait défaut. Enfin, en tant qu'objet sonore, au sens schafferien du terme, il implique d'observer ce qui dans les chansons échappe à la conceptualisation musicale de l'objet, et d'en examiner la pertinence sémiotique. L'objet sonore perçu réunit ces trois aspects.

Ce chapitre sera par conséquent consacré à l'examen des propriétés de ces trois aspects, que la totalité audible manifeste et que l'auditeur perçoit. Nous l'envisageons et le concevons à la fois comme une explicitation de ces propriétés, comme une théorisation des phénomènes perçus dans notre corpus, et comme une justification des choix analytiques que nous ferons au chapitre suivant. Enfin, nous réserverons en dernier lieu un examen particulier à la Voix, en tant qu'elle subsume ces trois aspects, et incarne à travers son individuation substantielle l'unicité de chacune des productions artistiques.

⁴ Chion, 2004 :178.

I. Le son : phénomène physique, phénomène perçu⁵

Nous évoquons ici le son comme phénomène physique que nos sens, l'ouïe en premier lieu, sont à même de percevoir. Que l'existence concrète de notre objet soit constituée de la perception de ces vibrations nous invite à recenser quelques spécificités inhérentes à ce phénomène.

1. Le son, phénomène physique

Le son est donc une vibration de la matière qui se transmet sous forme d'ondes longitudinales ou, plus précisément, la perception de cette vibration. Ces ondes se propagent, à des fréquences exprimées en Hertz, en rebondissant d'une paroi à une autre jusqu'à l'épuisement de l'impulsion initiale. Chion définit le son de la façon suivante :

« Au niveau physique, ce qu'on appelle le son est une onde qui, à la suite de l'ébranlement d'une ou plusieurs sources nommées corps sonores, se propage, selon des lois bien particulières et, au passage, touche ce qu'on appelle l'oreille, où elle donne matière à des sensations auditives, non sans toucher aussi [...] d'autres parties du corps, où elle déclenche des chocs, des co-vibrations, etc., plus diffus et non réfiabiles. »⁶

Il se réalise par conséquent dans un espace, mais cet espace doit lui permettre de se propager, ce que Fontanille résume ainsi : « [...] le son est une occupation de l'espace, mais d'un espace confiné »⁷. Il n'y a donc pas de son possible sans un milieu dans lequel les ondes puissent se propager en provoquant les vibrations des matières qu'elles heurtent. En contrepartie, la propagation des ondes n'est limitée que par l'espace dans lequel elles sont confinées. Cet espace nécessaire au déploiement du son est inexorablement envahi par lui, et tout flot sonore peut alors se décrire comme une invasion d'un espace par des ondes. Par ailleurs, si l'on exclut sa durée, le son n'a que deux caractères propres : sa fréquence, et son amplitude de pression, c'est-à-dire l'importance de l'oscillation de cette fréquence. À l'exception des sons purs, qui n'existent pas dans la nature, les sons développent plusieurs fréquences. Un son se définit alors par une fréquence fondamentale, sa fréquence la plus basse, et les harmoniques que cette fréquence produit. Les acousticiens nomment respectivement ces phénomènes la *tonie* et la *sonie*. La tonie renseigne sur la hauteur du

⁵ Pour cette partie, nous nous inspirons largement de l'ouvrage de Chion, *Le son* (Chion, 2004), ainsi que de l'article de Fontanille et Fisette, *La sensibilité et les modalités de la sémosis*. (Fontanille et Fisette, 2000).

⁶ Chion, 2004 : 23.

⁷ Fontanille, *Ibid*, 82.

son, la sonie concerne son intensité. La grande majorité des phénomènes sonores comporte le plus souvent plusieurs fréquences superposées, périodiques ou non, avec des amplitudes différentes, l'ensemble pouvant varier constamment d'un instant à l'autre.

Ces éléments impliquent deux points importants : la durée de vie d'un son est conditionnée à son impulsion initiale, il est par conséquent limité dans le temps, et voué naturellement à s'éteindre ; ses caractères principaux, de fréquence et d'amplitude, ne sont que rarement stables et durables à la fois, ce qui le rend difficilement observable. Les auteurs traduisent ces phénomènes par deux caractères consécutifs l'un de l'autre, « le son est majoritairement événementiel »⁸ et « a une vocation marquée pour l'entropie »⁹.

2. Le son, phénomène perçu

Entre le son, phénomène physique, et le son, phénomène perçu, il n'y pas de stricte équivalence, et il faudrait un traité de psycho-acoustique pour expliciter les relations entre les stimuli acoustiques mesurables physiquement et les réponses de l'ensemble du système auditif en termes de sensations et de perceptions auditives :

« [...] il n'y a pas de relation bi-univoque entre les paramètres physiques des sons et les sensations qu'ils produisent. Par exemple, si une augmentation de la fréquence d'une vibration sinusoïdale entraîne principalement une augmentation de la hauteur perçue, elle peut aussi donner lieu à une variation de l'intensité perçue. »¹⁰

Nous retiendrons quelques certitudes dans le domaine :

Seuil temporel et limites fréquentielles

Il faut qu'un son se déroule dans un temps minimal, et dans un intervalle de fréquence délimité, pour que l'oreille humaine soit susceptible de le percevoir. En effet, l'oreille humaine perçoit les sons dont la fréquence s'étale de 16Hz (pour les fréquences les plus basses) à 20KHz (pour les plus hautes), soit une amplitude de 10 octaves. Par ailleurs, si la durée d'un son isolé est inférieure à quarante millisecondes, l'oreille ne distingue aucun caractère de hauteur, c'est-à-dire aucune fréquence fondamentale.

⁸ Chion, *ibid.*, 46.

⁹ Fontanille, *ibid.* : 82

¹⁰ Risset, « sons », article de l'*Encyclopedia Universalis*..

Perception des hauteurs

Les nuances de hauteur ne sont pas perçues avec la même acuité selon la zone de fréquence qu'elles occupent. Elles sont mieux perçues dans la zone moyenne, entre 800 et 4000 Hz, que lorsque le son se situe dans les extrêmes du grave ou de l'aigu. Chion apporte quelques précisions :

« Un octave est en principe perçu comme plus court et ramassé dans l'aigu que dans le medium. Cela a conduit, pour rendre compte de ce phénomène, à créer l'étrange échelle des "mels" (nom tiré de "mélodie"), qui superpose à celle des tons et des demi-tons un autre espace de hauteurs se courbant et se compressant vers les extrêmes. Un octave de l'extrême-aigu comporte moins de mels qu'un octave du medium, et il est donc plus court. Lorsque nous écoutons un morceau de musique, nous compensons cette déformation, un peu comme on compense mentalement la perspective écrasée d'un objet vu de côté ou d'en bas. »¹¹

Localisation de la source sonore

Lorsque le son provient d'une source fixe, sa localisation dans l'espace est facilement assimilée soit à la localisation de sa source, si elle est visible, soit à ce que l'on croit savoir de la localisation de sa source. De fait, il tend à perdre son ancrage spatial autonome. En revanche, lorsqu'il se déplace dans l'espace, l'oreille parvient beaucoup mieux à localiser sa place réelle, bien qu'éphémère, de provenance dans l'espace et de direction, « justement parce que cette place ne cesse de changer »¹². Par ailleurs, s'ajoute à cette faculté de localiser le son et sa direction dans l'espace, celle de diriger notre écoute et d'en extraire le « son utile », celui que l'on souhaite entendre, au détriment des autres, qui bien que perçus, n'entament pas notre attention auditive. Néanmoins, si les sons ambiants ont un niveau de tonie et de sonie plus importants que celui que l'on souhaite percevoir, il se produit un « effet de masque », instaurant un son masquant et un son masqué. L'on retiendra que les fréquences basses sont les plus gênantes, et les fréquences hautes les plus gênées. Le masquage des sons relève de la difficulté d'exclure complètement un son d'un champ perceptif. Chion l'explicite en termes de « cadre », il est impossible de cadrer un son, comme on pourrait le faire pour un élément d'un champ visuel : « il n'y a pas de cadre des sons au sens que ce mot revêt pour le visuel, à savoir un bord qui délimite, en même temps qu'il structure, ce qu'il enferme. »¹³ Pour Fontanille, cette impossibilité de cadrer le son se traduit par une « omniprésence » du son, à laquelle on ne peut échapper. Cette « invasion du territoire » implique selon l'auteur que l'on n'est pas placé devant le son comme on le serait

¹¹ Chion, *Ibid.* : 31.

¹² *Ibid.* : 35.

¹³ *Ibid.* : 37.

devant un tableau ou devant un spectacle visuel, mais *au milieu* du son, dans un lieu indéterminé, et enveloppé dans le son :

« En somme, le son est en nous de la même façon que nous sommes dans le son. Et de fait, au niveau des expériences relatées, il se produit quelque chose qui paraît extrêmement curieux — et d'après moi, essentiel : ces deux relations inversées d'inclusion — le corps est dans le son, le son est dans le corps — sont perçues simultanément, sans contradiction. »¹⁴

Pré-perception et perception restaurée

De nombreux événements sonores sont perçus à l'aide de procédés d'anticipation, de compensation, de restauration, au travers ce que nous connaissons de ce que nous souhaitons entendre, et des attentes que l'on construit. Ces phénomènes sont à l'évidence particulièrement efficaces pour les sons qui actualisent nos systèmes signifiants, langage et musique notamment : la faculté que nous avons à reconstituer un message verbal, même dans des conditions d'audition difficile en est un exemple évident. Ces phénomènes permettent même, selon certains auteurs, d'anticiper sur les évolutions dynamiques et intensives des sons entendus. Ainsi, selon Bailblé, que Chion cite, l'analyse que l'on fait du contexte perceptif nous permet d'anticiper sur l'apparition, la tenue, l'évanouissement des sons, ainsi que sur la gestion des intensités : « Des associations supra-auditives, orientées par la situation en acte (les choses à voir, les choses à dire, les choses à faire) tracent un chemin »¹⁵. La perception serait donc au trois quarts une pré-perception, qui va puiser dans nos grilles de connaissance du monde sonore, pour anticiper, compenser, restaurer la perception actuelle.

Bi-sensorialité du son

Les sons que l'on perçoit sont en premier lieu captés par la fenêtre auditive de l'oreille, qui constitue le cadre dans lequel une vibration est susceptible de produire une sensation ayant des qualités acoustiques. Cependant, dans certains cas, certaines vibrations du son font « vibrer » d'autres parties du corps, sans pour autant créer une sensation acoustique. Chion nomme ce phénomène la « co-vibration » :

« On proposera alors complémentirement le terme de "co-vibration" pour désigner le phénomène en vertu duquel une partie de notre corps co-vibre par "sympathie" avec le son, notamment pour les fréquences graves et pour certaines fréquences de la voix (au niveau du larynx). La co-vibration

¹⁴ Fontanille, *Ibid* : 84.

¹⁵ Chion, *Ibid*. : 37 (citation de Bailblé, tirée de *L'Audiophile*, n° 50, p.143).

concernerait tout ce qui dans le son touche le corps, en dehors de la « fenêtre auditive » proprement dite. »¹⁶

Ces co-vibrations, l'auteur les définit comme purement rythmiques, et intégrant des modulations d'intensité. Elles ne manifestent pas de propriétés acoustiques proprement dites, et ne sont causées que dans certaines conditions de fréquence et d'intensité. Elles sont assimilées à des réflexes liés à la perception de certains phénomènes, de sorte que le corps les garde en mémoire. Ainsi, lorsqu'on nous écoute une musique à une intensité moindre alors que nous avons l'habitude de l'écouter dans des conditions qui provoquaient des co-vibrations, le corps les restitue et le son est alors « bi-sensoriel par mémoire corporelle », et est perçu comme tel.

Trans-sensorialité de la perception

Le son enclenche des perceptions qui ne sont d'aucun sens particulier, empruntant le canal d'un sens ou d'un autre sans que leur contenu ou effet ne soient enfermés dans les limites de ce sens. C'est ce que Chion nomme les « perceptions trans-sensorielles ». Certaines caractéristiques du son sont plus aptes que d'autres à les déclencher : le rythme se pose comme la dimension trans-sensorielle de base, dans la mesure où on le perçoit dans l'ensemble du corps, et ce dès la vie prénatale ; la texture et le grain du son sont également des catégories trans-sensorielles, dans la mesure où elles restituent les qualités les plus tangibles des objets. L'on retrouve dans cette notion de trans-sensorialité la conception de Fontanille de l'« *enveloppe sonore* [...] qui marque l'intimité entre soi et la sensation de l'expérience du son ». ¹⁷

Champs perceptifs

Selon la thèse de Schaeffer, l'oreille posséderait un champ perceptif naturel, dans lequel émergeraient et se situeraient selon les lois naturelles les objets sonores, leurs critères et leurs relations. Ce champ perceptif comporterait trois dimensions : celle des hauteurs, celle des durées, et celle des intensités. Ces trois dimensions reprennent les caractéristiques de tonie et de sonie que nous avons évoquées plus haut, auquel s'ajoute le critère de durée inhérent à l'existence du son. Fatus nomme ce champ perceptif l'« espace perceptif » :

« [...] La notion d'espace perceptif permet d'interpréter tous les phénomènes sonores : on peut rendre compte des particularités de l'écoute selon la hauteur, le timbre et la présence des sons ou suivre la déformation perceptive quand une source sonore se déplace physiquement sur une trajectoire

¹⁶ Chion, *Ibid.* : 54.

¹⁷ Fontanille, *Ibid.* : 85.

déterminée. L'impression globale intègre à la fois les modifications du champ physique (directivité et diffraction) et l'effet perceptif imputable à la perception auditive. Les études menées en psychologie expérimentale distinguent les aspects objectifs stables et les aspects subjectifs variables d'un individu à l'autre. [...] »¹⁸

De fait, l'espace ou le champ perceptif, selon les auteurs, réfère à la dimension psycho-acoustique dans laquelle se déploie la perception du sonore et inclut des phénomènes qualitatifs et des phénomènes évolutifs. La distinction des trois champs proposée par Schaeffer a le mérite de conceptualiser l'ensemble des phénomènes et d'en proposer quelques « aspects objectifs stables » à travers les critères morphologiques qu'il reconnaît au sonore. Partant, nous retenons les définitions qu'il propose des différents champs :

- le champ des hauteurs : c'est un champ double dans la mesure où y émergent les sons à hauteur fixe et repérable (les sons toniques), et les sons à hauteur non repérables (le critère de hauteur se nomme alors « masse », et les sons sont des sons complexes). L'auteur nomme le champ des sons toniques « champ harmonique », celui des sons complexes « champ coloré ». Le champ harmonique est un champ discontinu dès lors que les sons y sont discrétisés par la valeur fixe de leur fréquence, le champ coloré est continu, dès lors que l'on ne peut y discrétiser des hauteurs fixes. Il y inclut également les sons variant en tessiture (les glissandi). La plupart du temps, un même phénomène sonore inclut la perception des deux champs à la fois.

- le champ des durées : « La *durée* est le temps de l'objet tel qu'il est « psychologiquement ressenti »¹⁹. De fait, la durée n'est pas à confondre avec le temps chronométrique, elle recouvre la temporalité du vivant, dès lors qu'elle n'est pas à considérer comme un continuum indifférencié, mais que sa perception est conditionnée à des phénomènes complexes, pris dans leur globalité. Par conséquent, la durée implique la *variation*, définie comme quelque chose qui change en fonction du temps. Ce champ de la durée est donc celui dans lequel sont perceptibles les phénomènes évolutifs, et dans lequel sont décelables les processus, en tant que changement progressif d'un état sonore à un autre.

- le champ des intensités : il correspond au champ perceptif dans lequel se déploie ce que Fatus nomme la présence des sons. Les intensités « sculptent » le matériau sonore, en créant des reliefs, et l'on perçoit alors des sons plus près, plus loin, plus grand, plus petit, etc. De fait, percevoir des intensités, c'est en quelque sorte donner un ordre de grandeur aux

¹⁸ Fatus, 1994 : 61.

¹⁹ Schaeffer, 1977 : 433.

phénomènes sonores par rapport à soi. L'on peut concevoir le champ des intensités comme étant occupé par une perception intensive globale. Cependant, le plus souvent, la physionomie globale sonore découle d'intensités relatives des sons entre eux. Certains sons ont une intensité propre, liée à différents caractères : dynamique, entretien, timbre, etc. Ainsi que l'explique Chion :

« Tout ce que nous percevons l'est par rapport à notre propre échelle. Pour les sons, c'est la même chose : certains sons évoquent, même à fort niveau ou entendus de près, des sources de petite dimension. Il n'est pas nécessaire de pouvoir mettre un nom précis sur la cause pour avoir une évaluation de cette échelle ; en d'autres termes, on peut se faire une représentation de la puissance de la cause par rapport à nous sans avoir besoin de l'identifier, et cela quelle que soit l'intensité avec laquelle le son nous parvient. »²⁰

Les propriétés examinées rapidement ici sont inhérentes à tout phénomène sonore perçu, qu'il soit musical ou non, articulé ou non, artificiel ou non. Dès lors, elles sont intrinsèques à la matérialité de notre objet et fondent son mode premier d'existence en tant qu'objet perçu par un sujet percevant. En sus de ces propriétés originelles, le son des chansons manifeste d'autres propriétés, liées au fait que l'objet est un discours musical, articulé, et construit partant un tout de signification.

²⁰ Chion, 2004 : 10.

II. Le son des chansons, un son musical

De sa spécificité d'objet musical parmi les objets sonores du monde, la chanson manifeste des sons caractérisés, organisés et articulés, selon les lois musicales. Notre travail nécessite donc de reconnaître, dans les conditions de saisie et de construction du sens de notre objet, la part qui revient à l'utilisation qu'il fait de la musique et de ses lois. Gardons à l'esprit que bien que ne pouvant être ignorée, cette dimension reste la plupart du temps très largement implicite pour l'auditeur ordinaire de chansons, et relève d'une connaissance psychocognitive abstraite, qu'il n'a pas besoin de rendre explicite pour qu'elle soit effective. En effet, ainsi que l'expliquent Pineau et Tillmann dans l'ouvrage *Percevoir la musique : une activité cognitive* :

« A partir d'une exposition répétée à des pièces musicales de sa culture, tout individu devient sensible aux régularités sous-jacentes présentes dans ces pièces : il acquiert des connaissances abstraites sur le système musical par un phénomène d'acculturation. »¹

Ces connaissances abstraites permettent à tout un chacun d'organiser, structurer, élaborer une représentation de l'objet musical, et d'aboutir à une certaine compréhension de ce dernier. Notre objet théorique musical trouve alors son fondement dans l'explicitation de ces connaissances : construire à partir de l'objet perçu un objet musical théorique, dont on peut mettre en évidence les unités pertinentes, expliquer les structures sous-jacentes, reconnaître somme toute les éléments et phénomènes constitutifs de son sens en tant que discours musical.

Rappelons que l'édification de l'objet musical *théorique* n'est ordinairement pas problématique pour les théoriciens de la musique dite classique. En effet, la musicologie intègre traditionnellement la trace écrite de la musique, la partition, comme constituant la représentation abstraite de l'objet musical, sur laquelle se fonde l'ensemble de ses analyses et de ses réflexions théoriques. L'on peut admettre que ce parti pris révèle un certain désintérêt pour la musique exécutée, et de fait entendue, puisque son examen n'est pas réellement pris en compte pour les élaborations théoriques. Dès lors, cette question de l'objet musical théorique devient problématique pour ce qui concerne la chanson, dans la

¹ Pineau et Tillmann, 2001 : 23.

mesure où cette représentation est le plus souvent inexistante, et en tout cas inapte à constituer un objet abstrait de référence, cet état de fait révélant des usages et des conditions d'existence qui lui sont propres. Pour la discuter, revenons brièvement sur la notion de *niveau neutre* de l'analyse, que nous avons évoquée dans notre deuxième partie. Rappelons la définition qu'en donne Nattiez dans son ouvrage *Musicologie générale et sémiologie* :

« La différence essentielle entre la partition et la trace acoustique de l'exécution, c'est que la partition est une réalité physique invariable, alors qu'il y a autant de réalisations acoustiques que d'exécutions. Quelle que soit la place de la frontière entre le poïétique et l'esthétique, il faudra prendre en considération le phénomène des interprétants qui se glisse entre la partition et son exécution. C'est pourquoi nous aurions tendance à faire porter l'analyse du niveau neutre sur le signe graphique, car il précède l'interprétation. L'interprète n'est pas créateur de l'œuvre à proprement parler. Il la fait accéder à l'existence sonore. »²

Complétons ce que nous avons déjà souligné à propos des niveaux d'analyse : la notion de niveau neutre ne peut avoir la même pertinence pour notre objet. Le « signe graphique » n'occupe effectivement pas la même place, n'assume pas les mêmes fonctions pour la musique savante que pour les musiques qui nous concernent. Accéder à l'œuvre par la trace écrite laissée par le compositeur ne peut être valable pour la chanson, qui n'appartient pas à une tradition écrite.³ En conséquence, la « réalité physique invariable » constituée par la partition n'existe pas ou très peu, et quand elle existe, elle n'est pas donnée comme telle, ni du reste comme un contrat d'exécution précédant l'interprétation originelle et souhaitée par le compositeur⁴. En d'autres termes, elle ne constitue pas une représentation abstraite de l'œuvre, à laquelle on pourrait se référer. En définitive, la partition de chanson n'existe pas en tant que message valide d'une communication musicale entre un compositeur et ses interprètes ou auditeurs. Lorsqu'elle existe, elle constitue certes une trace synoptique de l'objet musical, mais cette représentation, outre le fait qu'elle ne peut assumer la part poïétique des partitions classiques, ne se pose pas comme un transcodage de la réalité sonore, ce qui s'explique par la nature même de l'objet⁵. Cette communication pour la chanson n'a lieu qu'à travers le « produit fini », via l'écoute de son enregistrement. La « réalité physique invariable » se confond avec l'objet réel de perception, fixé sur un support, disque ou autre. Ainsi « porter l'analyse du niveau neutre sur le signe graphique » tel que le préconise l'auteur ne peut avoir de validité pour notre objet.

² Nattiez, 1987 :100.

³ Pour une réflexion sur les implications de la notation musicale, voir De Chanay, 1999.

⁴ Il suffit d'exécuter les partitions de chanson existantes pour se rendre compte de l'énorme distance entre l'objet noté et l'objet concrètement entendu sur disque.

⁵ Nous avons argumenté cette question dans le chapitre concernant les niveaux d'analyse (partie 2, chap.3)

Néanmoins, nous proposerons des transcriptions partielles, solfégiques, des chansons du corpus. Ces transcriptions ne pourront acquérir, au sein de la démarche analytique, le même statut qu'une partition classique, c'est-à-dire qu'elles ne se confondront pas avec un niveau neutre de l'objet, tel qu'il est conceptualisé par les musicologues. Outre le fait qu'elles n'intègrent pas le pôle poïétique, elles recouvrent de manière affirmée une partie du pôle esthétique. Ne préexistant pas à l'étude de l'objet, elles font partie intégrante de nos analyses, et impliquent directement notre identité d'auditeur. De fait, ces transcriptions constitueront une modélisation à la fois provisoire et partielle de l'objet ainsi construit. Par conséquent, nous constatons que la tripartition de Nattiez et Molino, c'est-à-dire les niveaux poïétique, esthétique et neutre, pour toutes les raisons que nous évoquons ici et précédemment, n'est pas opérante pour notre objet : elle ne répond ni à ses spécificités, ni à nos conditions d'analyse. Ce constat annule la possibilité d'instaurer l'objet théorique musical comme l'équivalent du niveau neutre ainsi défini par ces auteurs.

Enfin, rappelons que notre démarche n'est pas celle d'un musicologue, ce qui a des conséquences directes sur ce que nous entendons par « objet musical ». Nous ne cherchons pas à aboutir à une analyse musicale, mais bien à éclairer les fonctionnements de la saisie globale du tout de signification, que l'auditeur est susceptible d'instaurer dans son expérience de l'écoute d'une chanson. Il se trouve que cette expression artistique est musicale, et implique par conséquent, dans sa saisie, des éléments qui appartiennent à ce « langage ». Il est évident que nous serons intéressée par les questions concernant le « sens » de la musique, mais dans ces restrictions également, qui répondent à notre démarche sémiotique : mettre en évidence les conditions d'émergence du sens d'un objet pluricode, musical, sonore, et saisi par l'auditeur à travers la médiation de ces trois aspects. Par conséquent nous ne développerons pas de réflexion concernant précisément l'analyse musicale et les théories qui y sont associées.

Ces restrictions étant formulées, nous estimons que la prise en compte des particularités de l'objet chanson nous autorise à postuler une autre possible construction de l'objet musical théorique : non plus comme une entité posée et préconstruite par ses conditions d'existence, comme c'est le cas pour les objets musicaux classiques, mais comme la résultante d'un processus inverse, c'est-à-dire la possibilité d'en rendre compte par des concepts opérant en musicologie. En d'autres termes, nous estimons qu'il suffit de constater que la dimension musicale des chansons, telle que nous venons de la circonscrire, est susceptible d'être prise en charge et révélée à l'aide de notions efficientes en musique, pour valider l'objet en tant qu'objet musical. La tâche argumentative consiste alors à expliciter ces notions et à en dégager les différents outils qui permettront notre description de l'objet musical, ainsi que les

conditions de cette objectivation. Dans cette perspective, l'objet musical théorique constitue le résultat de notre expérience perceptive du corpus, en ce qu'elle a de formulable par le système musical. Il correspond de fait au résultat de l'acte analytique qui va de l' « écouter », dirigé vers l'objet (objectif), et visant directement la matérialité (concret) au « comprendre », dirigé vers l'objet (objectif) et visant à travers lui un système signifiant (abstrait). Le « niveau neutre » ainsi construit, dans toutes les réserves que nous avons formulées, ne l'est qu'au regard de notre démarche globale de recherche, que nous avons explicitée précédemment, et participe pleinement à la réalisation de notre projet sémiotique.

En conséquence, nous avons choisi et ordonné les éléments que nous explicitons pour exprimer ce qui, à notre sens, est musicalement pertinent dans nos chansons, et ce relativement à notre visée sémiotique. Cette démarche ne se confond pas avec une description du système musical, que l'on trouvera dans n'importe quel manuel de théorie de la musique, ni même à un exercice de transcription des données musicales. En revanche, elle nous permet de reconnaître aux chansons une dimension musicale pertinente, susceptible de renfermer la cohérence de ce type d'objet.

Nous exposons donc ici les notions essentielles auxquelles nous aurons recours par la suite dans l'explicitation de certains phénomènes musicaux. Pour rendre le propos plus explicite, nous puiserons nos exemples dans notre corpus.⁶

1. Une musique tonale classique

Nous le disions au tout début de notre travail : aux origines, poésie et musique n'ont fait qu'un, pour ensuite s'émanciper chacune séparément dans des développements nouveaux. Il n'en reste pas moins avéré que toute la musique classique des XVII^e, XVIII^e siècles et au-delà, qui est aussi la musique sur laquelle se sont fondées les théories musicales, s'est construite sur les bases de cette musique populaire. La chanson les a intégrées et les exploite toujours aujourd'hui, dans leur forme élémentaire. C'est la raison essentielle pour laquelle la musique des chansons peut être dite simple voire simpliste : elle reprend des principes musicaux anciens et éprouvés à nos oreilles depuis fort longtemps. De ce fait, la musique de nos chansons est une musique avant tout tonale, qui exploite comme toute musique dite classique, les règles harmoniques posées par ce système. Dans ce sens, nous avons affaire en chanson à un objet en quelque sorte musicalement « surcodé », qui propose un discours musical la plupart du temps connu, et par conséquent reconnu. Notre

⁶ Les développements qui vont suivre ont également vocation à éclairer le lecteur non spécialiste, afin qu'il ait pleinement accès à la dimension musicale de notre travail.

intérêt ici est de poser les quelques outils que nous avons à disposition pour rendre compte de cette dimension. Nous expliciterons donc dans un premier temps les caractères principaux des sons que le système musical tonal a retenus comme pertinents pour écrire et décrire les propriétés d'une expression musicale, afin de mesurer dans quelles conditions la notation traditionnelle, par le solfège, peut nous être utile ; nous proposerons ensuite une explication des bases fondamentales du système tonal.

1.1. Les quatre paramètres traditionnels du son musical

Les caractères principaux des sons, retenus par le système musical, sont ceux par lesquels nous reconnaissons une expression de type musical, à savoir la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. Ils émanent évidemment des qualités dominantes reconnues à l'ensemble des sons, que nous avons mentionnées précédemment. Bien qu'ils ne soient pas indépendants les uns des autres dans leur réalité perceptive, le système les consigne dans des représentations symboliques propres, afin de rendre leur exploitation opérante. C'est dans cette restriction que nous les abordons ici. Ces paramètres peuvent correspondre à la propriété d'une unité de perception, mais le plus souvent, ils ne sont appréhendables que dans la considération d'unités de rang supérieur, la musique étant un art du temps qui nécessite un minimum de durée écoulée pour l'observation des phénomènes. Nos explications seront ici élémentaires. Elles nous permettent de rappeler brièvement comment ces paramètres sont notés dans le système, et d'expliquer dans quelles conditions nous entendons utiliser la notation solfégique dans nos analyses. Les questions et discussions soulevées par ces paramètres dans la saisie globale du musical seront abordées ultérieurement, au fil de nos développements et de nos analyses.

1.1.1. La hauteur

Nous l'avons signalé, un son se définit par une fréquence fondamentale, sa fréquence la plus basse, mais également par une série d'autres fréquences produisant, en même temps que ce son de base, des harmoniques. Ainsi que l'explique Boucourechliev :

« [...] tout corps sonore mis en vibration [...] se fait entendre en entier comme son fondamental, [...] dans les même temps, il se divise par des « nœuds » en deux, trois, quatre, n... parties partielles [...] ce sont les harmoniques de la fondamentale. »⁷

La fréquence fondamentale détermine alors la hauteur du son, et l'ensemble de ses vibrations constitue son spectre harmonique. Notre oreille perçoit alors ce son comme grave,

⁷ Boucourechliev, 1993 : 38.

medium ou aigu selon que cette fréquence fondamentale est faible, moyenne, ou élevée. Lorsque cette fréquence est fixe, et que notre oreille est capable de la percevoir, cette hauteur est qualifiée de hauteur *tonique*, ce qui est toujours le cas pour les sons musicaux, tout au moins dans le système. C'est pourquoi, en musique tonale, « hauteur tonique » est un pléonasme, que la seule notion de hauteur recouvre. Percevoir la hauteur des sons musicaux correspond par conséquent à la capacité de l'oreille humaine d'identifier une fréquence fondamentale et ses harmoniques.

De toutes les caractéristiques du son, la hauteur en est le caractère le plus prégnant ; autrement dit, elle constitue dans le son ce qui saute le plus immédiatement à l'oreille. C'est sans aucun doute la raison pour laquelle cette notion constitue la clef de voûte de l'ensemble du système musical tonal. Par ailleurs, elle bénéficie dans la perception musicale d'autres renforcements, ainsi que l'explique Chion dans son *Guide des objets sonores* :

« [...] par sa dominance comme relation ordinale, c'est-à-dire sa capacité privilégiée de pouvoir être mise en gammes, en échelles, organisées selon une relation d'ordre ; par une particularité unique, qu'elle ne partage avec aucun autre caractère : sa possibilité d'évaluation cardinale, c'est-à-dire de pouvoir être appréciée en valeur absolue (hauteur absolue) avec une très grande précision, par opposition aux autres caractères du son qui ne peuvent être appréciés que relativement. [...] ; Ajoutons enfin les "tensions vectorielles" (tension consonnance/dissonnance, phénomènes d'attraction, etc.), dont elle peut être le support. »⁸

Il justifie ainsi le statut privilégié, en musique, de la hauteur comme étant :

« [...] la seule valeur (avec secondairement la durée) susceptible d'offrir un aussi grand nombre de possibilités d'organisations à la fois abstraites et clairement perceptibles : tout le monde reconnaît une mélodie transposée dans différents tons, alors qu'il s'agit d'une relation purement abstraite de succession d'intervalles. »⁹

La hauteur est donc facilement perceptible par nous autres auditeurs, en tant que valeur relative, c'est-à-dire dans les rapports entretenus avec d'autres hauteurs, dans la perception d'une suite ou d'un agrégat de sons toniques. En effet, notre appareil auditif est particulièrement apte à percevoir les qualités acoustiques d'un spectre harmonique, ce qui se traduit chez certaines personnes par la capacité de percevoir des hauteurs fixes, non plus en valeur relative, mais en valeur absolue. C'est ce qu'on appelle l'oreille « absolue » : certaines personnes ont la capacité de reconnaître d'un son émis seul qu'il s'agit d'un *La* par exemple, ce qui signifie qu'elles reconnaissent dans ce son sa fréquence fondamentale

⁸ Chion, 1983 : 43.

⁹ Ibid.

spécifique de 440Hz. Cependant, cette capacité relève clairement de l'exception, et dans son expérimentation ordinaire, la perception des hauteurs reste un phénomène relatif, auquel on n'attribue une valeur qu'en fonction des relations entretenues avec les sons avoisinants ou concomitants, ainsi que le précise Cooper :

« [...] à l'exception des personnes qui possèdent le diapason absolu, la hauteur est un fait purement relatif et [...] telle hauteur particulière, parfaitement définissable du point de vue acoustique, par exemple 256 vibrations par seconde, n'a pas de signification tant qu'elle n'est pas opposée, en quelque sorte, à une ou plusieurs hauteurs, jouées successivement ou simultanément. »¹⁰

Néanmoins, cette « possibilité d'évaluation cardinale » qui permet d'apprécier la hauteur en valeur absolue, permet à ce paramètre de supporter mieux qu'un autre la formalisation, et par conséquent la représentation symbolique. Pour l'ensemble de ces raisons, la hauteur reste le paramètre du son le plus exploité dans notre système musical, où il est représenté symboliquement par la note de musique placée sur une portée.

Le paramètre de hauteur dans notre corpus

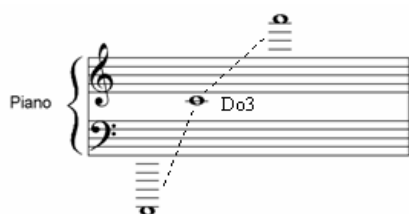
Pour nos chansons qui sont avant tout des mélodies accompagnées, il va de soi que le paramètre de hauteur des sons revêt une importance considérable. Non seulement il fonde la notion même de mélodie, une mélodie se définissant par une suite ordonnée de sons toniques, mais il est également considérablement utilisé dans la dimension orchestrale, à travers les jeux des instruments d'accompagnement. Pour décrire correctement cette dimension, nous aurons besoin d'adjoindre au paramètre de hauteur la notion de tessiture, qui concerne l'amplitude, en hauteur de son, qu'un instrument (ou la voix humaine) est capable de couvrir.

En effet, ces sons sont susceptibles de se déployer sur plusieurs registres de hauteur, que l'on appréhende par intervalle d'octave, l'octave correspondant à l'intervalle simple le plus grand qui puisse exister entre deux notes. Nous les appréhendons par intervalle d'octave à cause précisément des propriétés de cet intervalle : lorsque deux sons sont tels que l'une des fréquences fondamentales est double de l'autre, les harmoniques du son le plus haut coïncident exactement avec les harmoniques paires du son plus grave. C'est ce qui se produit pour deux sons séparés d'une octave. De tels sons ont alors une propriété de consonance telle qu'ils sont considérés par le système musical comme deux aspects d'une même "note" : l'une est la transposée à l'octave, ainsi définie, de l'autre.

¹⁰ Cooper, 1973 : 73

Ceci étant, si cette interprétation du phénomène acoustique est pertinente pour l'économie du système, elle l'est moins dès lors que l'on veut rendre compte de la hauteur réellement perçue. En effet, nous estimons que la perception de ces différences de tessiture peut être tout à fait primordiale dans la saisie de la totalité audible. Par ailleurs, il n'est pas rare en chanson, que des répétitions se fondent sur la reprise d'un schème mélodique à des octaves différentes. L'homophonie à une ou plusieurs octaves différentes constitue alors à la fois une répétition et une variation selon ce critère.

Illustrons ce phénomène par un exemple tiré de la chanson *Avril et toi*¹¹ : au couplet 3, le piano intervient en accompagnement mélodique. L'on peut dire que la tessiture de cet instrument est d'une grande amplitude dans la mesure où son étendue est généralement de sept octaves. Nous pouvons la représenter de la façon suivante :



La note Do3 correspond à la note du milieu du clavier, également appelée le « Do serrure ». Cette note sert de référence pour évoquer les tessitures. Le « 3 » permet ainsi de désigner une tessiture qui s'étend de ce Do au Do suivant. Le Do suivant sera donc noté, selon cette convention, Do4.

Dans cette chanson, le piano exécute au couplet 3 un thème mélodique d'accompagnement (1), qu'il exécutera à nouveau sur le dernier couplet, mais deux octaves en dessous (2). Nous pouvons noter les occurrences de la façon suivante :

¹¹ *Avril et toi* (Les ogres de Barback), voir annexe doc. 7, p.415.

(1) 

(2) 

Dans ce cas, en application de la convention posée pour cet instrument, nous dirons de (1) qu'il est joué sur l'octave 4 et 5, et nous nommerons sa note culminante Ré⁵ afin que le lecteur construise sa représentation auditive de la hauteur réellement perçue. De même, (2) est joué globalement sur l'octave 3, mais sa note la plus basse est un sol². Ces considérations ne sont pas accessoires : il paraît évident, à l'écoute de ces deux occurrences, d'une part que la saillance acoustique du thème est différente selon la hauteur à laquelle il est joué, d'autre part que, bien que les données mélodiques soient identiques, la couleur globale sonore du thème, elle, ne l'est pas.

Le système rend compte effectivement de ces phénomènes de tessiture, notamment à travers l'emploi de clés spécifiques selon l'instrument. Par exemple, pour les cordes, le violon se note en clé de sol, l'alto en clé d'ut³ et en clé de sol, le violoncelle peut utiliser ces deux clés mais s'écrit le plus souvent en clé de fa, etc. Ce sont des commodités d'écriture pour que la notation adoptée soit adaptée à la tessiture de l'instrument, et corresponde au mieux au son entendu. Cependant, même ces astuces ne peuvent répondre à la représentation de toutes les tessitures. Ainsi par exemple, la contrebasse utilise, comme le violoncelle, la clé de sol, la clé d'ut et la clé de fa, mais sa notation s'effectue une octave au-dessus des sons réels.

Dans ces conditions, et parce que dans cette recherche, le respect de la notation traditionnelle n'est pas notre préoccupation première, il nous paraît peu intéressant de s'embarrasser des conventions d'écriture pour les tessitures. Il nous apparaît plus adapté d'appliquer cette unique convention que nous venons d'explicitier pour le piano pour l'ensemble de nos hauteurs, quand il sera nécessaire de le spécifier. Ainsi, nous n'utiliserons que les clés de sol et de fa, et nous préciserons certaines hauteurs à l'aide de cette convention. Cela nous permettra non seulement d'évoquer plus facilement les sons très

¹² Extrait sonore n°01a.

¹³ Extrait sonore n°01b.

aigus ou très graves, pour lesquels une notation solfégique devient peu lisible, mais également de comparer efficacement des sons de même hauteur, mais différents sous d'autres aspects (leur timbre par exemple). Enfin, précisons que lorsque nous aurons affaire à des instruments transpositeurs, comme la trompette par exemple, nous écrirons les parties les concernant en Do, afin que la notation corresponde aux sons entendus, sans que le lecteur ait à effectuer de transpositions.

En conclusion, dès lors que le système nous l'offre, nous utiliserons évidemment cette représentation symbolique de la note pour rendre compte de la hauteur des sons : lorsque nous le jugerons utile, pour des sons toniques que notre oreille aura été capable de transcrire en valeur absolue, et dans les conditions que nous avons précisées. Cependant, rappelons que l'identification exacte de ces valeurs absolues n'est pas une fin en soi dans notre travail. La note constitue à l'évidence une représentation accommodante du paramètre de hauteur, qui nous servira à décrire les parcours mélodiques, les couleurs tonales, etc. Il n'en reste pas moins que notre véritable intérêt réside dans la compréhension des rapports de hauteur entre des sons plutôt que dans la désignation des hauteurs absolues, dans la mesure où ce sont ces rapports qui correspondent à l'expérience des hauteurs vécue par l'auditeur. C'est pourquoi dans certains cas, nous pourrions également préférer, à leur représentation solfégique en valeurs absolues, une représentation graphique des hauteurs, lorsque nous jugerons cette représentation plus à même de rendre compte de ce que nous souhaiterions mettre en évidence.

1.1.2. La durée

En tant qu'expression qui combine des sons entre eux, la musique est un art qui se déroule dans le temps, et qui prévoit, pour chaque œuvre, une occupation spécifique de ce temps par les sons musicaux. La musique se déploie par conséquent dans un temps chronométrique, physique. La durée, comme paramètre du son dans le système, renvoie alors à la manière dont sont distribués les sons entre eux à l'intérieur de ce temps chronométrique, borné aux extrémités par le début et la fin de l'œuvre, et prend différentes valeurs symboliques. Dans sa perception, la durée fait intervenir des notions complexes : pulsation, battue, mètre, rythme.¹⁴

L'ensemble de la distribution des durées construit ainsi un temps propre, le temps musical de l'œuvre, et permet l'écriture des rythmes. Cette durée est symbolisée dans le système par des valeurs temporelles associées à la note, et qui correspondent à sa forme : 1 ronde

¹⁴ Nous traiterons ces notions fondamentales dans un développement ultérieur. Nous nous contentons ici de rappeler comment le système consigne les durées.

équivalait à 2 blanches ou 4 noires ou 8 croches, ou 16 doubles croches, etc. Chaque son, autant dire chaque note, se voit ainsi attribuer une durée, qui là aussi est relative, dans la mesure où elle ne prend sa valeur concrète que par rapport à la durée des autres sons dans la division globale du temps musical de l'œuvre, mais également par la relation qu'entretient ce temps musical avec le temps chronométrique réel du déroulement de l'œuvre. Cette relation entre temps musical et temps chronométrique s'exprime à travers deux notions : la mesure et le tempo.

La mesure correspond à la division de ce temps musical en parties égales : elle regroupe un certain nombre d'unités de temps, qui sont caractérisés par une durée spécifique, quelques soient les rythmes qui s'y déploient ; le tempo correspond à la vitesse d'exécution de l'unité posée comme référence de temps de cette mesure, calculée à partir du nombre d'unités par minute (par exemple, un tempo de $\text{♩} = 100$ signifie qu'une minute renferme une durée de 100 noires). La relation entre temps musical et temps chronométrique se décrit alors comme le produit du temps d'exécution de cette unité de durée par le nombre d'unités dans la mesure, le tout multiplié par le nombre de mesures. Illustrons ce fonctionnement par l'exemple hypothétique d'un morceau qui compte 10 mesures, chiffré à $3/4$, et dont le tempo est de 120. L'ensemble de ces données permet d'établir le rapport entre son temps musical et son temps chronométrique de la façon suivante : le temps musical est divisé en 10 mesures. Il y a 3 unités de temps dans une mesure (symbole 3 du $3/4$), l'unité de temps est la noire (symbole 4 du $3/4$) ; 120 unités de temps, noires ici, s'écoulent durant une minute, ce qui signifie que la durée d'une noire est de une $\frac{1}{2}$ secondes et la durée d'une mesure de trois $\frac{1}{2}$ secondes. Ce morceau se déroulera donc logiquement dans un temps chronométrique de 15 secondes.

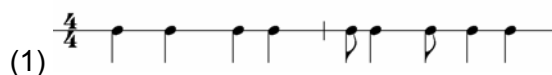
Toutes ces considérations sont en fait symbolisés par le système et servent de prescriptions d'exécution sur les partitions traditionnelles de musique, ce qui permet d'attribuer des valeurs de durée à l'ensemble des données du temps musical. Pour la musique classique, s'y adjoignent des indications verbales de *mouvement*, qui influent donc sur les durées, dans la mesure où elles correspondent à des variations de tempo dans le continuum sonore : largo, adagio, allegretto, etc.

Le paramètre de durée dans notre corpus

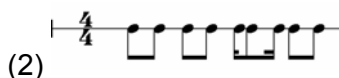
Ces considérations ne posent pas trop de problème lorsque l'on se situe du côté poétique de l'œuvre et que les symbolisations du système permettent de rendre compte du temps musical, tel qu'il a été conçu par le compositeur, et non pas du temps musical, tel qu'il est perçu par l'auditeur. Effectivement, dans notre perspective de rendre compte d'un objet

musical perçu, et qui de plus échappe aux traditions d'écriture, ces simples notations de durées, à travers des indications de tempo, de mesure, et par conséquent de rythme, posent des problèmes autrement plus épineux. En effet, la seule donnée temporelle dont nous disposons, c'est la durée d'une chanson, le temps affiché par un chronomètre lancé au premier son entendu et arrêté au dernier son entendu. Nous possédons donc son temps chronométrique. Au-delà de cette information, nous nous trouvons, comme tout auditeur, face à un objet sonore continu dont la temporalité musicale est à construire.

Dès lors que nous choisissons de représenter ce perçu par une notation solfégique, même si nous précisons que ces représentations sont approximatives, nous l'objectivons et nous proposons d'emblée une temporalité du musical, qui contient des réponses implicites à ces questions fondamentales de notre approche sémiotique : comment est perçu le temps de la musique entendue ? Comment l'auditeur mesure-t-il ce temps, c'est-à-dire le découpe, dans l'ensemble du continuum sonore ? Comment se construit-il une battue de l'objet musical et par conséquent un vécu rythmique de cet objet ? Ce que nous voulons signifier ici, c'est que, dans notre démarche, la notation solfégique fige particulièrement les données musicales, et privilégie, en quelque sorte à notre insu, une interprétation de cette temporalité. Pour illustrer notre propos, prenons un exemple simple de notre corpus, la cellule rythmico-mélodique (🎧¹⁵) qui débute la chanson *Les yeux de ma mère*¹⁶. Jouée en harmoniques de la basse, elle est facilement repérable parce que soutenant un schème mélodique récurrent. Choisissons de noter cette cellule (ici sans référence tonique) de la façon suivante :



Nous aurions tout aussi bien pu la noter de la façon suivante :



Malgré l'apparente banalité du geste, il reflète le résultat d'une activité perceptive complexe, et qui fait intervenir de nombreux paramètres dont celui de la durée n'est que le plus manifeste. En effet, quelles sont les implications de (1) et (2) ?

- Pour que les deux notations correspondent effectivement au rythme entendu, elles ne doivent pas être jouées au même tempo : (1) doit être joué à un tempo de ♩ = 120, alors que (2) doit être joué à un tempo de ♩ = 60. En choisissant (1), nous choisissons donc un tempo.

¹⁵ Extrait sonore n°02a.

¹⁶ *Les yeux de ma mère* (Arno), voir annexe, doc. 1, p.409.

Par ailleurs, dès lors que nous posons la noire comme unité de temps et que nous posons 4 temps par mesure (ce que nous incite à faire un ensemble d'éléments convergents), le rythme « tient » dans une mesure à un tempo de 60, alors qu'il lui en faut deux à un tempo de 120. L'implication n'est pas moindre puisque cela multiplie le nombre de temps forts et de temps faibles.

- Choisir un tempo équivaut également à choisir une vitesse de pulsation, c'est-à-dire transcrit une perception de l'unité de temps. Ici le choix est délicat dans la mesure où la musique incite tantôt à marquer un temps à 60, tantôt à 120, le plus souvent les deux en même temps. En fait, les deux pulsations cohabitent, l'ensemble de l'exploitation des autres données musicales (thèmes d'accompagnement, rythmique, etc.) le permettant.

- Les données verbales, dans leur manifestation sonore, ne posent aucun découpage privilégié. En effet, chacune des pulsations, à 60 ou à 120, ne révèle pas d'incohérence perceptive dans la mesure où tous les groupes syntaxiques sont contenus dans les intervalles de temps ainsi construits : sur deux mesures à une vitesse de 60 (et alors un vers correspondrait à l'écoulement de deux mesures), sur quatre mesures à une vitesse de 120 (et alors un vers correspondrait à l'écoulement de quatre mesures). Par ailleurs, l'accentuation des vers ne contredit ni l'un ni l'autre des découpages.

Ainsi, puisqu'il faut choisir, afin d'offrir une représentation à nos observations, nous choisissons la notation (1) de la cellule, et par conséquent la notation de l'ensemble de la chanson. L'unique argument plausible pour ce choix serait le tempo. En effet, cette chanson, dans ses données rythmiques, dans l'importance des éléments percussifs, est globalement perçue comme dynamique et allante, plutôt que lente.

Dans ces conditions, nous voyons bien à quel point la notation emprisonne un perçu : elle oblige à prendre parti pour *une* perception du musical, alors que dans le vécu de l'audition, ces deux perceptions, au moins, coexistent, et ne sont absolument pas contradictoires. Au contraire, elles nourrissent le lien entre corps et musique, et multiplient les potentiels vécus rythmiques du corps, susceptibles de s'éprouver dans la danse.

Cette courte investigation nous permet de souligner qu'évoquer le paramètre de durée dans l'objet musical implique dans notre démarche des réflexions fondamentales sur des phénomènes plus globaux : le mètre, la battue, la carrure, le rythme, et au-delà, l'ensemble de l'expérience temporelle du musical, qui inclut les hauteurs, les intensités, etc. Nous avons conscience des implications d'une notation, et si nous l'employons tout de même, c'est principalement pour rendre compte du matériau disponible, et non pas dans l'optique d'explicitier des phénomènes qui la dépasse de loin. Par ailleurs, lorsque nécessaire, nous

pourrons évoquer des durées dans leur rapport avec le temps chronométrique de l'expérience, afin de mieux rendre compte de la construction du vécu temporel. Ces précisions impliquent deux points : 1. que le lecteur ne confonde pas nos représentations des durées par la notation traditionnelle avec nos conclusions en matière de perception du musical ; 2. que nous ne justifierons le choix d'une notation plutôt qu'une autre seulement lorsque notre propos y sera directement lié.

1.1.3. L'intensité et le timbre

Nous regroupons le traitement de ces deux paramètres non pas parce qu'ils entretiendraient des relations plus étroites que les précédents, mais simplement parce que, dans le cadre restrictif que nous avons posé ici, nous n'aurons pas grand-chose à en dire, et ce pour les mêmes raisons. En effet, bien que reconnus comme des paramètres incontournables du musical, le système musical classique a largement délaissé leur symbolisation. L'on peut d'ores et déjà présumer que la complexité de leur appréhension en tant que paramètre isolé, ainsi que de leur conceptualisation, en est la cause. Par conséquent, nous les traiterons très succinctement ici.

a) l'intensité

Dans son ouvrage *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*, Fatus donne la définition acoustique de l'intensité :

« [...] le produit moyen de la pression acoustique (en pascal) et de la vitesse vibratoire (en mètre par seconde) au cours d'une durée supérieure à la période d'oscillation. [...] le volume d'un son dépend de son intensité acoustique. La régulation du niveau est différente selon la localisation des sources. »¹⁷

Bien que la gestion des intensités soit au cœur de toute expressivité musicale, le système ne les évalue que grossièrement, comparativement aux durées par exemple, consignant à peu près huit paliers perceptibles ou jouables de nuances : *ppp – pp – p – mp – mf – f – ff – fff*. S'ajoutent à ces termes des éléments qui permettent d'envisager des progressions d'intensités, notamment les soufflets < et > qui indiquent respectivement un crescendo et un decrescendo, et leur combinaison. Par ailleurs, d'autres éléments, habituellement recensés comme relevant de l'accentuation du musical, impliquent forcément des jeux d'intensité.

Pour nous autres auditeurs, le paramètre d'intensité semblerait pouvoir se traduire grossièrement par une perception des changements de volume sonore ressenti, de l'à peine

¹⁷ Fatus, 1994 : 74.

audible au très fort. Or, dès lors que ce n'est plus un seul son qu'on entend, mais un agrégat de sons, agrégat qui en musique correspond le plus souvent à des accords harmoniques, cette compréhension grossière des intensités n'est plus opérante. Le phénomène est effectivement plus complexe, ce que laissent entrevoir les propos de Fatus :

« [...] l'intensité doit tenir compte à la fois de la dynamique propre de l'instrument (intensité relative avec les autres instruments, variation de la dynamique avec la fréquence) et de la différence de perception de l'oreille dans le grave, le médium et l'aigu. »¹⁸

D'un point de vue perceptif, les phénomènes d'intensité sont alors corrélés à différents facteurs. Fatus en cite deux : l'intensité liée aux propriétés des fréquences qui fait que l'on ressent différemment le volume sonore d'un son, ou d'un complexe de son, selon qu'il est aigu ou grave ; l'intensité différenciée de plusieurs sons joués ensembles. Le compositeur Boucourechliev généralise ces deux points lorsqu'il souligne d'une part que « les intensités, en régime tonal classique, sont peu ou prou assujetties à l'harmonie », et qu'il ajoute :

« De la distribution et la différenciation fine des intensités à l'intérieur d'un accord dépend la sonorité de celui-ci, tant dans la musique classique que dans celle du XXe siècle. »¹⁹

La gestion des intensités à l'intérieur même d'un complexe sonore construit effectivement des sonorités différentes, les intensités différenciées des sons entendus ensemble créant des couleurs sonores spécifiques à chaque complexe. Par ailleurs, leur perception globale au travers de ce paramètre est étroitement corrélée à des considérations de registre et de dynamique. L'on constate par conséquent que la notion d'intensité se complexifie dès lors que l'on tente de préciser ce qu'elle recouvre. Elle est dans tous les cas difficilement appréhendable en tant que paramètre isolé, et résulte d'un ensemble de phénomènes concomitants.

b) le timbre

La notion de timbre pose le même type de questionnement. La définition traditionnelle musicale du timbre est une définition empirique, qui en fait s'applique à tout ce qui, dans un ensemble de sons, nous permet de les rapporter à une cause unique, et éventuellement d'identifier cette cause. En d'autres termes, le timbre est défini comme une qualité particulière du son qui fait que deux instruments ne peuvent être confondus entre eux, même s'ils produisent un son de même hauteur et de même intensité. Or, cette notion synthétise en

¹⁸ Fatus, 1994 : 121.

¹⁹ Boucourechliev, 1993 : 27.

fait des considérations hétérogènes, qui incluent effectivement le timbre *harmonique* d'un son, correspondant aux caractéristiques de son spectre harmonique, qui est pour une grande part responsable de son identification instrumentale, mais également d'autres caractères, dont le principal est sa dynamique. Autrement dit, la notion de timbre, dans son acception classique, invoque restrictivement le timbre instrumental, alors que cette notion recouvre des caractères du son multiples, et ne signifie par la même chose selon ce qui est invoqué. Ainsi que le précise Chion :

« Le timbre n'est donc pas un critère morphologique simple, il se définit, dans le cas de chaque instrument, comme une structure particulière de critères, conférant aux objets sonores émis par cet instrument un « genre » particulier. »²⁰

Pour la musique classique, le timbre se confond généralement avec l'identification des sources sonores : tel timbre est le timbre d'un violon parce que nous identifions des paramètres dans les sons émis qui, dans leur convergence, nous incitent à cette interprétation perceptive.

Les paramètres d'intensité et de timbre dans notre corpus

Il paraît évident que ces deux paramètres, l'intensité et le timbre, n'ont pas le même statut, au sein du système musical tonal, que ceux de hauteur et de durée. La raison la plus évidente en est que ces deux paramètres, bien que primordiaux dans la réalisation effective du musical, sont complexes, et ne peuvent prétendre ni à une organisation en échelles, ni à une valorisation absolue. Autrement dit, a priori, ils ne sont pas appréhendables en tant qu'unités pertinentes de la syntaxe du système. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces considérations lorsque nous traiterons le sonore. En effet, ce qui nous semble important de comprendre ici, c'est qu'avec ces deux paramètres, nous nous éloignons de la musique en tant que système, pour nous approcher de la musicalité, et par conséquent du sonore. On l'a vu, les hauteurs toniques, par leur propriété de valeur absolue, sont facilement objectivables. Les durées quant à elles, dès lors que l'on ne s'inquiète pas de la manière dont elles sont perçues, sont également relativement formalisables, au moins dans des rapports logiques. Concernant l'intensité et le timbre, leur appréhension ne peut pas se poser dans les mêmes termes, dès lors que les caractères des sons les fondant sont complexes et multiples. Cette question a mobilisé de nombreux musicologues, notamment concernant le timbre, comme le montre le titre de l'article de Nattiez, *Le timbre, paramètre secondaire ?* Dans cet article, l'auteur explique quelles conceptions musicologiques font du timbre un paramètre

²⁰ Chion, 1983 : 49.

secondaire, et dans quelles conditions, il serait à considérer comme un paramètre principal. Retenons les propos de Risset, qu'il cite :

« Les hauteurs sonores peuvent être discrétisées et rangées suivant une échelle, une gamme [...]. Il n'en va pas de même du timbre qui est multidimensionnel : les timbres peuvent différer suivant plusieurs aspects, sombre / clair, percussif / soutenu. La notion de timbre apparaît donc comme un véritable fourre-tout regroupant certaines qualités du son qui permettent d'identifier son origine, mais sont difficiles à classer en échelles. »²¹

Le débat est assurément musicologique et ne nous concerne pas directement : il discute la pertinence du timbre en tant que paramètre du son opérant pour le système, et de fait son statut musicologique reste pour l'heure flottant. En revanche, il illustre l'aspect à la fois incontournable et indéterminable du timbre au sein des musiques.

Ainsi, pour ces deux paramètres, intensité et timbre, la notation traditionnelle ne nous sera pas d'un grand secours pour rendre compte du musical perçu. Il va de soi que notre approche ne peut se contenter d'une indication de nuance à tel ou tel endroit de la chaîne musicale, tout comme elle ne peut se contenter de nommer les instruments entendus. C'est dans notre étude globale du tout sonore, et dans notre approche sémiotique, que les implications musicales et sonores de ces deux paramètres prendront corps. Dans ce sens, bien que nous puissions nous référer occasionnellement à ces annotations traditionnelles, elles seront inévitablement corrélées à une explicitation de ce que nous voulons faire entendre. C'est pourquoi nous ne pouvons envisager ces annotations au même titre que nos notations solfégiques de hauteurs et de durée.

Pour conclure, cette démarche préparatoire, qui a consisté à poser les paramètres fondamentaux du son, en tant qu'ils sont pris en charge par le système musical traditionnel, et à mesurer dans quelles conditions nous pourrions avoir recours à la notation solfégique traditionnelle, pour anodine qu'elle paraisse, nous en apprend beaucoup sur les difficultés de transcrire un objet musical, dès lors que cette transcription entend éclairer non pas la manière dont il a été conçu, ni la manière dont il doit être interprété, mais la manière dont il est perçu. Cependant, cet état de fait n'est pas étranger à la nature même du musical, dans la mesure où un phénomène sonore, pour musical qu'il soit, n'est pas pensable autrement que dans l'appréhension de tous ces phénomènes en même temps. Nous rejoignons Boucourechliev lorsqu'il affirme :

« La "valeur" d'un élément isolé n'est concevable que théoriquement. Dans la réalité musicale, l'élément isolé est une chimère. Ce que font le compositeur,

²¹ Nattiez, 2005 : 3.

l'interprète, c'est souligner, faire (pré)valoir, varier, accentuer, un ou plusieurs éléments en relation les uns avec les autres, en vue d'une production de différences, tous les autres éléments étant toujours présents à différents degrés. Ainsi, le lieu privilégié de différences d'une structure mélodique sera l'échelle des hauteurs disponible, inscrite néanmoins dans une harmonie qui lui est cohérente, et mettant en jeu des durées, des intensités, un registre, des timbres, etc., sur lesquels on agit tout autant. La musique met en œuvre des éléments nécessairement indissociables. »²²

Ce que le compositeur exprime du côté du faire de la musique, nous semble encore plus saillant du côté de l'entendre, puisque c'est justement cette « réalité musicale » qui, dans notre démarche, constitue l'unique matériau pour la compréhension de l'« entendu ». Nous nous trouvons alors devant ce paradoxe : bien que la chanson soit considérée comme une expression musicalement peu complexe, sa transcription s'avère délicate dès lors que l'on souhaite rendre compte du matériau sonore, prendre en compte la manière dont ce matériau peut être entendu, et dès lors que l'on considère que ce matériau ne se résume pas à sa mélodie et ses paroles. En conséquence, nous synthétisons de la sorte nos conclusions concernant la notation solfégique et son utilisation dans notre travail : d'une part, nous ne souhaitons pas l'écarter dans la mesure où elle constitue de toute évidence une aide précieuse à la communication de nos propos. Par ailleurs, nous estimons qu'elle restitue à la chanson une part de sa richesse musicale, richesse dont on l'ampute trop souvent. Enfin, il faut préciser que nos transcriptions musicales n'auront de valeur analytique qu'en relation avec les explications dont elles constitueront le support. En effet, la notation solfégique simplifie des données musicales et surtout sonores (dans le sens que nous lui avons assigné) qui appauvrissent considérablement l'objet. Nous concluons avec Schaeffer :

« La notation traditionnelle renforce cet état de choses : quel que soit l'instrument qui joue, le signe sera le même, explicitant hauteur et durée, mais niant la morphologie du son émis. Que le son soit long ou bref, profilé, chaleureux, affecté d'un vibrato ou non, ces caractéristiques appartiennent à l'interprétation ; le matériau est divers : la notation l'ignore en tant que matériau, comme ne varient d'un son à l'autre que hauteur et durée, elle tend à reproduire des sons plus ou moins identiques, et met en évidence le caractère répétitif de cette musique. »²³

1.2. Harmonie et tonalité

C'est effectivement au travers du paramètre de hauteur que se fonde l'ensemble du système tonal, dans la mesure où il est régi avant toute chose par les lois de l'harmonie. Or l'harmonie ne renvoie à rien d'autre qu'à l'ensemble des principes qui président aux rapports des sons toniques entre eux, que ce soit dans leur succession, ou dans leur combinaison

²² Boucourechliev, 1993 : 32-33.

²³ Schaeffer, 1971 : 99.

simultanée. Nous n'entendons pas détailler les mécanismes complexes et nombreux qui fondent le système tonal et ses lois harmoniques, ce qui n'est pas notre propos et que fera bien mieux n'importe quel traité d'harmonie. Nous fournissons ici quelques points de repère pour comprendre globalement son fonctionnement, ainsi que son implication dans la perception du musical.

1.2.1. Tonalités et centre tonal

Le système musical tonal est élaboré autour de la notion centrale de *tonalité*. Ce système repose sur une base de douze notes, qui forme ce qu'on appelle la gamme chromatique : *do*, *do# (réb)*, *ré*, *ré# (mib)*, *mi*, *fa*, *fa# (solb)*, *sol*, *sol# (lab)*, *la*, *la# (sib)*, *si*. L'intervalle entre chacune de ces notes, le demi-ton, est le plus petit intervalle pertinent pour le système²⁴.

À partir de ces douze notes, le système définit des sous-ensembles de sept notes qui constituent ses gammes. La tonalité peut être définie comme l'ensemble des lois qui régissent la constitution de ces gammes. Chacune de ces douze notes peut constituer le point de départ d'une gamme, produisant ainsi douze tonalités possibles. Chacune de ces douze tonalités pouvant être majeure ou mineure, le système tonal se construit à partir de vingt-quatre tonalités principales. Notons qu'une tonalité s'identifie également par les accords²⁵ susceptibles d'être générés à partir de sa gamme. Ces accords peuvent contenir deux, trois, quatre, cinq sons différents. Au-delà, il s'agit généralement de redoublements. Retenons que l'ensemble de ces caractéristiques, les notes d'une gamme et les accords basés sur cette gamme, sont définitoires d'une tonalité. Par ailleurs, le nombre de notes et d'accords communs à deux tonalités détermine leur distance harmonique. Par exemple, la tonalité de *Do Majeur* partage six notes et quatre accords avec la tonalité de *Sol Majeur*, cinq notes et deux accords avec *Ré Majeur*, et seulement une note avec *Fa# Majeur*. Les tonalités proches sont nommées « tons voisins », et engendrent dans les pièces musicales de fortes régularités.

Le système tonal fonctionne de fait autour de cette notion fondamentale, la tonalité, qui régit les contraintes du système harmonique, et qui hiérarchise les hauteurs et accords entre eux. Cette tonalité se concrétise dans notre écoute de la musique par la perception d'un centre tonal – une tonalité principale avec une tonique de référence – et à partir duquel nous

²⁴ Une oreille exercée peut percevoir une différence plus petite entre deux sons que le demi-ton, appelée *coma*, mais cette différence n'est pas retenue par le système. Ainsi, les notes *do# / réb* sont appelées enharmoniques : elles diffèrent d'un coma, mais correspondent dans le système à la même hauteur de son. Elles sont en fait synonymes. La notation de l'une ou l'autre note sur une partition dépendra de la tonalité en cours.

²⁵ « On nomme accord tout ensemble de sons entendus simultanément pouvant donner lieu à une perception globale identifiable. À défaut d'identification possible, on ne parle pas d'accord mais d'agrégat sonore. » (Danhauser, 1996 : 121)

organisons tous les rapports de hauteur. Ce centre tonal est valorisé de multiples manières : durée de notes plus longues, répétitions, utilisations en fin de période, etc., qui facilitent grandement sa perception. Par ailleurs, bien qu'un morceau de musique puisse développer quelques échappées tonales, en empruntant par exemple des accords à d'autres tons, ou en développant une modulation, le retour en centre tonal initial est généralement la règle, ainsi que le confirme Francès :

« Dans une œuvre tonale classique, il peut y avoir quelques déplacements de ce genre (modulations), mais le retour au centre tonal initial est obligatoire. [...] On peut donc admettre que, dans une œuvre classique, dans une chanson, dans une symphonie, un morceau de piano tels que ceux qui forment la base de "l'éducation musicale" de la majorité de nos sujets, tous les sons sont perçus comme des degrés d'une tonique avec laquelle ils entretiennent des rapports déterminés, standardisés selon deux types principaux. [...] les distances acoustiques sont [ici] non seulement évaluées entre deux sons successifs (et sous cette forme déjà, elles sont standardisées), mais entre chacun d'eux et la tonique. »²⁶

La saillance perceptive du centre tonal est évidente en chanson. Une introduction de quelques secondes suffit à l'imposer à notre perception. Illustrons ce phénomène avec un exemple de notre corpus, *Le baron noir* (Arthur H)²⁷ :

Le baron noir - introduction (🔊²⁸)

The musical score for the introduction of 'Le baron noir' is shown. It is in 4/4 time and features Violins, Violoncelles, Basse, Violon, Violoncelle, and Basse. The key signature is one flat (B-flat). The score shows the first four measures of the introduction. The notes are circled in the original image to highlight the tonic (Si mineur). The notes are: Measure 1: Si (Violins), Do (Violoncelles), Si (Basse); Measure 2: Do (Violins), Re (Violoncelles), Si (Basse); Measure 3: La (Violins), Si (Violoncelles), La (Basse); Measure 4: Si (Violins), Do (Violoncelles), Si (Basse). The notes are labeled as Si m, Do m, La b M, and Si m respectively.

Sur la transcription sont entourées les occurrences de la tonique de référence. Nous sommes en Si mineur, et la tonique est donc un Si. Nous remarquons qu'elle apparaît sur

²⁶ Francès, 1972 : 78-79.

²⁷ *Le Baron noir* (Arthur H), voir annexe, doc.2, p. 410. Transcription des schèmes mélodiques principaux, sans tenir compte des deux premières mesures de batterie, qui précèdent les entrées mélodiques.

²⁸ Extrait sonore n°03a.

toutes les voix, à des endroits clés de la chaîne sonore. Tout d'abord, c'est la première hauteur de son entendue (les mesures de batterie qui précèdent ne constituant pas des sons toniques). D'un point de vue mélodique, elle ouvre donc la chaîne sonore. Cette tonique est entendue à trois octaves différentes au moins (Si1 à la basse, Si2 aux violoncelles, Si3 aux violons). Elle réapparaît inévitablement dès la première répétition du thème (à partir de la 5^{ème} mesure), à l'identique pour la basse et les violoncelles, sur une durée augmentée (ronde) et une octave au-dessus (Si5) pour les violons. Sur l'ensemble de l'introduction, elle devient donc la note la plus longue. L'aigu étant perçu comme plus intense, elle est mise en valeur par au moins trois critères convergents : la hauteur, la durée, la position dans le syntagme. On pourrait y ajouter qu'elle constitue également le premier variant dans la répétition. Enfin, elle clôt le syntagme introductif, dans deux voix sur trois, aux extrêmes du spectre (grave – aigu).

1.2.2. Cadences

L'ensemble des progressions harmoniques en musique tonale s'articule autour de ce centre tonal et sa référence, la tonique. C'est effectivement en fonction de ce centre tonal qu'est organisée ce que tous les manuels de musique s'accordent à nommer la « ponctuation » du discours musical, autrement dit les *cadences*. Francès en donne l'explication suivante :

« [...] la musique nous apparaît comme un discours cohérent dont les moments sont ponctués par des suspensions plus ou moins nettes et par des conclusions, les unes limitant des membres de phrases, les autres des phrases. Cette ponctuation a été codifiée dans l'harmonie classique sous le nom de cadences, par lesquelles il faut entendre une "combinaison" d'accords (généralement ceux qui ont pour base la tonique, la dominante et la sous-dominante) qui indique qu'un objectif momentané ou définitif a été atteint. »²⁹

De fait, le système nomme « cadence » un certain nombre d'agencements codifiés d'accords, qui formalisent ces phénomènes de tensions, suspensions, détentes, repos, conclusion. Notons que, dans la rigueur du système, une cadence s'identifie à partir de la note de base de l'accord, ce qui multiplie les différentes appellations selon que les accords sont à l'état fondamental ou renversés. Nous ne rentrerons pas dans ces précisions et présentons quelques principaux types de cadences, illustrées par des exemples.

La cadence parfaite

Elle décrit une progression du V^e degré (dominante), au I^{er} degré (la tonique), et est constituée d'accords parfaits. Elle constitue la progression harmonique conclusive par

²⁹ Francès, 1972 : 180.

excellence, et génère inévitablement une sensation de repos, de détente, ou de fin, dans le discours musical, selon sa position dans le syntagme sonore. Très utilisée en chanson, elle peut terminer la chanson tout autant que délimiter un syntagme ailleurs dans la chaîne sonore. Dans la chanson *Dis-moi*³⁰, elle délimite notamment l'introduction (🎧³¹), et constitue également le final (🎧³²), la seule différence entre les deux occurrences étant le ralenti, plus prononcé pour l'occurrence finale :



La demi-cadence

Elle décrit une progression vers un repos sur la dominante de la tonalité principale. Dès lors, elle est ressentie comme suspensive, dans la mesure où elle appelle sa résolution. Elle constitue donc un élément de progression, une étape harmonique, qui provoque une attente, soit vers une résolution, soit vers un autre développement transitoire. C'est ce dernier cas dans *Dis-moi*, elle termine le couplet (🎧³³), et mène au développement harmonique du refrain :

³⁰ *Dis-moi* (Mano Solo), voir annexe, doc.9, p. 417.

³¹ Extrait sonore n°04a.

³² Extrait sonore n°04b.

³³ Extrait sonore n°04c.

Do m

Mélodie

ne puisse me re - te - nir

accordéon

Violon Alto

tonique

dominante

Violoncelle

Piano

Accord de 7ème de dominante

La cadence rompue

Comme son nom l'indique, elle rompt la progression attendue d'une cadence parfaite. Partant, elle se construit sur l'enchaînement de l'accord de dominante à un accord autre que celui de tonique, le plus couramment un accord sur le quatrième ou le sixième degré. Nous avons un exemple de cette cadence, en progression V^{ème} degré-VI^{ème} degré, dans la chanson *Berceuse insomniaque*³⁴. Les deux dernières phrases des refrains³⁵ décrivent successivement une cadence rompue, créant l'évitement de la conclusion, puis une cadence parfaite :

³⁴ *Berceuse insomniaque* (Paris Combo), voir annexe, doc.10, p. 418.

³⁵ Nous employons par commodité le terme de « refrain », notre approche nécessitant une précision des usages terminologiques couplet/refrain, que nous expliciterons ultérieurement.

Berceuse insomniaque – cadence rompue / cadences parfaite (🔊³⁶)

LaM

The image shows a musical score for 'Berceuse insomniaque' in the key of LaM (A major). It includes staves for Melody (Mél.), Trumpet 1 (Trp1.), Guitar (G.), and Cello (Cb.). The lyrics are 'dans la cham-bre d'a-co-té'. The score is annotated with two types of cadences: a 'Cadence rompue' (broken cadence) and a 'Cadence parfaite' (perfect cadence). The 'Cadence rompue' is marked with a bracket under the first two measures, with arrows pointing to the 'Accord de dominante' (dominant chord) and the 'Accord sur le degré VI' (chord on the sixth degree). The 'Cadence parfaite' is marked with a bracket under the last two measures, with arrows pointing to the 'V' (dominant) and 'I' (tonic) chords.

La cadence évitée

Elle constitue une variante de la cadence rompue dans la mesure où l'accord actualisé après l'accord de dominante est l'accord tonique d'une autre tonalité, engrangeant ainsi un changement de tonalité. Nous avons un exemple dans notre corpus dans la coda (🔊³⁷) de la chanson *La malle en mai*³⁸ :

³⁶ Extrait sonore n°05a.

³⁷ Extrait sonore n°06a.

³⁸ *La malle en mai* (Les Hurlements d'Leo), voir annexe, doc.5, p. 413.

Accord de dominante (9ème)
Rém

Accord de tonique
FaM

Cadence évitée

La tonalité de référence est Rém. Plutôt que de conclure l'accord de dominante sur un accord de tonique de Rém, le morceau se conclut sur sa tonalité relative majeure, Fa majeur. Ce procédé est relativement courant en fin de morceau, le passage du mode mineur au mode majeur constituant un « éclaircissement » de la couleur tonale.

Dans les musiques des chansons, musiques authentiquement tonales, la prégnance de ces cadences est sans conteste évidente. Bien que corroborée par d'autres éléments de nature diverse (données rythmiques, intensités, etc.), c'est cette organisation harmonique de base, qui soutient, en même temps qu'elle le justifie, l'ensemble du discours musical. En effet, ainsi que le souligne Boucourechliev :

« [...] Dans une drastique généralisation de ce modèle, on pourrait dire [...] que non seulement la cadence parfaite est le programme de base de toute œuvre tonale, mais également que toute œuvre tonale est une métaphore de la cadence. »³⁹

Autrement dit, cela signifie que, le plus souvent, l'ensemble des événements de nature harmonique s'entendent comme des parcours autour du centre tonal, qui convergent vers cette résolution finale, réalisée dans la cadence parfaite. On y trouve alors ce schème de base $I - V - I$ comme sous-tendant l'ensemble des développements harmoniques. Même lorsqu'une musique développe des échappées tonales plus affirmées, à travers des modulations par exemple, soit cette modulation devient elle-même un nouveau centre tonal, et le schème basique finit par être développé dans cette harmonie modulée ; soit, le plus

³⁹ Boucourechliev, 1993 : 39.

souvent en musique tonale, et dans les chansons en particulier, la modulation est un transitoire provisoire, qui ne rompt en rien la progression attendue. Dans les chansons, ce programme peut même être explicité comme tel, et exposé dans son entier dès l'introduction, comme c'est le cas pour la chanson *Dis-moi* de Mano Solo que nous venons de citer en exemple. On retrouve le même procédé dans une autre chanson de notre corpus, *Vélo*⁴⁰, où l'introduction (♩⁴¹) expose un développement harmonique I-V-I, et la conclusion (♩⁴²) reprend la cadence parfaite : entre ces deux pôles, le corps de la chanson se présente comme le développement attendu de ce programme pré-exposé dès les premières mesures.

1.2.3. Conclusions

Le système harmonique tel que conçu dans la musique tonale est donc un système scalaire : les sons musicaux sont entendus comme degrés d'une échelle ayant un point de départ, la tonique, et sept autres degrés compris dans l'octave. Cette intégration suppose la perception implicite de la tonique comme centre de référence à partir duquel est évalué le rang de chaque degré. Chaque son est donc implicitement référé à un niveau acoustique, c'est-à-dire à une note déterminée. La saisie des développements harmoniques se constitue alors dans la mise en relation perceptive de cette (ou ces) notes avec le centre tonal en question. Ainsi conçu, ce système instaure des rapports de hiérarchie, des fonctions et des orientations, dont les cadences sont des réalisations formalisées. Cependant, chaque degré, dans son rapport aux autres, et dans son rapport avec la tonique de référence, contracte des caractéristiques propres. Citons Francès pour son explication détaillée :

« [...] le premier degré (tonique) et les éléments de l'accord parfait de tonique (Ile et Ve degrés) ont une fonction de repos lorsqu'ils s'accompagnent de l'audition harmonique des autres éléments. Le cinquième degré (dominante) a une fonction d'appel, de préparation, il attire la tonique, l'accord de tonique. [...] Le Ile et le IVe degrés appelant le Ve, ils n'ont donc pas de stabilité propre, ils sont inessentiels, relatifs, alors que le Ve comme pôle opposé de la tonique peut engendrer une certaine stabilité sinon un repos définitif. [...] »⁴³

De fait, les fonctions de chaque degré sont à considérer en termes de repos, d'instabilité ou de stabilité, et également en termes de polarité ou d'oppositions attachées à chacun d'eux. La corrélation ici avec une lecture sémiotique des événements musicaux est évidente. Ces phénomènes sont en effet à prendre en compte dans notre sémiotisation du sonore dès lors

⁴⁰ *Vélo* (Bénabar), voir annexe, doc. 3, p. 411.

⁴¹ Extrait sonore n°07a.

⁴² Extrait sonore n°07b.

⁴³ Francès, 1972 : 91.

qu'ils construisent une tensivité pertinente et signifiante au sein du discours musical. Par ailleurs, Francès complète :

« [...] par leur emploi fréquent, elles [les cadences] finissent par déterminer des réflexes d'attente, des perceptions momentanées entièrement saturées de connaissance ou contenant un faible degré d'incertitude. »⁴⁴

Il est effectivement avéré que la compréhension de l'ensemble de ces phénomènes relève d'une connaissance implicite du système tonal. Bien qu'étant à l'origine une donnée culturelle, codifiée par un système, nous en ressentons, à force d'exposition à cette musique, les jeux de tensions et de détentes « naturellement ». Ainsi que le résume Imberty dans son ouvrage *Entendre la musique* :

« Il est clair en effet que, depuis trois siècles, nous ne pouvons psychologiquement écouter la musique en dehors de ce cadre tonal, nous ne pouvons entendre sans référence implicite à cette syntaxe. C'est ce que Francès (1958), Zenatti (1969), puis nous-mêmes avons définis comme l'acculturation tonale qui se manifeste sous forme de schèmes d'activité perceptive, à partir desquels le sujet appréhende la forme sonore qui lui est soumise [...]. Or cette forme n'est perçue en une unité organique que dans la mesure où ces schèmes constituent des ensembles d'attentes perceptives hiérarchisées, qui permettent, par anticipation mentale, l'appréhension de cette unité comme telle. »⁴⁵

De plus, cette connaissance implicite n'est pas dépendante d'une formation explicite au système musical, ce que montrent sans ambiguïté les expériences menées en perception de la musique (Pineau, Tillmann, 2001) : un auditeur musicien et un auditeur non musicien possèdent tous les deux ces connaissances implicites par acculturation, le musicien ayant seulement à disposition une connaissance théorique et un outillage musical pour en expliciter les fonctionnements. Selon ces auteurs, ce savoir encyclopédique se concrétise notamment dans les attentes que les auditeurs instaurent vis-à-vis d'un objet musical. Elles recensent deux types d'attentes musicales :

« [...] les attentes provenant des connaissances en mémoire à long terme sur des mélodies ou des pièces musicales particulières (par exemple, tout auditeur occidental français connaît de mémoire "Au clair de la lune"). Les schémas de tensions et détentes musicales de la pièce sont dans ce cas connus à l'avance par l'auditeur ; les attentes issues du contexte donné par une mélodie ou une pièce. Ce second cas de figure implique que l'auditeur utilise les connaissances abstraites du système musical de sa culture (pour un auditeur occidental, il s'agirait des connaissances des hiérarchies tonales). Ainsi, il pourrait développer des attentes à la fois sur les caractéristiques de

⁴⁴ Francès, 1972 : 91.

⁴⁵ Imberty, 1979 : 72.

l'événement à venir (en fonction de la hiérarchie tonale), et sur le moment précis où cet événement devrait être joué. »⁴⁶

Concernant la nature de cette connaissance implicite des rapports harmoniques, Francès développe une réflexion qui nous semble intéressante pour notre propos. Il pose la question de l'intelligence musicale, problématisée à travers deux notions : l'intégration et l'interprétation. Selon lui, percevoir un élément comme partie d'un ensemble réel (une phrase tonale par exemple) bien que relevant d'un phénomène d'intégration, nécessite une capacité d'interprétation dont il précise qu'elle est « intégration dans un ensemble fictif, c'est-à-dire dans un réseau de relations *virtuelles*, produits sédimentés de la culture »⁴⁷. Cependant « interprétation » n'est pas à prendre au sens médiat du terme, c'est-à-dire comme résultante d'un processus interprétatif, dans la mesure où cet acte semble en apparence immédiat et intuitif : tel groupe de notes est « senti comme », « entendu comme » tonique ou appelant tel complément pour avoir un sens par rapport à une tonique implicite. En s'inspirant des travaux de Piaget et Lemerrier⁴⁸ concernant la perception visuelle des hauteurs, Francès pose une différence entre *perception d'un rapport* (harmonique, tonal), et *comparaison perceptive* (entre objets sonores distants spatio-temporellement) : seule la seconde activité perceptive relèverait selon lui de l'intelligence musicale proprement dite. Son argumentation s'appuie sur le fait que le sentiment tonal et l'intégration des rapports harmoniques mobilisent une activité unisensorielle, commune à tout auditeur, alors que la faculté de comparer des objets musicaux à distance ferait intervenir des associations polysensorielles. Il semble en effet que la comparaison perceptive implique de concevoir des *gestalts* complexes, qui font intervenir plusieurs types de rapports (rythmes, intensités, timbres, etc.). Cette *intelligence* serait susceptible d'être développée par une éducation musicale. Dans la reconnaissance tonale, cette éducation n'est pas nécessaire, dans la mesure où l'intégration tonale d'un ensemble sonore implique la *réception d'un message sensoriel* et son *élaboration gnosique*. Il cite Basevi⁴⁹ pour qui :

« Les phénomènes de la tonalité sur lesquels est basé notre système d'harmonie ne sont pas l'objet immédiat de l'intelligence, mais d'une faculté intermédiaire entre les sens et l'intellect. C'est cette faculté que j'ai appelée 'perception'. »⁵⁰

⁴⁶ Pineau, Tillman, 2001 : 29.

⁴⁷ Francès, 1972 : 99

⁴⁸ J. Piaget et M. Lambercier, La comparaison visuelle des hauteurs à distances variables dans le plan fronto-parallèle, Neuchâtel, 1943

⁴⁹ A. Basevi, Introduction à un nouveau système d'harmonie, Florence 1865

⁵⁰ Francès, 1972 : 104-105.

En conséquence, pour Francès, il y aurait « un certain nombre de conditions formelles qui conduisent par paliers de la perception à l'intelligence »⁵¹. Les activités médiate, relevant de l'intelligence, et immédiate, relevant de la perception, s'enchevêtrent, sont complémentaires et indissociables. Ainsi, explique-t-il, l'achèvement d'une mélodie qui se termine sur un degré autre que le 1^{er}, le 3e ou le 5e est ressenti émotionnellement comme une tension appelant un complément non point d'ordre logique, mais d'*ordre sensoriel*. Cette composante émotionnelle ne repose pas sur un savoir représenté, mais sur une accumulation de perceptions antérieures. Nous ajouterons, au vu de l'argumentation de l'auteur, que, en revanche, la compréhension de l'ensemble du syntagme mélodique est l'aboutissement d'allers retours comparatifs entre différentes parties de la chaîne sonore, cette comparaison impliquant, en plus de l'activité perceptive immédiate, des opérations d'ordre logique, et par conséquent intelligible. Francès conclut que :

*« En réalité, l'intégration formelle, lorsqu'elle s'effectue, suppose presque toujours une activité, plus ou moins grande selon la nature des rapports qu'il s'agit de saisir. Nous retrouvons ici l'antithèse du médiat et de l'immédiat que l'interprétation tonale nous a révélée. Il y a des rapports qui s'imposent comme la répétition ou la transposition d'une phrase musicale consécutive à son exposition. Il y a des rapports plus difficiles à saisir, comme la reprise d'un thème après un intermède, une digression. »*⁵²

L'on peut admettre, en outre, que pour notre objet chanson, cette difficulté de la saisie des rapports est amoindrie, d'une part par la relative simplicité du discours musical, d'autre part par la surexposition des auditeurs à ce type d'expression. L'on pourrait dire en quelque sorte que, même si l'auditeur ne possède pas d'éducation musicale explicite, il possède une éducation musicale implicite, pour cette expression spécifique qu'est la chanson, au vu de sa médiatisation et de sa popularité. Il en ressort néanmoins que cette réflexion concernant les rapports entre intelligence et perception, entre perception d'un rapport et comparaison perceptive, dessine effectivement un objet dont l'instauration de la totalité signifiante se joue dans un va et vient constant entre ces deux pôles médiat et immédiat. Il nous semble alors possible d'envisager que la performance signifiante et « évocatrice » d'une chanson résiderait dans la complémentarité et l'efficacité de ces rapports, permettant à la fois un confort d'ordre intelligible, et un potentiel émotionnel ouvert, d'ordre sensoriel, ou pour le moins, sensible. Dans l'immédiat, retenons que si le sentiment tonal et les rapports harmoniques relèvent plus particulièrement de la perception immédiate, les rapports d'équivalence, la construction de paradigmes, les fonctions mélodiques permettent à l'auditeur d'élaborer des stratégies *intelligentes* de compréhension du discours, ce que nous

⁵¹ *Ibid.* : 149.

⁵² *Ibid.* :150-151.

montrons dans nos analyses. Ce dernier point nous mène alors au traitement plus spécifique de ces éléments.

2. Le discours musical

En abordant précédemment la notion de cadence, nous anticipions donc sur ce que nous nommerons très globalement le *discours* musical. En effet, les cadences se définissant à la fois par des propriétés harmoniques, et par les agencements syntagmatiques de ces propriétés, elles s'associent à la constitution des thèmes mélodiques d'une part, et participent d'autre part, en concordance avec d'autres éléments, au découpage du continuum sonore. Dans ce sens, elles participent à l'élaboration de la structure des chansons, structure sans laquelle le matériau sonore resterait pour l'auditeur un assemblage de sons échappant à toute herméneutique. Dans ce contexte, les propos de Geninasca prennent toute leur pertinence :

« La cohérence des discours esthétiques a ceci de particulier qu'elle est de nature structurale, ce qui a pour effet d'en assurer l'intelligibilité en toute indépendance de contextes situationnels. [...] une telle structure [...] est la forme qu'une instance énonciative se charge d'instaurer du moment qu'elle en postule la réalité. »⁵³

Il s'agit donc de mettre en évidence ici ce qui, d'un point de vue musical, est susceptible de référer à la « nature structurale » des chansons. Cette nature structurale s'articule selon nous selon deux pôles principaux : la constitution des paradigmes et la gestion du temps musical. Par ailleurs, l'efficacité de cette structure s'accomplit principalement au travers de la composante mélodique, en tant qu'elle hiérarchise et distribue les fonctions au sein de la matérialité mélodique multi-modale (vocale et instrumentale), ce que nous examinerons dans un second temps.

2.1. Structure musicale globale

Pour mettre en évidence les éléments en jeu dans la structure musicale globale des chansons, nous aborderons nos analyses notamment à la lumière des notions présentées par Stéphane Roy, dans son article « L'analyse formelle en quête de significations profondes », tiré de la revue LIEN, consacrée à *L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques* :

⁵³ Geninasca, 2004b : 137.

« [...] le sujet tente d'interpréter, de donner forme et cohérence à l'œuvre écoutée en adoptant un certain nombre de stratégies. Ces stratégies se déploient selon trois dimensions qui m'apparaissent fondamentales, soit celle des renvois interne et externe, de la discursivité musicale et des rapports de tensions qui définissent les relations hiérarchiques entre les composantes d'une œuvre. »⁵⁴

Le propos de cet auteur nous interpelle dans la mesure où il envisage l'interprétation de l'œuvre musicale dans des termes semblables à ceux que Geninasca utilise lorsqu'il envisage l'interprétation des discours esthétiques. En effet, il évoque l'existence de stratégies par lesquelles l'auditeur informe l'expression musicale, et à partir desquelles il construit sa cohérence. Parmi les trois dimensions qu'il propose, celle des renvois internes a une résonance particulière pour notre objet, dans la mesure où elle correspond à des phénomènes de reprises, réitérations, rappels, etc., plus globalement à l'organisation des phénomènes de répétitions. Or, en chanson, ces phénomènes de répétitions sont inhérents et propres à l'objet, au point qu'ils sont inscrits dans sa définition même, et ce dans tous les dictionnaires de langue, au travers des notions de couplet et refrain. En effet, dans une chanson, d'abord continuum sonore dont l'existence est délimitée par son début et sa fin, et donc par l'enchaînement « silence – son – silence », les structures répétées, à quelque niveau qu'elles interviennent, jouent un rôle fondamental pour l'appréhension sensible de l'objet, et fournissent à l'auditeur l'outil essentiel de discrétisation du flux sonore. Citons rapidement différentes fonctions qu'elles peuvent remplir : elles articulent entre eux les éléments sonores, en découpant dans le continuum des unités discrètes et identifiables ; elles posent des équivalences paradigmatiques entre ces unités ainsi identifiées ; elles mettent en évidence les éléments qui eux, ne sont pas répétés, et acquièrent ainsi un statut spécifique ; enfin, elles posent une norme d'exécution des éléments répétés, rendant ainsi saillant aux oreilles de l'auditeur tout écart à cette norme. En d'autres termes, elles construisent de fait, dans ce flux sonore, les unités pertinentes pour la constitution d'un *discours*. Ces unités, ainsi identifiées parce que discrétisables, fondent le matériau sonore à partir duquel la *discursivité musicale*, deuxième dimension mentionnée par Roy, peut prendre corps. Cette discursivité musicale résulte selon lui de « la présence de mouvements téléologiques au sein des différents niveaux hiérarchiques de l'œuvre », repérables notamment par l'alternance de phases de tension et de résolution. Ces mouvements téléologiques résultent d'une combinatoire de l'ensemble des données musicales, et font également intervenir les cadences, dont nous retrouvons ici la pertinence discursive. Quant à la troisième dimension présentée, concernant les relations hiérarchiques, elle peut paraître d'une importance moindre pour notre objet, dans la mesure où il présente généralement une

⁵⁴ Roy, 2006 : 16.

composition assez simple. En effet, les relations hiérarchiques, qu'elles soient de nature morphologique ou syntaxique, révèlent la plupart du temps une profondeur de niveau assez réduite, et une hiérarchisation des événements facilement appréhendable. Cependant, étant donnée la durée, courte, de l'œuvre, et la nature synchrétique des données sonores, son intérêt, s'il ne réside pas dans sa complexité, peut s'envisager en terme d'efficacité pour sa saisie rapide et sans équivoque par l'auditeur.

Par ailleurs, notons que les deux notions, couplet et refrain, ordinairement convoquées pour rendre compte des phénomènes de répétition en chanson, se réfèrent en fait plus précisément à sa dimension textuelle, dans la mesure où elles identifient des parties spécifiques d'un texte chanté, en corrélation avec un contenu sémantique. Elles n'évoquent rien de précis quant à leur caractéristique musicale. Nous expliciterons donc également dans quelles restrictions nous entendons utiliser ces dénominations.

2.1.1. Découpages syntagmatiques et construction des paradigmes

La définition sommaire d'une chanson qui circule dans l'encyclopédie collective fait donc état d'une expression structurellement construite dans une alternance de couplets et de refrains, agrémentée de-ci delà de développements spécifiquement musicaux. Nous pourrions paraphraser cette connaissance empirique de la façon suivante : une chanson se définit structurellement par des éléments répétés, organisés en paradigmes reconnaissables par l'auditeur. Arbatz,⁵⁵ dans son ouvrage *Le moulin du parolier*, tente une formalisation un peu plus précise de cette définition courante, en s'attachant à décrire ce qu'il nomme « la structure musicale globale d'une chanson ». Selon lui, dans la majorité des chansons, il est possible d'identifier les éléments structurants suivants :

- une introduction, le plus souvent instrumentale ;
- des thèmes musicaux chantés ou non : ces thèmes se répartissent dans l'ensemble de la chanson pour former les couplets et les refrains, ils sont chantés lorsqu'ils constituent le support musical du discours ;
- un pont, qui désigne la partie instrumentale ou chantée qui fait le lien entre les différentes parties de la chanson. Le pont peut à lui seul développer un thème qui lui est propre ;
- éventuellement un break, qui désigne une coupure pendant laquelle l'orchestre laisse le chanteur ou les chœurs seuls, a capella.

⁵⁵ Arbatz, 1996 : 50.

Arbatz propose ainsi une description de la structure globale d'une chanson, en terme d'organisation syntaxique du continuum sonore, organisation qui met en avant différents paradigmes. On y retrouve de toute évidence ce qu'affirme Ruwet à propos des rapports syntaxiques en musique :

« [...] en musique, tous les rapports syntaxiques sont aussi des rapports d'équivalence (des rapports paradigmatiques). »⁵⁶

En effet, cette organisation syntaxique, en même temps qu'elle découpe des unités dans le continuum sonore, pose entre ces unités des rapports d'équivalences, entre les parties développant des similitudes (harmoniques ou mélodiques pour le thème musical par exemple), entre les parties remplissant le même type de rôle syntaxique (fonction de connecteur pour l'introduction et le pont, par exemple), et construit ainsi des paradigmes. Ces paradigmes se fondent essentiellement sur deux points : le premier, fondamental et élémentaire, concerne la présence vs absence de la voix chantée ; le second, directement afférent à la dimension discursive du sonore, concerne la gestion des phénomènes de répétitions dans la manifestation synchrétique, musicale et verbale, à travers la mention des thèmes chantés ou non. Dans cette proposition de formalisation, les critères de formation et d'agencement de ces paradigmes restent cependant flous. Mis à part l'introduction et le pont, dont la fonction syntaxique est identifiée, la place des différents syntagmes, ainsi que leur rôle, est assez peu spécifié. De fait, cette formalisation constitue une paraphrase améliorée de la connaissance empirique du genre, mais l'explicitation proposée éclaire peu sur les procédés à l'œuvre, qui permettraient à l'auditeur d'en bâtir la cohérence discursive. Ceci étant, les dimensions exposées par Roy y sont implicitement présentes : les phénomènes de renvois se logent dans la répétition des thèmes ; la discursivité musicale prend corps dans les mouvements téléologiques qui permettent de passer d'une division à l'autre ; les relations hiérarchiques sont évoquées dans les fonctions spécifiques des connecteurs, qui posent de fait différents niveaux hiérarchiques d'unités. Dès lors, cette formalisation, aussi simple apparaisse-t-elle, traduit effectivement une réalité structurelle des chansons, par ailleurs pragmatiquement opérante. Nos analyses mettront en évidence les procédés qui permettent à l'auditeur d'édifier la cohérence de cette structure. Notre propos immédiat se limite à expliquer les quelques notions musicales susceptibles d'y être impliquées.

Thème, motif, cellule

Dans la description d'Arbatz, il apparaît nettement que la notion de thème musical dans une chanson se superpose pragmatiquement aux découpages textuels en couplet et refrain : on

⁵⁶ Ruwet, 1975 : 27.

aura le thème du couplet, repris à chaque occurrence de couplets, le thème du refrain, repris à chaque occurrence de refrains. Pour les autres paradigmes, l'auteur ne prend pas en compte leur éventuelle propriété thématique. Or, dans notre appréhension synchrétique, il nous paraît important d'apporter des éclairages sur ce que renferme cette notion de thème, ainsi que ses corollaires, motif et cellule, qui dès lors qu'elle se réfère au moins à des données musicales, est directement impliquée dans la saisie de la totalité audible.

Posons quelques définitions encyclopédiques de la notion de thème en musique :

« Dessin musical constitué par une mélodie, une harmonie ou un rythme formant le motif d'une composition musicale et qui est l'objet de variations. »⁵⁷

« Phrase musicale qui est réutilisée dans le cours d'un morceau ou qui donne lieu à de multiples développements. »⁵⁸

« Idée mélodique, rythmique ou harmonique caractéristique, de dimensions variables, sur laquelle se fonde une œuvre. Le thème repose sur un ou plusieurs motifs, formés à leur tour de cellules. »⁵⁹

On constate que les définitions sont assez flottantes. De fait, la notion de thème ne renvoie pas à un ensemble de propriétés précises d'un donné musical : l'on ne peut dire de telle partie d'une musique qu'elle constitue un thème parce qu'elle développe tel intervalle mélodique, ou parce qu'elle répond à telle progression harmonique, ou parce qu'elle construit tel groupe rythmique. La notion répond en fait au concept d'*idée* musicale, qui aura des caractéristiques spécifiques sur un, deux ou les trois de ces plans, et dont les propriétés sont à chercher dans son exploitation temporelle. En effet, la caractéristique principale du thème, c'est qu'il se répète, et son mode de répétition est à la fois ce qui l'institue en tant que thème, et ce qui lui confère une fonction spécifique. Les définitions du thème prennent alors les caractéristiques suivantes⁶⁰ :

a) le thème en tant que phrase mélodique qui est sujette à variation. Dans cette acception, le thème se confond à la mélodie, dans le sens où ses variations seront essentiellement d'ordre mélodique (le schème mélodique se réitère en se variant, en s'ornementant, en se déployant ou en se rétractant).

b) le thème en tant que noyau qui suscite des développements. Il s'apparente alors davantage à la cellule ou au motif. C'est le sens habituel donné au mot thème dans les

⁵⁷ TLFi, entrée « thème », musique.

⁵⁸ Danhauser, 1996 : 191.

⁵⁹ Hakim, 1991 : 163.

⁶⁰ Nous nous inspirons ici des propos du compositeur François Nicolas, dans l'article qu'il a consacré à cette notion, « Cela s'appelle un thème » (<http://www.entretamps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Theme.html>).

fugues ou les premiers mouvements d'une sonate où l'objet générateur s'avère plus dépouillé qu'une mélodie et présentant plus à nu son algèbre constitutive.

c) le thème en tant qu'il est répété, en le déplaçant éventuellement dans la structure tonale. Le thème est, en ce sens restreint, un objet qui marque la Forme, qui indique par exemple la tonalité de la dominante, qui signale le retour à la tonique, qui désigne la réexposition. C'est le sens du mot thème dans la présentation académique de la Forme-Sonate (sens particulièrement approprié à son second thème), dans la logique du rondeau (qui voit alterner refrains et couplets) et de l'Aria da Capo (où les "thèmes" contribuent à marquer les places ABA).

Il apparaît en résumé que l'on reconnaisse trois fonctions au thème : une fonction mélodique de variation, une fonction génératrice de développement, une fonction répétitive de marquage. Ces fonctions ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et un même thème peut en combiner plusieurs. Elles révèlent toutes deux points communs : le thème est, dans tous les cas, une entité repérable comme telle par l'oreille ; le thème est destiné à revenir dans l'oeuvre, sans disparaître définitivement après sa première énonciation.

Par ailleurs, les notions de motif et cellule sont intimement liées à celle de thème. Effectivement, en analyse musicale, on admet qu'un thème se décompose en unités inférieures : le motif, qui lui-même peut être construit à partir d'une ou plusieurs cellules. Les définitions que donnent les auteurs de ces deux autres termes sont peu éclairantes pour le non musicologue. Le *Guide pratique d'analyse musicale* donne du motif la définition suivante :

« Élément de la syntaxe musicale possédant un sens expressif propre, et qui confère son aspect caractéristique à un thème ou à une phrase mélodique. Le motif se décompose en éléments très brefs, appelés cellules. »⁶¹.

Danhauser quant à lui pose les deux termes, thème et motif, comme synonymes, et ne traite pas la cellule Enfin, Bent et Drabkin proposent une définition de la cellule, qui dessine entre les deux termes, cellule et motif, encore un autre type de relation :

« Cellule : terme conventionnel en analyse thématique, désignant une courte formule mélodique qui peut constituer une partie d'un MOTIF ; [pour Rétzius, 1967] une cellule représente l'essence d'un motif, qu'il s'agisse d'un contour mélodique, d'une figure de note voisine ou de la répétition d'une note. »⁶²

⁶¹ Hakim, 1991 : 134.

⁶² Bent et Drabkin, 1998 : 201.

La compréhension que nous avons de l'ensemble de ces définitions peut se résumer de la façon suivante : un thème correspond à une idée musicale, à caractère mélodique généralement prégnant, susceptible d'être exploité selon les fonctions qui lui seront assignées. Ce thème peut se composer d'un ou plusieurs motifs, dont la caractéristique principale réside dans le fait qu'il constitue un composant syntaxique immédiat du thème. Cependant il semble relever également du concept d'idée musicale, dans la mesure où son sens expressif lui est intrinsèque. Quant à la notion de cellule, elle se caractérise dans l'ensemble des définitions par sa brièveté, son caractère schématique apparenté à la formule, et son statut de composant syntaxique immédiat du motif.

Thème, motif et cellule dans notre corpus

Dans le cadre de nos chansons, nous retrouvons les trois fonctions du thème, telles que nous les avons expliquées, dans des manifestations spécifiques :

- le thème en tant que thème mélodique, qui peut subir de légères variations, mais que l'on identifie au travers d'un schème mélodique réitéré. C'est dans cette fonction qu'il est considéré lorsqu'il est confondu avec sa dénomination synchrétique couplet / refrain. Par conséquent, cette acception fait intervenir directement les données verbales qui, à travers les signifiants verbaux, participent pleinement et à sa constitution, et à sa reconnaissance. La voix, comme instrument mélodique premier de notre objet, en constitue alors sa manifestation la plus prégnante. Ceci dit, cette acception du terme ne se retreint pas aux couplets et refrains, et correspond également fréquemment aux autres paradigmes non chantés, que nous avons nommés « connecteurs ». Dans ce cas, leur particularité réside dans le fait qu'ils ne sont pas corrélés à une expression verbale, mais leur fonction mélodique relève du même phénomène.

- les deux autres fonctions thématiques, la fonction répétitive de marquage, et la fonction génératrice de développements, semblent pouvoir se confondre pour notre objet. En effet, l'on ne peut parler d'une fonction génératrice au sens entendu par la musicologie dans la mesure où le propre d'une chanson n'est pas de développer un contenu musical complexe et existant pour soi. Pour autant, dans la façon dont ils sont évoqués, certains éléments thématiques peuvent à la fois assumer cette fonction de marquage, et subir des développements. Ainsi, dans les jeux d'instrumentation, la fonction répétitive de marquage peut s'actualiser autant par un thème réitéré dans son entier, sur un degré différent de la tonalité par exemple, que par une citation elliptique du thème, à travers un de ses motifs, ou un développement particulier d'un motif, d'un point de vue mélodique, rythmique, voire harmonique, etc.

Au vu de ces remarques, il apparaît que pour l'analyse de nos chansons, l'acception mélodique de la notion de thème reste la plus efficiente, et la plus susceptible d'en éclairer la structure. Dès lors, nous réserverons cette dénomination, « thème », à tout développement mélodique susceptible de correspondre à un paradigme constitué et reconnaissable dans l'ensemble de la chanson, que ce paradigme soit à dominante vocale ou non. Ce choix pose de fait un niveau hiérarchique d'appréhension de cette notion, qui implique deux points essentiels :

- bien que pouvant correspondre pragmatiquement à la segmentation de la composante verbale en couplet/refrain, la notion de thème telle que définie ici ne se confond pas avec elle : d'une part, elle la dépasse puisqu'elle permet de caractériser des parties non chantées ; d'autre part, elle ne prend pas en charge la dimension sémantique des paradigmes. Rappelons en effet que nous évoquons ici des problématiques de structure pour lesquelles nous mettons hors jeu, volontairement, les contenus verbaux. Nous n'ignorons pas cependant que couplets et refrains intègrent des fonctions discursives spécifiques, ainsi que le souligne Spyropoulou dans ses travaux consacrés au *refrain dans la chanson française* :

« Les analyses auxquelles nous avons procédé dans ce chapitre nous conduisent à dégager deux ordres de traits caractéristiques du refrain. D'une part des traits externes : procédés contrastifs qui le distinguent du couplet, parmi lesquels il faut ménager une place à part à la répétition textuelle ; que cette répétition se fasse à l'identique ou partiellement, il est unanimement reconnu que le refrain doit être globalement repris, aussi ce trait n'a-t-il jamais fait défaut aux définitions qui ont été données du refrain ; d'autre part des traits internes : nous les avons passés en revue, mais leur description n'aurait été qu'un fastidieux inventaire si elle ne nous permettait maintenant de les regrouper sous trois rubriques : le lyrisme des contenus et de la forme, l'intelligibilité du message ou limpidité, la relation directe avec le thème-titre ou motivation thématique. »⁶³

Les conclusions de cet auteur ne manqueront pas d'apparaître également dans nos analyses : le « lyrisme de la forme » devrait renvoyer à certains traitements du sonore, la « limpidité » du message à une mise en évidence spécifique du matériau linguistique. Par ailleurs, l'auteur expose deux types principaux de refrains, le refrain détaché⁶⁴ et le refrain intégré, dont elle donne la définition suivante :

⁶³ Spyropoulou, 1998 : 218-219.

⁶⁴ Parmi les refrains détachés, Spyropoulou distingue les refrains fixes, c'est-à-dire dont la composante verbale est répétée à l'identique, et les refrains à variation, dont la composante verbale peut subir des modifications de diverse nature. Les refrains détachés fixes semblent être les plus courants en chanson (50% du corpus de l'auteur).

« Le premier trait par lequel s'opposent le refrain détaché et le refrain intégré consiste en leur volume respectif. Le refrain détaché est long, le refrain intégré est court. Cette différence est fondamentale ; il en découle une deuxième, qui concerne leur structure : le refrain détaché possède en propre une structure complète, qui confère à la série de vers qui le composent une cohésion indépendante de celle des couplets ; le refrain intégré type, d'un seul vers, présente une structure indigente, incomplète, qui ne peut se suffire à elle-même, et qui prolonge celle du couplet ou qui s'y greffe. En bref, le refrain détaché est caractérisé par l'autonomie, le refrain intégré par la dépendance. » (Spyropoulou, 1998 : 124)

Ainsi donc, la caractérisation d'un refrain implique d'étudier ses modes de répétition et d'apparition dans la dimension verbale, et intègre des considérations non équivalentes à l'identification des thèmes musicaux. Par conséquent, nommer un paradigme fondé sur des données musicales « refrain » n'est pertinent que dans ce cas précis du refrain détaché, en tant qu'il se superpose en effet à un thème musical spécifique. Dès lors, en conformité avec notre démarche, nous utiliserons⁶⁵ ces notions « couplet » et « refrain » comme indicateurs de paradigmes établis, uniquement dans ce cas précis de chansons qui présentent une organisation classique en couplet / refrain détaché, dans la mesure où elles facilitent efficacement les repérages dans le flux sonore pour le lecteur. En revanche, pour les chansons ne présentant pas cette structure courante, nous nommerons les paradigmes musicaux sans avoir recours à ces notions syncrétiques.

- par ailleurs, en posant le thème musical comme constitutif des paradigmes d'une chanson, nous suggérons effectivement que d'autres notions sont en jeu dans le découpage interne de ces paradigmes, qui collaborent à la constitution de ce niveau hiérarchique supérieur. Dès lors, les notions de motif et de cellule peuvent nous permettre de décrire ces composants syntaxiques internes aux thèmes. Cependant, notre objectif étant de rendre compte des phénomènes de répétition, nous nous accommoderons d'une définition susceptible d'être opérante dans cette tâche, et donc relevant uniquement d'un rapport syntaxique hiérarchique entre les termes. En somme, pour notre travail, il nous apparaît suffisant de poser le motif comme étant une unité susceptible d'être repérable comme constitutive de l'unité supérieure thématique, ce repérage s'effectuant sur la base de l'identification de critères convergents répétés (ligne mélodique reconnaissable, pause en fin de motif, convergence avec le découpage syntaxique verbal, etc.). Quant à la cellule, nous réserverons ce terme à la désignation d'unités plus petites, à caractère rythmique et/ou mélodique, dans le sens qu'elle présente une formule brève repérable, mais dont le caractère mélodique n'est pas assez développé pour se confondre avec celui d'un motif.

⁶⁵ Ce que nous avons déjà fait en renvoyant le lecteur à tel refrain ou tel couplet, pour les exemples cités.

2.1.2. Temps musical : rythme, mètre, carrure

L'ensemble de ces phénomènes structurels ne peut évidemment se concevoir hors de la dimension temporelle dans laquelle ils se déploient. Nous avons rapidement évoqué en préambule quelques questions soulevées par les durées et le temps musical. Il s'agit de spécifier maintenant comment se posent ces questions pour notre objet chanson, dans l'ensemble de son discours musical.

Tout comme elles déploient des régularités harmoniques à travers l'utilisation normative des tonalités et des cadences, les musiques tonales classiques exploitent également des régularités du point de vue de la gestion du temps musical, qui révèlent elles aussi une exploitation conventionnelle du temps musical. Là encore, ces régularités, qui s'expriment sur ce plan au travers des notions de période et plus précisément de carrure, trouvent leur origine dans les musiques populaires, ainsi que le souligne Stoianova :

*« La structure typique de la période classique s'est établie initialement dans les pratiques populaires de chants et de danse avec musique homophonique. Ses traits pertinents sont : la répétitivité (autrement dit la périodicité interne) et la téléologie harmonique. »*⁶⁶

La période telle que mentionnée par l'auteur réfère à une unité temporelle de segmentation, qui se fonde sur deux points inhérents au musical et que nous avons relevé maintes fois, la téléologie harmonique et la répétition. Nous ne reviendrons pas sur la téléologie harmonique que nous avons déjà évoquée. Quant à la répétition, elle s'exprime ici dans un mode spécifique qui est la périodicité de l'élément répété, autrement dit le « retour de l'identique », à intervalle de durée déterminé et régulier. Dès lors que cette périodicité se base sur un intervalle de temps de 4 mesures, cette gestion du temps musical édifie ce que l'on nomme la carrure. Citons Escal pour son explication éclairante :

*« Les compositeurs des 17^e et 18^e siècles ont en général été asservis à la carrure, au retour périodique de phrases égales. Une incise de quatre mesures devait être suivie d'une autre incise égale pour constituer une phrase de huit mesures. Cette phrase, développée, devait engendrer des phrases égales, multiples de quatre et huit mesures, etc. La carrure ordonne donc le nombre des mesures dans la phrase, et des phrases dans la forme (4, 8 et 16... sont, dans cette perspective, des unités, que les mesures soient elles-mêmes binaires ou ternaires), en donnant clairement à sentir le moment où une durée s'achève. C'est, dans le sens de quadrature, la forme 'rythmique' la plus universelle. Une application "au carré" du principe binaire. »*⁶⁷

⁶⁶ Stoianova, 1996 : 22.

⁶⁷ Escal, 1996 : e.2.

La carrure relève donc d'un principe de symétrie du nombre de mesures composant des phrases musicales successives égales entre elles, ordonnant ainsi l'ensemble du temps musical. Escal ajoute plus loin :

« La carrure [...], qui partage la phrase en fragments d'égale durée ponctués par un "repos", est justement issue de la danse : elle permet aux danseurs de ramener à intervalles réguliers les pieds et le corps à leur position de départ. »⁶⁸

Dans sa parenté avec la danse, il n'est pas étonnant que la chanson ait conservé la carrure comme inhérente à l'ordonnement de son temps musical. En effet, dans la très grande majorité des chansons, l'ensemble des unités que nous avons mentionnées, les thèmes, les motifs, les cellules, se déploient dans ce cadre symétrique que constitue la carrure : par exemple, un thème constitué de 16 mesures se décomposera en motifs de 8 ou 4 mesures, etc., que la mesure soit binaire ou ternaire. Par conséquent, ce procédé étant extrêmement usité en chanson, il apparaît évident que cette gestion implicite du temps musical intervient également dans la reconnaissance des paradigmes par l'auditeur. Par ailleurs, sous un autre point de vue, dès lors que ce contexte « carré » institue une norme, il est à prévoir que tout écart marqué à ce principe organisateur risque d'être signifiant.

Ces observations nous permettront de noter plus justement les transcriptions rythmiques, dans la mesure où, à l'aune de ce principe de carrure, l'on peut résoudre certaines ambiguïtés d'écriture. Ainsi par exemple, le choix que nous avons fait concernant la notation de la chanson d'Arno trouve ici un argument supplémentaire : en notant la cellule rythmico-mélodique sur deux mesures, nous proposons une métrique globale de la chanson qui construit les thèmes mélodiques sur huit mesures, plutôt que sur quatre, ce qui semble plus pertinent du point de vue de l'utilisation générique du temps musical. Cependant, il est évident que là n'est pas l'intérêt principal de la prise en considération de ces phénomènes.

En effet, ce dont il est question ici, au-delà de la structuration temporelle du musical, concerne directement le vécu rythmique global de l'auditeur. Question fondamentale s'il en est, pour un objet comme le nôtre dont les pratiques montrent à quel point son activité perceptive peut être liée à l'engagement du corps (dans la danse, mais également dans les activités physiques susceptibles d'accompagner l'écoute de chansons). Expérience du rythme donc, qui ne peut se concevoir ni comme la seule segmentation comptable de la chaîne sonore, ni comme la répartition des durées en valeurs de notes, mais qui relève du

⁶⁸ Ibid. : e.6.

rythme global de l'événement musical dans toutes ses composantes, ainsi que le remarque Boucourechliev :

« Le rythme ? qu'est-ce à dire ? c'est tout dire. C'est ce qui façonne le temps musical. Car toute relation entre éléments, entre structures impose sa marque sur le temps et le transforme. Si la moindre différence – d'harmonie, de durées, d'intensités, de registres (en tant qu'indissociables) – crée une griffe, une petite ou une profonde blessure sur le temps, elle produit un rythme. [...] le rythme est constitué par la combinaison incessante de tous ces événements dans le temps. Il est la puissance fondatrice du temps musical [...] »⁶⁹

Dans une certaine mesure, c'est effectivement « tout dire » que de tenter d'explicitier les implications d'une telle expérience dans la réception de l'objet par un auditeur ; partant, comme nous l'avons déjà souligné, c'est au regard de nos analyses que nous pourrions examiner les implications sémiotiques de sa perception. Dans la restriction de ce chapitre, nous évoquons quelques incidences musicales de la prédominance du principe de la carrure dans les chansons, dans les distinctions qu'elle pose entre le mètre, sur lequel se fonde ce principe, et les rythmes musicaux.

Rythme et mètre

Comme nous venons de l'expliquer, la carrure implique un temps musical *mesuré* qui n'est pas à confondre avec les rythmes constitués par la distribution des durées à l'ensemble des sons. Que ce principe soit aussi prégnant en chanson nous a incité à examiner en quoi rythmique et métrique pouvaient différer en musique, et quelles peuvent être les implications de ce temps mesuré pour la saisie de l'objet.

Dans son rattachement à une tradition musicale classique, la carrure des chansons implique une application de la mesure telle qu'elle est en usage dans ces musiques. Fraisse⁷⁰ explique que cet usage découle de l'habitude prise à l'époque classique de toujours commencer la mesure par un temps fort, et de marquer des accents d'intensité selon la battue du chef d'orchestre. De cette tradition proviennent les propriétés aujourd'hui à nos oreilles rebattues des marquages d'intensité attribués aux différents temps au sein des mesures, ainsi que les décrit scolairement Danhauser :

« Dans une mesure, les temps et les parties de temps ne sont pas tous égaux en force. On dit qu'il y a des temps forts et des parties fortes de temps. Des

⁶⁹ Boucourechliev, 1993 : 33.

⁷⁰ Fraisse, 1974 : 126.

temps faibles et des parties faibles de temps. Toutes les premières parties de temps sont fortes par rapport aux autres. »⁷¹

De fait, un morceau de musique mesuré intègre donc une accentuation imposée par la mesure, qui participe directement au mouvement, à l'organisation, et à la saisie du matériau musical. Ce marquage des temps revêt en chanson une importance considérable que nous aurons l'occasion de prendre en compte. Par ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler ici que ces rapports d'intensité entre les temps sont également efficaces en métrique poétique, ce qui renforce l'importance de ces phénomènes pour notre objet pluricode, dont on peut imaginer que la confrontation des deux métriques induise des phénomènes accentuels audibles. In-Ryeong dans son ouvrage *Évocation et cognition, reflets dans l'eau*, nous rappelle la nature de ces phénomènes en poésie :

« Quelle que soit la variété des mètres, ils se basent sur les mêmes principes d'équivalence : soit sur une équivalence fondée sur le nombre des syllabes ou voyelles dans le cas des métriques syllabiques, soit sur une opposition binaire dans les métriques accentuelle, quantitative et tonale. Ces dernières reposent sur la succession régulière du temps fort et du temps faible : respectivement, syllabe inaccentuée et syllabe accentuée, celle longue et celle brève, celle à ton plat (le premier des quatre tons) et celle à ton oblique (les trois autres tons : ton "montant", ton "partant" et ton "rentrant". On voit que la formation des mètres consiste en une simplification stable destinée à rendre aisée la perception auditive. »⁷²

Le système musical pose donc sans conteste les deux notions, rythme et mètre, comme distinctes : la mesure y est une mesure *écrite*, qui construit des parties égales du temps musical, constituant un cadre dans lequel le rythme, de tel thème, de tel motif, de telle cellule, trouve à se déployer. Ainsi que le souligne Lachartre :

« [...] souvent, dans la pratique musicale, les syncopes, les enjambements, les contretemps déplacent les accents et remplacent les temps forts par un silence ou une tenue. »⁷³

Le rythme se manifeste en effet comme la gestion libre des durées et des accentuations. Il apparaît comme la créativité du mouvement musical spécifique, affranchi des implications accentuelles de la mesure. Escal l'exprime en ces termes :

« [...] le rythme en musique, c'est ce qui méprise la carrure, les divisions égales, qui s'inspire de mouvements de durées libres et inégales ; c'est la production non-isochrone d'accents. Au contraire, la mesure – je cite la définition de Furetière dans son Dictionnaire de 1690 – « contient ordinairement une seconde d'heure, qui est environ un temps du battement du

⁷¹ Danhauser, 1996 : 41.

⁷² In-Ryeong, 2001 : 51.

⁷³ Lachartre, N. : « rythme-musique », article de l'*Encyclopedia Universalis*.

pouls du cœur : de sorte que la systole ou contraction du cœur répond à l'élévation de la main et la diastole, ou dilatation, à l'abaissement. [...] ». [...] C'est l'égalité successive, le régime périodique, la répétition sans variation d'accents isochrones. »⁷⁴

Le ton quelque peu véhément de l'auteur laisse entendre une certaine déconsidération du temps mesuré, dont elle critique le potentiel musical restreint. En effet, dès lors que la mesure n'est plus seulement écrite mais qu'elle est *entendue*, c'est-à-dire dès lors que le rythme de la musique est considéré à travers la perception qu'on en a plutôt qu'à travers son existence symbolique dans le système, la mesure devient bel et bien une forme rythmique en soi, sous-jacente certes, mais qui impose une battue isochrone du temps musical, c'est-à-dire un rythme à la fois périodique, dont l'intervalle de durée est toujours identique, et toujours identiquement accentué. Selon Nattiez, c'est sur ce point que mètre et rythme peuvent être confondus :

« Le mot « rythme » désigne fondamentalement un intervalle de temps entre deux événements, quels qu'ils soient. [...] mètre et rythme peuvent être confondus parce qu'une structure métrique possède deux qualités attribuées au rythme en général : l'intervalle de temps, périodique et isochrone, entre les battues sous-jacentes, et l'intervalle de temps, plus grand, également périodique et isochrone, entre les retours du temps qui sert de point de repère et qui découpe le continuum des battues en unités isochrones (les mesures) »⁷⁵

Mètre et rythme semblent effectivement pouvoir se confondre dans leur acception notionnelle, en tant qu'ils relèvent tous deux de l'organisation du mouvement, et qu'ils incluent les deux aspects fondamentaux du temps musical, la périodicité et la structuration. Cependant, du point de vue de la manifestation musicale, les deux notions ne peuvent plus se confondre, ainsi que le précise plus loin Nattiez :

« Sous des formes diverses selon les cultures, le rythme de surface en implique un autre : la scansion métrique, actualisée ou non dans la substance musicale »⁷⁶

Il y aurait donc une scansion métrique fondamentale, dont nous comprenons à la lecture de Fraisse que, même si elle répond à des usages culturels du sonore dans son actualisation musicale, n'est pas sans rapport avec les rythmes moteurs spontanés de l'être humain⁷⁷. Or il apparaît que la chanson, en tant qu'art populaire, se distingue de la musique savante sur ce plan : elle actualise indubitablement cette scansion dans sa substance musicale. En effet,

⁷⁴ Escal, 1996 : e.2.

⁷⁵ Nattiez, 1987 : 321.

⁷⁶ *Ibid.* : 323

⁷⁷ La scansion métrique, bien qu'induite par le matériau musical, se rapproche selon Fraisse des mouvements cadencés (qui se répètent à intervalles isochrones) tel la marche ou le balancement. (Fraisse, 1974)

les chansons, parce qu'elles ne sont que des réalisations effectives de musiques, et c'est là une de leur spécificité, donnent à entendre une mesure non seulement *entendue*, et non pas écrite, mais également musicalement vivace, en relation avec la danse : les basses y sont souvent bien accentuées, les interprètes dansent souvent eux-mêmes en les chantant. Nous dirons avec Chion que :

La musique populaire d'aujourd'hui renoue donc, via l'amplification en concert, le disque et la radio, et surtout via l'image à la télévision (qui a obligé les chanteurs populaires à apprendre à jouer de leur corps), avec la vieille solidarité parole/musique/danse, cela à la faveur des nouvelles possibilités de diffusion sonore, qui valorisent l'accompagnement rythmique. L'auditeur peut « participer » lui-même à la chanson en dansant sur elle, et prolonger ainsi la musique dans son corps. »⁷⁸

Il y aurait donc en chanson, davantage encore que dans les autres musiques, cette polyrythmie qu'évoque Fraisse à propos des Arts du temps :

« Cette dualité envisagée [entre mètre et rythme], non pas dans la distinction d'un modèle et de sa réalisation, mais dans celle de la contemporanéité de deux types de structures, nous invite à considérer que le plus souvent, dans les arts temporels, nous avons une polyrythmie⁷⁹ où la liberté d'une structure se conjugue avec la rigueur d'une autre. »⁸⁰

Dès lors, cette combinaison du mètre et du rythme pourrait bien s'avérer une donnée fondamentale pour la compréhension de la réception des chansons par l'auditeur, ce que nous tenterons de mettre en évidence dans nos analyses. Peut-être peut-on supputer qu'en tant que mélodie accompagnée, la chanson propose à l'auditeur à la fois une liberté rythmique, notamment dans la voix chantée, qui joue de syncopes, d'enjambements, de retard, d'accentuations créatives, etc., et un ancrage profond dans cette scansion au caractère « primitif », notamment au travers de sa rythmique, au sens orchestral du terme. Peut-être même retrouve-t-on sous un autre aspect cette dualité qui semble présente dans notre objet, entre expression normée et « sur-codée », et potentiel d'ouverture pour l'imaginaire de l'auditeur.

2.2.Mélodie : figure et fond

La dimension mélodique domine du point de vue de la prégnance acoustique dès lors qu'elle exploite au premier chef le caractère le plus saillant du son, la hauteur. Par conséquent, elle constitue un principe organisateur fondamental du continuum sonore. En effet, dans son

⁷⁸ Chion, 1994 : 89.

⁷⁹ Nous soulignons.

⁸⁰ Fraisse, 1974 : 160.

développement linéaire, elle est téléologiquement construite, selon les lois harmoniques que nous avons esquissées, et elle organise le flux sonore en thèmes et motifs repérables, se définissant ainsi par la totalité formée par l'ensemble. Ainsi que le précise Cornu :

« La mélodie a donc un commencement, un développement et une fin. Mais en même temps, on perçoit une mélodie dans son tout. Raison pour laquelle il est plus facile de fredonner toute une mélodie qu'un seul petit bout; raison pour laquelle encore, changer une seule note c'est changer toute la mélodie. Cette dernière instaure un temps du devenir, de l'ouverture, du désir, mais n'exclut pas la totalité vécue. »⁸¹

La succession des sons constituant une mélodie n'est donc pas à concevoir comme le déploiement indifférent de sons toniques sur la dimension temporelle, mais bien comme une totalité organisée, et perçue comme telle.

Cette dimension mélodique acquiert en chanson une fonction substantielle dans la mesure où elle est principalement corrélée à la manifestation de la substance verbale, et constitue la voie privilégiée de l'accès au texte. Une chanson se définit effectivement comme une mélodie accompagnée. Qu'est-ce à dire ? D'une part, cette mélodie constitue le point de synchrétisme de ce type d'expression, par la voix chantée ; d'autre part, c'est effectivement cette dimension mélodique qui domine du point de vue de la prégnance acoustique, dès lors que la hauteur des sons, ainsi que le timbre spécifique d'une voix, sont des critères du son particulièrement saillants. De fait, la ligne de chant constitue sans équivoque le pôle attractif de l'attention auditive, et concentre des données essentielles : la manifestation audible de la présence de l'émetteur-chanteur ; le message signifiant, et par conséquent le donné verbal intelligible. Nous ne pouvons donc nier cette prévalence de la ligne de chant en chanson, sur au moins ces trois points : prégnance acoustique, lieu de manifestation du dispositif communicatif et énonciatif, lieu de manifestation de la dimension sémantique verbale de l'objet.

Dans ces conditions, les répartitions thématiques dessinent la plupart du temps une dichotomie de base au sein du mélodique, telle que nous l'avons déjà évoquée : des thèmes mélodiques chantés (couplets / refrains) vs des thèmes mélodiques non chantés (principalement les paradigmes des connecteurs). La spécificité du mélodique réside alors dans la caractérisation de la substance de son expression, qui est soit exclusivement musicale, soit synchrétique, musicale et vocale. La hiérarchisation des données mélodiques dépend alors de l'attitude d'écoute privilégiée : l'activité perceptive du « comprendre » privilégiera de fait les données mélodiques permettant la corrélation immédiate avec un

⁸¹ Cornu, 2005 : 4.

système signifiant, et donc ici les thèmes chantés ; l'activité perceptive du « ouïr » ne devrait a priori provoquer aucune hiérarchisation particulière dans cette réception des données mélodiques, ce qui ne signifie évidemment pas que cette hiérarchisation présente dans le « comprendre » n'a pas d'implications sémiotiques concernant le « ouïr », l'activité perceptive étant globale et consubstantielle. Dès lors, dans une appréhension strictement musicale et abstraite, considérée hors des processus sémiotiques enclenchés lors de la réception de l'objet, l'ensemble des thèmes mélodiques construit un développement linéaire et dans une certaine mesure, plane : la dimension mélodique, qu'elle soit prise en charge par l'(es) instrument(s) ou la voix, se déploie en *figure*, sur un accompagnement qui en constitue le *fond*.

2.2.1. Décentrations ponctuelles de l'attention auditive

Ainsi que l'explique Francès, « percevoir une mélodie accompagnée, c'est suivre un déroulement linéaire, celui de la phrase mélodique, et effectuer en même temps un certain nombre de « décentrations » pour saisir l'organisation harmonique sous-jacente. ».⁸² Néanmoins, cette attraction peut être suspendue à des moments et des degrés divers, selon les particularités de l'accompagnement, qui peut apporter une diversité inattendue du point de vue harmonique par exemple, ou exposer lui-même un donné mélodique particulièrement prégnant, ou encore effectuer un jeu spécifique, de rythme, d'intensité, de timbre, etc. Ces décentrations dessinent des trajets de l'attention auditive que Francès décrit ainsi ;

« Ces trajets automatiques entre le chant et l'accompagnement semblent s'effectuer en suivant la loi de la prégnance respective de l'une et de l'autre. Il y a des moments de simultanéité rigoureuse, lorsque l'harmonie est exprimée par un accord-timbre revêtant le passage mélodique et des moments de simultanéité oscillatoire, de va-et-vient plus ou moins rapide lorsqu'elle présente une différenciation quelconque, battement ou arpège. [...] »⁸³

En chanson, ces trajets automatiques peuvent être assez fréquents, du fait de la diversité instrumentale, ainsi que des possibilités de jeux ou d'effets sonores, multipliés par les potentiels d'une musique électroacoustique qui offre des ressources sonores conséquentes. Pour mentionner ces situations décrites par l'auteur, qui les évoque en terme de « simultanéité oscillatoire », nous préférons retenir la notion de « décentration » plutôt que celle de « trajet ». Le phénomène ici décrit a en effet un caractère ponctuel qui, bien que correspondant à un parcours de l'attention auditive d'un plan sonore à un autre, ne renferme pas une durabilité conséquente, qui nous semble inhérente à la notion même de trajet. Il correspond selon nous davantage à une sorte de « décrochage » rapide de l'attention, d'un

⁸² Francès, 1972 : 216

⁸³ Ibid.

plan sonore à un autre. Nous estimons en effet que le terme « trajet » sera plus adéquat pour décrire des phénomènes proches, mais qui impliqueront une simultanéité en quelque sorte « étalée », c'est-à-dire qui se développeront davantage sur la dimension temporelle, dans une durabilité plus importante, et décriront de fait, un potentiel « trajet » spécifique de l'attention auditive.

Ces décentrations ponctuelles donc, sont assez fréquentes en chanson. Nous en citons quelques exemples, de différentes natures, trouvés dans notre corpus :

Décentration due à une particularité timbrale

Nous avons un exemple flagrant de ce type de décentration dans la chanson *Le Baron noir*⁸⁴. Dans cette chanson, hormis le timbre vocal du chanteur, le corps instrumental s'organise en deux grandes familles de timbres instrumentaux, les cordes et la batterie. Dès lors, les « bruits »⁸⁵ utilisés dans la chanson se détachent particulièrement de la physionomie acoustique globale dans la mesure où ils ne s'apparentent à aucun des trois types de timbres. Citons en exemple deux manifestations de ce phénomène :

(1) Lors de l'exposition du premier couplet, le pôle attractif de l'attention est monopolisé par la première manifestation mélodique vocale. Cette exposition arrive après une introduction présentant le thème des cordes, accompagné de la batterie. Sur ce premier couplet, l'ensemble de l'accompagnement subit par ailleurs un allègement, qui invite encore à la focalisation sur le thème vocal. La physionomie globale sonore peut se décrire de la façon suivante : mélodie vocale au premier plan / basse + batterie au second plan (notons que les trois familles de timbres restent représentées). L'apparition du premier « bruit » (à la seconde 26) peut alors provoquer une décentration dans la mesure où il constitue un élément foncièrement nouveau dans l'ensemble de la couleur sonore déjà installée. Soulignons que ce son n'intervient pas à un moment anodin de la chaîne sonore, son rôle syntaxique est ici flagrant : cette décentration intervient comme un indicateur de césure, tant sur le plan verbal (séparateur de phrase) que sur le plan musical (séparateur de motif). Soulignons également son retentissement syncrétique : décentration déclenchée par le « bruit » suivie immédiatement de l'actualisation verbale « bruit électrique » :

⁸⁴ *Le Baron noir* (Arthur H), voir annexe, doc.2, p. 410.

⁸⁵ L'appellation « bruit » est impropre dans la mesure où les « bruits » utilisés dans cette chanson sont en fait des sons possédant une hauteur tonique. Cependant, nous l'utilisons pour faciliter la compréhension du propos, dans un sens commun de « son dont on n'identifie pas précisément la cause instrumentale ». Il s'agit tout simplement d'un son produit électroniquement.

Le Baron noir – couplet 1- décentration - ⁸⁶

(2) Dans ce second exemple, tiré du premier pont de cette même chanson, il se produit le même phénomène, si ce n'est que la dimension mélodique est cette fois assurée par les cordes, violoncelles et violons. La décentration est rendue possible par la spécificité timbrale du « bruit ». Elle est là encore favorisée par sa place dans le syntagme, en fin de motif.

Le Baron noir – pont 1- décentration - ⁸⁷

Nous remarquons que dans ces deux exemples, la décentration est particulièrement facilitée par la place des bruits dans le déroulement du syntagme mélodique principal. Pour ces deux occurrences, elle intervient dans un temps de pause, même bref, du mélodique, ce qui confère aux éléments qui en sont la cause, et une prégnance acoustique particulière, et un statut hybride : appartenant à la fois au fond sonore (élément émanant clairement de l'accompagnement et étranger à la progression mélodique exposée), et constituant tout de même une prégnance de nature *figurale*, certes ponctuelle mais indubitable, dès lors que le bruit ainsi ramené au premier plan sonore s'insère dans la figure mélodique sans la rompre ni la contredire.

⁸⁶ Extrait sonore n°08a.

⁸⁷ Extrait sonore n°08b.

Décentration due à une particularité rythmico-mélodique

La chanson *Les jonquilles*⁸⁸ exploite nettement les plans sonores dans la mesure où elle juxtapose deux types de jeux instrumentaux : des nappes sonores, entretenues par les cordes et le piano, des jeux rythmico-mélodiques détachés, assurés par l'accompagnement des guitares et de la basse. La physionomie acoustique du plan global naît des variations d'intensité des différents ensembles. Sur les thèmes mélodiques chantés, ces éléments d'accompagnement construisent un fond sonore assez lointain sur lequel la figure mélodique chantée se déploie. Dans ce contexte, l'on repère une décentration possible, provoquée par une cellule rythmico-mélodique itérative qui se détache de l'ensemble pour plusieurs raisons : sa hauteur mélodique (octave 4), son timbre spécifique, sa particularité rythmique :

The image displays a musical score for the song 'Les jonquilles'. It features six staves: Mélodie (Vocal), Synthé, Piano, Guitare 1, Guitare 2, and Basse. The vocal melody is in G major, with lyrics: '- ni - que - que vou - lez vous je suis un homme qui aime les fleurs'. A specific melodic phrase in the vocal line is circled, corresponding to the lyrics 'qui aime les fleurs'. The instrumental accompaniment includes a piano part with sustained chords, two guitars with rhythmic patterns, and a bass line. A battery part is indicated by a dashed line at the bottom.

Les jonquilles – couplet 2 – décentration - ⁸⁹

Dans cet exemple, les éléments susceptibles de provoquer cette décentration de l'attention n'interviennent pas dans une rupture syntaxique. Dès lors, nous avons ici une illustration remarquable du phénomène de simultanéité oscillatoire décrit par Francès.

⁸⁸ *Les jonquilles* (Polo), voir annexe, doc.8, p. 416.

⁸⁹ Extrait sonore n°09a.

La pertinence de ces phénomènes de décentrations découle de plusieurs critères, et pour qu'elles aient lieu, il leur faut un contexte sonore favorable. Pour attirer l'attention auditive, elles doivent non seulement posséder des caractéristiques spécifiques par rapport au reste des éléments constituant le fond, mais ces derniers doivent également être suffisamment installés pour ne plus être perçus comme des éléments nouveaux, et autoriser de fait ces « décrochages ». Par ailleurs, dans la pratique d'écoute itérative des chansons, ces éléments décentrés sont susceptibles d'acquérir un statut sémiotique spécifique, notamment lorsqu'ils sont exploités de manière singulière à différents points de la chaîne sonore. Il apparaît en effet que ces décentrations sont rarement anodines dans la mesure où elles permettent à des données musicales particulières d'acquérir au fil des écoutes une prégnance figurale marquée.

2.2.2. Trajets mélodiques et polyphonie

En chanson, ce caractère mélodique, bien que principalement associé à la manifestation verbale, n'est pas l'apanage de la voix chantée. Il est effectivement très fréquent que certains instruments assument une dimension mélodique conséquente. Dès lors, ces parties instrumentales acquièrent elles aussi une prégnance acoustique particulière, du fait même du caractère saillant des hauteurs, et du timbre spécifique du ou des instruments concernés. En somme, le caractère mélodique en chanson, qu'il concerne la voix ou l'instrument, du fait de cette saillance acoustique, crée d'emblée une dialectique entre le caractère *singulier* du mélodique, et le caractère *collectif* de l'accompagnement. Cette dialectique est à l'origine de la constitution de plans sonores, dans la mesure où elle instaure, sous certaines conditions, une perception hiérarchisée des événements sonores.

En conséquence, sur les parties chantées, lorsque certaines parties instrumentales prennent en charge un développement mélodique spécifique et imposant, elles développent une certaine singularité en même temps que la singularité de la mélodie chantée. Se crée alors une situation acoustique où plusieurs événements sonores à forte prégnance ont lieu en même temps. Dès lors, la hiérarchisation des plans sonores et de fait, l'accaparement de l'attention perceptive de l'auditeur se complexifie : dans quelle mesure une mélodie jouée par un instrument d'accompagnement peut-elle acquérir un statut figural qui, soit relègue pour un temps la mélodie chantée au second plan, soit partage avec elle sa prégnance figurale ? Selon Francès :

« [...] la mélodie confiée à un instrument ou à une voix recevra un bénéfice de prégnance si elle domine en acuité son accompagnement. Dans le cas

contraire, elle devra le dominer en intensité ou en prégnance intrinsèque pour en être détachée comme figure. »⁹⁰

L'on retrouve ici le même type de conditions mises en avant pour les décentrations : la saillance perceptive due à la réalité physique du son (hauteur des sons et intensité) ; la saillance perceptive due à l'apparition d'une nouveauté sonore dans un contexte déjà connu. Ainsi par exemple, une mélodie instrumentale peut dominer en prégnance si les données mélodiques vocales réitèrent un développement déjà entendu. Dans ces conditions, et en prenant en compte un faisceau de critères convergents, relevant tout autant de caractéristiques musicales (rythmes, hauteurs, harmonie) que de qualités sonores (timbres, intensités, nuances, etc.), des trajets, au sens que nous avons spécifié précédemment, deviennent possibles entre plusieurs lignes mélodiques, et sont susceptibles de dessiner ainsi une physionomie mélodique originale, où figure et fond sont mobiles et se déterminent mutuellement, ce qui ne correspond plus à la simple simultanéité de deux données mélodiques. C'est alors des différences de dosage, dans l'ensemble de ces critères, qui vont permettre soit de construire des trajets nécessitant un certain effort de décentration, soit une polyphonie, qui peut alors se définir comme une dualité, au moins, de figures mélodiques. Ainsi que la présente Francès :

« La polyphonie n'est donc jamais une simultanéité d'indifférence, mais une hiérarchie des plans sonores dont chacun se détache momentanément sans que les autres soient réduits à la fonction de fond. »⁹¹

Dans cette perspective, l'opposition figure/fond n'est plus à concevoir comme une opposition rigoureuse, mais comme un jeu constant de centrations et de décentrations, de trajets plus ou moins durables, selon les éléments musicaux et sonores qui seront capables de les provoquer.

Dans notre corpus, la chanson *Avril et toi*⁹² exploite particulièrement ces trajets mélodiques et phénomènes polyphoniques. En effet, sa forme rondo y est particulièrement propice, qui réitère de nombreuses fois les thèmes mélodiques régissant, couplets et refrains. Par ailleurs, les connecteurs, qui développent eux aussi une dimension mélodique, imposent ce mode mélodique comme une caractéristique prégnante des fonctions musicales, et partant instrumentales. Ainsi, au couplet 3 par exemple, se confrontent deux « figures » mélodiques, celle de la voix chantée, et celle du piano :

⁹⁰ Francès, 1972 : 217.

⁹¹ *Ibid.* : 228.

⁹² *Avril et toi* (Les Ogres de Barback), voir annexe, doc. 7, p. 415.

Mélodie

Te sou - viens tu cet - te lu - mière é - tran - ge la na - ture re - cou - vert - te par un an - ge

piano

Mél.

et le si - lence que peu à peu dé - ran - ge nos souf - fies de plai - si - r(e) qui s'é - chan - gent

po.

Avril et toi – couplet 3 – trajet mélodique - ⁹³

Il nous semble pertinent d'évoquer un phénomène de polyphonie, ou pour le moins de « partage de la prégnance figurale », pour plusieurs raisons :

ce couplet arrive après 1mn20 de chanson, pendant lesquelles ont eu le temps de se dérouler les événements suivants : / intro – couplet 1 – refrain 1 – pont 1 – couplet 2 – refrain 2 /. D'une part, l'identité mélodique des thèmes des couplets et des refrains a eu le temps d'être intégrée ; d'autre part, les deux connecteurs – intro et pont – ont également exposé un thème mélodique instrumental, posant ainsi la dimension mélodique instrumentale comme pertinente pour le jeu d'accompagnement. Par ailleurs, sur les couplets et refrains 1 et 2, le jeu des instruments garde un caractère non spécifiquement thématique, et une fonction globale d'accompagnement.

La saillance perceptive du phénomène polyphonique est favorisée par le fait que le thème en « concurrence figurale » avec la voix chantée est joué au piano, sur les octaves 4 et 5 (donc aigu). Or le piano, jusqu'à ce point dans la chanson, constituait le support mélodique de la voix chantée sur les refrains, alors que le mélodique des connecteurs était assuré par les cordes. Partant, le statut de « figure » du jeu mélodique du piano peut émaner à la fois de sa relation privilégiée avec la voix chantée, et de sa particularité timbrale relativement aux thèmes instrumentaux exécutés précédemment.

⁹³ Extrait sonore n°10a.

En conséquence, cette première gestion marquée de la distribution des fonctions mélodiques instaure un fonctionnement global, où figure et fond sont mobiles et se déterminent mutuellement. Ainsi, au couplet 4, le jeu est réitéré, cette fois avec le violoncelle :

The image shows a musical score for the song 'Avril et toi' - couplet 4. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Mélodie' and contains the melody with lyrics: 'c'est vrai ton coeur a - vait une fière al - lu - re le mien pressé bat - tait à tou - tal - lu - re'. The second staff is labeled 'Violoncelle' and contains a cello line. The third staff is labeled 'Mél.' and contains the melody with lyrics: 'et le vent fou ta - pait la me - su - re pour rhyt - mer nos pre - miè - res a - ven - tu - res'. The fourth staff is labeled 'Vcl.' and contains a cello line. The score is in 4/4 time and G major.

Avril et toi – couplet 4 – trajet mélodique - 94

De fait, ces phénomènes construisent une lecture potentiellement polyphonique de cette chanson, où la dimension mélodique instrumentale est susceptible d'être perçue comme une « seconde voix ». Du reste, cet entremêlement mélodique a cours tout le long de la chanson, à des degrés variables, et est encore intensifié dans la coda, qui mêle thème du refrain et thème des connecteurs. En définitive, dans l'écoute itérative de l'objet, cette gestion du mélodique apparaît comme autant de trajets potentiels, que l'auditeur est susceptible d'actualiser selon sa disposition d'écoute lors de l'expérience ponctuelle.

En conséquence, il nous apparaît que la nature de l'expression musicale et sonore en chanson est à même de favoriser l'exploitation de ce type de phénomènes, dans la mesure où l'importance des répétitions, la simplicité du matériau harmonique, créent les conditions propices et nécessaires à ces décrochages plus ou moins marqués de la ligne mélodique chantée. Par ailleurs, au regard des techniques du son dont bénéficie la chanson enregistrée, ces phénomènes peuvent être l'enjeu d'une mise en valeur spécifique, leur saillance perceptive pouvant être favorisée par l'enregistrement multi-piste, qui permet une gestion différenciée des intensités

⁹⁴ Extrait sonore n°10b.

Conclusion

Nous avons posé et explicité ici les notions et les différents outils du système musical qui nous permettent de fonder notre objet chanson en tant qu'objet musical. Nous estimons que notre approche, sans pour autant être exhaustive, répond à nos exigences en matière d'analyse de cette dimension, en tant qu'elle constitue la substance à partir de laquelle l'auditeur est susceptible d'instaurer la cohérence de l'objet. Nos échappées concernant le domaine de la perception de la musique nous sont apparues nécessaires et inévitables, dans la mesure où elles constituent la passerelle indispensable entre notre activité d'écoute du donné concret sonore et notre compréhension de ce donné selon un système signifiant existant et éprouvé. Il ressort nettement de cette étude que l'objet théorique auquel nous aboutissons renferme des caractéristiques musicalement marquées, dont on peut légitimement pressentir qu'elles édifient un objet virtuel générique, issu de nos traditions en matière d'exploitation du système musical. Il est à prévoir que ce virtuel générique, parce qu'il constitue de fait une connaissance implicite de l'objet, agisse comme le canevas de l'appréhension perceptive des chansons par l'auditeur et transforme une totalité sonore fluente en « tout de signification », objet de sens. C'est ce que nous tenterons de montrer dans nos analyses.

Par ailleurs, il apparaît évident que les différents points explicités, abordés du seul point de vue de leur pertinence au travers du système musical, limitent notre objet musical théorique à l'explicitation de la grammaire sous-jacente à l'objet musical concret. C'est l'objectif que nous avons fixé, et il va sans dire que c'est dans nos analyses que se révèlent les pertinences sémiotiques de l'actualisation de cette grammaire en discours.

Enfin, il manque à cette grammaire les éléments manifestés dans l'objet sonore chanson, qui ne se laissent pas appréhendés par les outils du système. Nous l'avons dit dans l'exposition de nos hypothèses de travail, il est utopique de prétendre élaborer une grammaire du sonore, Schaeffer lui-même n'ayant pas abouti dans cette entreprise. Cependant, les quelques phénomènes auxquels nous avons fait allusion, tension et détente, saillance acoustique, vécu rythmique, gestion des intensités, activité énonciative, constituent pour nous des manifestations des processus sémiotiques enclenchés effectivement par la matérialité sonore de l'objet. Dès lors, c'est en proposant une sémiotisation de l'ensemble de ces phénomènes sonores que nous en construirons une appréhension abstraite et théorique efficiente.

III. Sémiotisation de l'objet sonore

De la distinction établie au début de ce chapitre entre l'ordre du sonore et l'ordre du musical, nous avons donné corps à notre objet musical théorique, en tant qu'il présente des caractéristiques susceptibles d'être explicitées par des éléments pertinents de ce système. Nous l'avons de fait défini comme le résultat de l'acte analytique qui va de l'« écouter », dirigé vers l'objet (objectif), et visant directement la matérialité (concret) au « comprendre », dirigé vers l'objet (objectif) et visant à travers lui un système signifiant (abstrait). Dans cette perspective, nous avons effectivement rendu compte des éléments qui, dans l'objet perçu, sont susceptibles de référer au système musical en tant que système signifiant. Partant, les observations que nous avons menées jusqu'ici construisent un objet chanson à la fois caractérisé par une matérialité spécifique, et par son mode d'existence comme objet musical. Or pour notre objet, cette matérialité sonore de type musical est créée dans un studio d'enregistrement, et dédiée à un usage sur support, dans des conditions d'écoute acousmatiques. Cette dimension apparaît fondamentale pour la chanson, « produit fini », qui relève, comme le dit Authelain, de la « production proprement sonore » :

« [Les éléments marquants d'une chanson] ne sont, bien sûr, pas d'abord ceux relevant du texte, mais de la production proprement sonore : le timbre de la voix, la façon de poser les mots, de les lancer, de les retenir, de les faire vibrer ; le registre des instruments utilisés tout autant que l'emploi qui leur est assigné pour asseoir l'harmonie, leur timbre, leur mode de jeu. Tous les musiciens diront aujourd'hui que l'importance pour eux est d'abord le son, ceux qui utilisent le secours de l'électrification et de l'amplification tout autant que ceux qui demeurent dans le jeu acoustique. »¹

Par conséquent, proposer une sémiotisation de l'objet sonore global chanson implique une première démarche : prendre en considération cette troisième dimension de « son enregistré », et lui offrir un statut sémiotique susceptible d'être pertinent pour nos analyses. Enfin, une seconde et ultime investigation nous semble nécessaire pour aborder l'ensemble des propriétés de l'objet perçu, elle concerne la Voix : à la fois musicale, dans ses valeurs mélodiques, sonore dans son individuation substantielle, et inhérente à la singularité de chaque chanson. Nous proposerons donc en dernier lieu une réflexion liminaire sur le statut sémiotique de la voix en chanson, et son traitement dans nos analyses.

¹ Authelain : 1998 : 31.

1. Le son des chansons, un son enregistré

Il nous faut donc maintenant apporter quelque éclairage sur cette dimension spécifique de « son musical créé en studio d'enregistrement ». Relativement aux activités analytiques d'écoute que nous avons posées précédemment, cette démarche implique d'intégrer le second pôle analytique que nous avons spécifié, l'« entendre », en ce qu'il vise à écouter dans le son de nos chansons ce qui échappe au système musical, mais pour autant participe selon nous à l'élaboration de la totalité signifiante. Cette activité, « entendre », est décrite par Schaeffer comme subjective et abstraite. Subjective : dirigée vers le sujet, qui éprouve alors sa propre perception des sons afin d'en extraire des qualités ; abstraite : cette écoute vise la mise en relation des qualités ainsi extraites dans la perspective d'une potentielle construction d'un système signifiant.

Nous l'avons signalé, cette description de l'acte analytique est évidemment à replacer dans nos perspectives sémiotiques. Tel que décrit par Schaeffer, l'« entendre » relève de l'écoute réduite, dont nous avons précisé qu'elle ne peut rigoureusement correspondre ni à notre attitude, ni à nos objectifs. Pour notre projet, ce que nous retenons de cette conception schaefferienne de l'« entendre » se décline en deux points essentiels : l'*intention* de notre écoute en tant que chercheur, qui répond alors au pôle subjectif de l'activité d'écoute ; dans l'objectif d'une conceptualisation sémiotique globale de ce qui est entendu, ce qui recouvre le pôle abstrait de la définition schaefferienne. Rappelons par conséquent ces deux autres points essentiels de divergence entre notre démarche et celle de Schaeffer : son investigation vise le musical et la recherche musicologique, la nôtre est sémiotique et vise l'interprétation de ce discours spécifique que constitue une chanson ; son objet sonore est local et vise la qualification des sons à travers la saisie d'unités, dans l'objectif d'y découvrir un potentiel élargissement du système musical existant, notre objet sonore est global, subsume le musical, et vise l'interprétation de la totalité audible en tant qu'elle est susceptible de faire sens pour l'auditeur. Rappelons également le point fondamental de convergence : dans les deux démarches, le son n'est pas à confondre avec l'objet de l'acoustique : il ne s'agit en aucun cas d'analyse du signal physique, mais bien de la résultante d'une attitude d'écoute orientée.

Par conséquent, offrir un statut théorique à cette dimension sonore des chansons revient à expliquer quel objet est sous-tendu par notre intention d'écoute de l'« entendre », et à en proposer une conceptualisation sémiotique.

1.1.Le concept de « son »

Les musicologues qui s'intéressent aux musiques populaires font tous le même constat de l'importance des paramètres technologiques dans ce type de musique. Nous avons déjà cité Hennion et Rudent au chapitre précédent. Authelain quant à lui évoque le son des chansons en termes de « masse sonore », « couleur instrumentale » et « composition » :

« Les mots s'insèrent dans une masse sonore faite de couleurs instrumentales, de suites rythmiques, de cellules mélodiques se combinant avec la mélodie principale. Or si l'on peut isoler, notamment avec les procédés d'enregistrement actuels, chacun des composants (percussions, contre-chants instrumentaux, traits et ponctuations, voix soliste, chœurs), le résultat final a toutes les qualités d'une composition, à l'image de l'art floral, pictural ou culinaire. »²

Il apparaît en effet qu'en tant que production acousmatique, créée en studio et enregistrée sur support, la dimension sonore des chansons n'est effectivement pas à appréhender seulement en terme de propriétés musicales, mais également en terme de composition proprement esthétique sonore. Ce qui émerge en filigrane, c'est effectivement l'existence d'un concept d'ordre esthétique, que les auteurs nomment tout simplement le « son ». Ainsi, Chion, dans *Musiques, Medias et Technologies* :

« Pour un profane, et notamment pour les mélomanes cantonnés dans l'écoute du classique, toutes les musiques rock se ressemblent puisqu'elles utilisent les mêmes schèmes rythmiques élémentaires et les mêmes gammes, alors qu'un connaisseur entend, entre un groupe et un autre, de grandes différences, son oreille se portant sur une dimension à laquelle le musicien savant n'est pas forcément sensible, et qu'on appelle "le son" – lequel est autre chose que le timbre personnel de l'instrumentiste (comme dans le jazz) ou du chanteur. Ce qui fait la différence entre tel et tel groupe, c'est en effet, au sens large, le son : telle pâte sonore, tel mélange des instruments par mixage, tel parti pris acoustique, étroitement déterminés par l'utilisation des micros, des amplificateurs, des appareils à effets spéciaux acoustiques... Même si l'on a affaire à un groupe jouant entièrement sur des instruments "naturels" [...], le son demeure contrôlé et recréé par le choix et la disposition des micros et des haut-parleurs. »³

De même, Hennion dans son ouvrage *Les professionnels de la musique* :

« [...] Le son, c'est aussi des plans, des volumes, des formes, des couleurs. La prise de son et le mixage, qui cherchent une ambiance sonore par rapport à un chanteur, ça consiste à le placer dans un espace : à trouver un fond, des angles, des seconds plans, à ouvrir une perspective ici, à arrêter le regard là. Il faut transcrire sur la bande une représentation spatiale de la musique, en manipulant les boutons. Il suffit d'écouter les images employées pendant la

² Authelain, 1987 : 24.

³ Chion, 1994 : 50-51.

prise de son : devant, derrière, plus loin, par-dessus... Même l'écho, c'est une image spatiale en fait, visuelle autant que sonore. »⁴

Enfin, l'ouvrage de Delalande, *Le son des musiques, entre technologie et esthétique* est entièrement consacré à ce concept, qu'il nomme explicitement le « son »⁵ entre guillemets, faute de terme plus explicite :

« [...] le « son » qui nous intéresse semble bien être une organisation de timbres, d'attaques, de plans de présence, de bruits utilisés comme indices d'une action instrumentale, et d'autres traits morphologiques qui n'ont pas encore donné lieu à une analyse explicite, le tout prenant une valeur symbolique et s'inscrivant dans une tradition esthétique. Rien à voir, par conséquent, avec le son de l'acoustique, ou du moins pas davantage de rapport qu'entre une « peinture » de Velasquez, et un tube de peinture. »⁶

L'ensemble de ces commentaires rend effectivement compte d'une dimension sonore « travaillée », élaborée avec autant de soin que la composante strictement musicale des productions, et pour laquelle le caractère « spatial », semble particulièrement prégnant. Cette dimension sonore ainsi définie renverrait, en complément de la perception discontinue du musical, à une perception continue du son. En effet, tous les objets musicaux composeraient avec deux types « purs » de musiques, « l'une proprement « musicale », propice à des relations abstraites [...] ; l'autre dite « plastique », correspondant à des variations continues, et donnant lieu à des relations d'un ordre plus diffus, plus sensoriel [...] »⁷. Dès lors qu'il met en jeu des qualités sonores que le musical ne consigne pas comme des valeurs de son système, ce « son » des musiques dont il est question ici, semble renfermer ce caractère plastique.

Par ailleurs, notons que le concept de « son » que nous présentons recouvre en fait deux niveaux d'appréhension : un qui considère la production de ce « son », aux travers des paramètres technologiques concernés ; un qui correspond à une évaluation esthétique a posteriori, qui caractérise un produit fini, et dont les auteurs remarquent qu'il fonctionne comme une signature sonore d'un groupe, d'un chanteur, d'un label, etc. Delalande l'explique de la façon suivante :

« En réalité le concept de "son" et le vocabulaire de Schaeffer ne sont pas sur le même plan. Le "son" est qualitatif et global, tandis que les catégories schaefferiennes sont analytiques. Le "son" serait plutôt l'équivalent du

⁴ Hennion, 1981 : 116.

⁵ Ce concept de « son » tel qu'évoqué par ces auteurs est de fait tout à fait efficient chez les amateurs de musiques modernes électroniques (Techno, Rn'B, Dance, House, etc.) chez qui il n'est pas rare d'entendre, en commentaire esthétique d'une production artistique : « X a un bon son ! »

⁶ Delalande, 2001 : 14.

⁷ Chion, 1983 : 65.

"timbre", appliqué non plus à un instrument mais à un produit fini. Le timbre aussi est un concept qualitatif et global. [...] De même, le "son" d'un disque de variété ou d'une pièce électroacoustique est une résultante sans doute aussi composite que le timbre [...] dès qu'on voudra savoir de quoi il est fait, c'est-à-dire l'analyser, on devra avoir recours à des concepts du type de ceux de Schaeffer, à savoir probablement les siens complétés par quelques descripteurs de l'espace. »⁸

En définitive, le « son » tel qu'il est évoqué par ces auteurs renvoie à la fois à un faire technologique, et à son résultat global esthétique. La dimension, technologique ou esthétique, de ce concept, reste pour autant difficile à appréhender, et l'on retrouve là les limites des investigations schaefferiennes : les outils de description de ce « son », ainsi que son analyse musicologique, sont loin d'être stabilisés, éprouvés et théorisés. Ainsi que le précise la musicologue Susan McClary, que Lacasse cite :

« [...] l'élaboration des méthodes pour accéder à ces dimensions négligées ne demande pas seulement qu'on les remarque, mais que l'on bâtit un vocabulaire et des modèles théoriques auxquels on pourra se référer, et qui permettront de les différencier. [...] En fait, dans la mesure où la musique populaire refuse de n'être expliquée qu'en termes de structure harmonique et qu'elle insiste sur ces nouveaux paramètres, le musicologue qui souhaite donner un sens à cette musique doit tenir compte de ces éléments non répertoriés, et pour lesquels il n'existe pas encore d'appareil critique pas plus que de langage [...] »⁹

Autant dire que cette dimension, le « son », bien que reconnue comme efficiente et constitutive des musiques populaires actuelles, reste encore un territoire à défricher, que les musicologues commencent tout juste à aborder. Par ailleurs, notre travail n'étant pas celui d'un musicologue, les questions qui nous concernent relativement à cette dimension sont encore d'un autre ordre. En effet, notre intérêt n'est pas l'appréciation esthétique de ce « son » comme valeur artistique de la production, ni même la description du faire technologique qui en est à l'origine, mais la prise en compte sémiotique de cette dimension sonore, en tant qu'elle contribue potentiellement à l'élaboration du « tout de signification » et de l'objet de sens. Cette préoccupation nous incite à chercher un concept mieux approprié et moins polysémique, susceptible de renfermer cette pertinence sémiotique, et d'éclairer sur d'éventuelles fonctions que peut assumer ce « son » pour la sémiologie globale de l'objet.

1.2.L'image-de-son ou la représentation sonore

Là encore, c'est dans les réflexions des musiciens et musicologues de musique acousmatique que l'on trouve quelques éléments de réponse. En effet, le concept proposé

⁸ Delalande, 2001 : 29-30.

⁹ Cité dans Lacasse, 1998 : 78.

par Bayle¹⁰, l'*i*-son, équivalent de l'image-de-son nous paraît intéressant. Voici ce qu'en dit l'auteur :

« Quand on entend un son qui vient d'un haut-parleur, il faut réaliser que ce n'est pas un son "comme les autres". Une vibration de l'air parvient à mon oreille, d'accord jusque-là, mais si je remonte l'enchaînement des faits, alors je m'aperçois qu'il y a une coupure : ce qui sonne n'est plus lié à la cause (qui restera cachée, définitivement ailleurs dans l'espace, antérieure dans le temps) mais à sa forme captée. C'est devenu, par support interposé, une image-de-son. [...] l'objet temporel, comme produit d'une "techno-culture", donne naissance à l'image-de-son. Ces images sont de nouveaux objets, observables et manipulables, relevant d'un autre espace, d'un monde de représentation. Et le modus vivendi de ces nouveaux objets que sont les images d'objets temporels, je l'appelle la modalité acousmatique »¹¹

Cette image-de-son, telle que conceptualisée par l'auteur, renvoie à la construction d'une représentation, au même titre que l'est un discours écrit, ou une peinture, à la différence que sa matérialité est faite de sons. Chion l'explicite de la façon suivante :

« Comme l'image, l'i-son se distingue du son-source par une double disjonction, celle – physique – provenant d'une substitution d'espace de causes, et celle – psychologique – d'un déplacement d'aire d'effets ; conscience d'un simulacre, d'une interprétation, d'un signe. L'i-son constitue alors un objet figural incluant les marques codées de sa production d'écoute, au contraire du son naturel pour qui ces codes et ces marques se réfèrent à un système extérieur. »¹²

Le concept de *i*-son nous semble par conséquent pouvoir faire écho à une certaine réalité de la dimension du « son » de nos chansons, dans son existence sémiotique, à condition de ne pas le prendre dans les restrictions de l'auteur. En effet, Bayle, dans d'autres écrits, l'associe à la musique acousmatique, au sens strict qu'il en donne, en tant que « situation de pure écoute, sans que l'attention puisse dériver ou se renforcer d'une causalité instrumentale visible ou prévisible. »¹³ Son image-de-son réfère à la création d'un domaine musical acousmatique « *sui generis* », où cet *i*-son est l'objectif même de la création musicale en question. Ce n'est pas le cas de notre objet, pour lequel le « son » compose avec une base musicale traditionnelle et affirmée, qui par conséquent n'a pas cette dimension expérimentale, et intègre un degré certain de prévisibilité. Pour autant, en tant qu'« objet observable » relevant d'un « monde de représentation », ce concept d'image-de-son trouve une pertinence d'un point de vue sémiotique : l'auditeur de chanson a bien la conscience de *l'existence d'un simulacre*, dès lors qu'il interprète effectivement la totalité audible comme un

¹⁰ François Bayle est compositeur de musiques acousmatiques, et a été directeur du GRM (Groupe de Recherches Musicales) auprès de Schaeffer.

¹¹ Bayle, 2003 : *L'image des sons, technique de mon écoute*, <http://www.magison.org/>

¹² Chion, 2004 : 267.

¹³ Bayle, 1989 : 241.

univers de discours fictif. Par conséquent, la dimension sonore de l'objet peut renvoyer à la composition d'une *représentation*, d'ordre sonore, qu'il est susceptible de recevoir comme telle. Le « son » des chansons, dans son existence sémiotique, présente alors une affinité avec cette image-de-son : l'auditeur est effectivement susceptible de l'interpréter comme un simulacre, comme la représentation d'un monde possible. Cette représentation manifeste à la fois des caractéristiques musicales, que nous avons expliquées, et des caractéristiques sonores globales, susceptibles de renfermer, dans leur manifestation même, les traces de la construction de cette représentation.

1.3. Statut sémiotique de l'image-de-son

Ainsi, l'on retient de l'ensemble de ces observations l'idée que le « son » des chansons peut correspondre, dans une certaine mesure, à la construction d'une « représentation composée à partir de qualités sonores », dont l'appréhension relève du continu et d'une certaine plasticité de la matière sonore. Dès lors que cette représentation implique directement la dimension sensible de l'objet, et qu'elle participe à sa construction en tant qu'objet de sens, il nous semble y reconnaître une « dimension plastique », au sens de Floch, c'est-à-dire susceptible de constituer en puissance le plan de l'expression d'une sémiosis de type semi-symbolique. Citons l'auteur, dont l'approche est proprement liée aux langages visuels :

« Une opposition de valeurs, la saturation d'un rouge, une différence de techniques ou de matières, ou encore un rapport de positions à l'intérieur d'un volume... de tels phénomènes sensibles ne jouent-ils aucun rôle dans la signification, la production du sens ? [...] »¹⁴

Le concept de semi-symbolisme désigne les propriétés de certains systèmes signifiants de n'être pas caractérisés par la conformité entre des unités isolées du plan de l'expression et du plan du contenu, mais par des corrélations entre des *catégories* relevant ensemble des deux plans, créant ainsi un effet de motivation réciproque et de sensibilisation du sens. Selon Floch, la dimension plastique des objets visuels, distincte de la dimension iconique, construit un plan de l'expression qui s'organise en catégories de divers types¹⁵, susceptibles d'être mises en relation avec des catégories du plan du contenu de l'objet. Ces catégories peuvent être spécifiques à chaque objet de discours, et participent de la singularité et de l'individualité des textes esthétiques, comme un système qui indique ses propres règles de constitution, et qui contient dans son organisation syntagmatique et paradigmatic ce qui le rend «singulier» ou «individuel» par rapport aux autres objets culturels. Pour l'auteur, le

¹⁴ Floch, 1988 : 249.

¹⁵ Exemples de catégories du plan de l'expression : catégorie de valeur (sombre/clair, nuancé/contrasté), catégories de couleur (saturé/désaturé, lumineux/terne), catégories techniques (graphique/pictural, modelé/aplat), etc. (Floch, 1988 : 252).

« sens » de cette sémiotique plastique n'est pas réductible à sa lexicalisation, et dépasse le dicible : « un objet de sens visuel relevant de la sémiotique plastique [...] est abordé comme un énoncé qu'on peut soumettre à une analyse [...]. Mais son analyse est irréductible à la seule lexicalisation, qu'elle soit commune ou experte. Il n'y a pas de sens que nommé. »¹⁶.

En définitive, et pour résumer, la spécificité de la conception flochienne, et de sa sémiotique plastique, réside dans le fait d'envisager les qualités des objets comme relativement autonomes. Cette « autonomie » renvoie à la possible distinction entre la dimension proprement figurative ou iconique des objets visuels, constitutive de la dimension intelligible, et les qualités qui les constituent, constitutives de la dimension sensible. La dimension sensible d'un objet visuel fait alors sens au travers de la mise en relation de ses qualités, entre elles, et dans leur rapport avec sa dimension intelligible, dans la praxis énonciative de sa réception. Autrement dit, le semi-symbolisme que Floch convoque pour interpréter la dimension plastique des objets visuels peut s'envisager comme une sorte de « langue » sous-jacente émanant des us et usages des objets (d'un point de vue historique, anthropologique, socioculturel), que chaque sémiotique-objet singulière est susceptible d'actualiser de manière particulière et spécifique, au travers de l'acte d'énonciation que constitue son interprétation. La sémiotique plastique de Floch implique donc au moins trois niveaux d'appréhension des modes d'émergence du sens : l'analyse de la dimension sensible des objets visuels, qui relève de l'articulation en catégories de son plan de l'expression ; la mise en relation de cette dimension sensible avec sa dimension intelligible, qui relève de la catégorisation de son plan du contenu ; l'interprétation de l'objet singulier au regard d'un semi-symbolisme anthropologiquement pertinent, et éprouvé dans des univers de discours spécifiques, duquel il est une manifestation unique, et par lequel il fait sens en tant qu'objet esthétique. Ce type de recherche a été mené en sémiotique visuelle, et concernant l'image, ce qui n'est pas le cas pour le son.

Par ailleurs, selon Floch, la reconnaissance dans les objets visuels de qualités constitutives d'une dimension plastique est liée à leur co-présence dans un même espace visuel. Citons ce qu'il explique à propos du « contraste plastique » :

« Le contraste plastique [...] se particularise par la co-présence, sur la même surface, des termes opposés de la même catégorie visuelle ; le contraste plastique se caractérise à la manière de l'antithèse. Une telle organisation de l'énoncé visuel possède pour l'analyste un avantage très appréciable : elle permet de reconnaître les catégories avec leurs termes présents sur une seule et même surface, sans recours préalable aux procédures de comparaison entre différents objets. Une telle organisation textuelle est loin

¹⁶ Floch, 1995 : 117.

d'être spécifique du langage plastique. On sait que Roman Jakobson a naguère défini l'essence du langage poétique par la projection du paradigmatique sur l'axe syntagmatique. L'étude des contrastes suggère une homologation au moins partielle du plastique et du poétique. »¹⁷

Par conséquent, envisager qu'un objet comme la chanson puisse renfermer une « dimension plastique » de nature sonore, susceptible de donner lieu à une lecture sémiotique de type semi-symbolique implique plusieurs points, qu'il nous faut discuter :

le concept d'image-de-son peut en effet permettre de fonder le « son » des chansons comme construisant une « représentation » d'un monde possible. Il l'investit d'un rôle sémiotique et prend en compte ses propriétés spatiales et plastiques. Il fait alors écho à une dimension sensible de type « plastique », pertinente pour la construction du tout de signification.

en effet, le « son » des chansons réfère bien à des qualités « plastiques »¹⁸ de la matière sonore : timbre, texture, intensité, dynamique, cinétique, modèlent le son musical au-delà des valeurs musicales discrétisantes. Ce « modelage » est susceptible de produire des contrastes, de forme, de matière, de volume, etc., qui composent cette représentation partant signifiante. Cependant, appréhender ces qualités de manière autonome, hors du musical, s'avère délicat puisque que le musical y reste inextricablement lié, et construit simultanément, à un autre niveau, une articulation du plan de l'expression. De plus, le manque d'outils d'analyse concernant les paramètres en jeu ne facilite pas la mise en évidence d'une distinction opérante entre « musical » et « plastique » des qualités globales du sonore.

la « co-présence » des qualités en question n'est évidemment pas à concevoir comme se déployant dans un espace visuel proprement dit, mais plutôt dans des espaces sensoriels successifs, qui construisent des paysages sonores consécutifs, tout au long du déroulement de l'objet temporel. Il n'en reste pas moins que les qualités restent co-présentes, dans la surface délimitée par l'espace clos du discours musical, cette co-présence étant efficiente de par la stratification des perceptions auditives réitérées, qui construisent au fil des écoutes répétées un objet sonore ayant une existence stable et constituée.

De fait, au regard de ces observations, l'existence d'une « sémiotique plastique du sonore », à caractère semi-symbolique, semblerait envisageable. Cependant, les recherches actuelles

¹⁷ Floch, 1988 : 250.

¹⁸ Notons que le son « musical » est également « qualité » (hauteur, durée), que l'on ne qualifie pas de « plastique » pour la raison que ces qualités s'érigent en « valeurs discrétisantes », constitutives des unités pertinentes d'un système signifiant efficient.

dans le domaine ne le permettent pas : elles sont trop peu avancées, et n'incluent pas, en outre, une orientation sémiotique affirmée. Dans ces conditions, il nous semble fondé d'émettre l'hypothèse de l'existence d'une « représentation sonore » dans les chansons, qui émergerait au croisement de ces différentes considérations, avec et en sus du musical, dans une dimension sonore à caractère « plastique ». Nous estimons alors, en accord avec Floch, que sa prise en compte est pertinente pour la construction des chansons en tout de signification, et que cette pertinence ne peut s'éprouver que dans des analyses isolées, au vu d'un univers de discours singulier, dont elle fonde l'originalité esthétique. Pour autant, son statut sémiotique général nous apparaît délicat à établir, étant donnés les manques méthodologiques et théoriques la concernant. En conséquence, nous retiendrons de ces investigations la précision de notre appréhension de l'« entendre » : tenter de saisir, ce qui, dans le « son » d'une chanson, dépasse le musical et est susceptible de « composer » le plan de l'expression de manière signifiante, afin de mettre en évidence quelques éléments pertinents pour la construction de cette représentation sonore. Nous proposerons donc, en conséquence de ces flottements à la fois théorique, méthodologique, et technique, une analyse globale de deux chansons de notre corpus, à titre expérimental, afin de démontrer l'efficacité de cette dimension, et sa pertinence sémiotique dans la construction globale du tout de signification.

2. La voix

Nous avons précisé au chapitre précédent que notre appréhension de la voix dans notre travail recouvrait deux niveaux : la voix-substance, en tant que matérialité sonore et musicale ; la voix-notion, dans sa pertinence sémiotique. En effet, dès lors que l'on considère la voix comme manifestation de l'énoncé et manifestation de l'énonciation, on l'envisage, selon les termes de De Chanay, comme l'« expression incarnée » de la « parole en acte ».¹⁹ En outre, en choisissant d'écarter de notre terrain d'investigation la dimension sémio-linguistique des textes, nous écartons en même temps une analyse de la voix chantée en tant qu'elle manifeste la dimension verbale des chansons, autrement dit, en ce qu'elle est la manifestation d'un contenu verbal articulé. Cette appréhension nécessiterait, dans un autre travail, une étude des phénomènes qui construisent le sémantisme vocal, en relation avec le sémantisme lexical²⁰. Nous avons conscience que cette dimension est primordiale

¹⁹ De Chanay, 2002.

²⁰ Ce travail a été tenté dans les recherches, peu nombreuses, consacrées à la chanson en tant qu'objet synchrétique. Nous avons cité notamment Beaumont-James, dans son ouvrage *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, qui traite spécifiquement des corrélations entre voix chantée et voix parlée. De même, les contributions de l'école de Tatit évoquent également la voix, au regard de sa dimension mélodique et de son rapport à la dimension verbale.

dans les chansons, mais nous avons justifié notre choix de l'écarter : cela nous a permis de construire une attitude analytique que nous estimons plus proche de l'attitude d'écoute d'un auditeur dans sa pratique itérative et distraite des chansons, et donc de nous offrir ainsi la possibilité de mettre en évidence des modes du sens émergeant autrement et ailleurs que dans cette dimension verbale régissante. Dans ces conditions, nous expliquons ici, en préambule, quelle place nous assignons, dans le cadre restreint de notre recherche, à la voix.

2.1. La voix-substance

Dès lors que nous étudions une production artistique dont la voix constitue l'élément identitaire, et bien que notre orientation de recherche ne prenne pas particulièrement en compte cette spécificité vocale en tant qu'élément faisant sens à elle seule, nous proposons ici une réflexion générale sur la voix en chanson, en complément de notre démarche analytique.

Citons d'emblée Ormezzano qui, dans son ouvrage *Le guide de la voix*, s'applique à expliciter quel type de performance vocale la chanson exige de son interprète :

« [...] le chanteur de variétés ne doit pas être un "sous-chanteur", même si les exigences techniques requises pour le chanteur de variétés ne sont pas toujours extrêmes : leur tessiture avoisine l'octave et demie. [...]. La clarté du timbre n'est pas toujours une condition nécessaire, et certains chanteurs de variétés recherchent même une petite raucité, un trouble du timbre, cultivant alors soigneusement leur dysphonie. Il y a des chanteurs qui ont fait de leurs défauts vocaux un "plus" : le timbre de Jane Birkin lui permet plus d'exprimer sa sensibilité que si elle avait une voix passe-partout. Le chanteur de variété est avant tout un interprète : il raconte une histoire, exprime un sentiment, transmet une émotion. C'est ce qui fait que, souvent, une chanson est indissociable de celui pour qui elle a été écrite : les chansons écrites par Jacques Brel ou Yves Duteil ne peuvent pas toutes être interprétées par Florent Pagny ou Johnny Hallyday, qui ont leurs propres auteurs. Parfois, une chanson retrouve une seconde jeunesse quand elle est reprise par un autre interprète : Sinatra reprenant My Way (Comme d'habitude) de Claude François, Douce France de Charles Trenet récemment revivifiée par un groupe de variétés. Une classification des chansons et donc des chanteurs de variété est donc impossible. »²¹

Ce passage nous paraît intéressant dans la mesure où il illustre en filigrane une certaine vacuité dans laquelle est maintenue cette expression artistique. L'auteur ne trouve pas grand-chose à en dire, et conclut à des évidences non argumentées, qui ont pour conséquence, nous semble-t-il, de gommer toute spécificité de l'objet, et de le vider de son

²¹ Ormezzano, 2000 : 280.

sens. Le fait est que peu d'auteurs se sont réellement intéressés à la voix des chansons, en tant que voix chantée singulière d'une expression artistique dite populaire. Pour cause, cette voix chantée est difficilement reconnue comme une manifestation spécifique de *chant*, ainsi qu'en témoignent les propos sans appel de Mancini dans son article de l'*Encyclopedia Universalis* consacré à cette entrée :

« Laissant hors de notre propos la musique de variété où le chant est essentiellement diction, et tributaire des médias sonores, nous distinguons deux formes de chant, quasi irréductibles dans leurs origines et leurs finalités : d'une part, le chant « classique », qui, depuis quatre siècles, répond à des conventions bien définies, et qui, parce qu'il tend à l'universalité, peut convenir aux ethnies les plus variées ; d'autre part, le chant dit des traditions orales, qui, pour des raisons phonétiques et culturelles, ne concerne que des groupes humains précis. »²²

Là encore, la chanson échappe à une considération artistique vocale, et son « chant » n'est pas qualifié autrement que comme une simple « diction », un art du dire en quelque sorte plutôt qu'un art du chanter. Pour autant, la voix des chansons est bien chant, puisque la chanson se différencie des genres poétiques non chantés, comme le slam²³ par exemple. Mais ce chant est celui d'une voix « illégale », ainsi que la nomme Authelain, par opposition à ce que Cornut nomme les « voix cultivées »²⁴. De fait, cette « voix illégale » ne peut s'appréhender dans les mêmes intentions que celle du chant classique :

« La plupart des " chanteurs de variétés " n'ont pas suivi de leçons de chant. Certains ont même une nette prévention contre tout travail vocal car ils estiment que les "leçons de chant" ne sont pas adaptées aux musiques qu'ils interprètent »²⁵

En d'autres termes, le chant classique a ses règles d'interprétation, de traitement du vocal, et de respect de la musicalité chantée, qui ne sont pas opérantes avec la même exigence dans la voix des chansons : là où le chant classique exige rigueur, dans le rythme, dans la justesse des hauteurs mélodiques, dans la gestion des registres vocaux et de l'homogénéité timbrale, la chanson offre un chant libre, qui peut se permettre de ne pas être tout à fait juste, qui utilise le plus couramment un registre²⁶ de voix de poitrine du fait de sa tessiture

²² Mancini, article « chant » de l'*Encyclopedia Universalis*.

²³ Le slam est un art d'expression poétique populaire oral, déclamatoire, qui se pratique dans des lieux publics comme les bars ou lieux associatifs, sous forme de rencontres et de joutes oratoires. Lorsque le slam rencontre la musique, cela donne lieu à ce que Loïc Lantoin nomme « de la chanson pas chantée » (en préambule de son album « Badaboum », 2004, édition Mon Slip/ Warner). Entre un « dire » et un « incanté », la voix dans ces productions n'est pas celle de la voix chantée des chansons.

²⁴ Authelain, 1987 : 72 ; Cornut, 2004 : 78.

²⁵ Cornut, 2004 : 76.

²⁶ « Dans la voix chantée, les variations tonales sont beaucoup plus importantes que dans la voix parlée et le larynx doit être capable d'émettre des sons qui s'étagent sur deux, parfois même trois octaves. L'expérience montre que le timbre vocal n'est pas homogène sur toute la tessiture. On a donné le nom de « registre » à l'étendue vocale sur laquelle le timbre reste à peu près identique et de « passage » les notes sur lesquelles

mélodique peu étendue, qui tolère les irrégularités rythmiques. Citons en exemple un défaut de justesse dans la chanson *La malle en mai*²⁷. Le mot « cadavre », réitéré deux fois dans la chanson, actualise un La4 sur son second [a]. Le chanteur Néry interprète la première occurrence un ou deux comas trop bas. La seconde occurrence, est produite avec une dynamique et une intensité plus soutenues, et sonne, elle, juste (👂²⁸). Le défaut de justesse relève alors d'un relâchement dans le geste vocal, relâchement que le chant classique n'autoriserait pas. A contrario, la voix de Belle du Berry, interprète de la chanson *Berceuse insomniaque*²⁹, propose une expressivité vocale fort soutenue, proche d'un certain lyrisme classique : émission soutenue des voyelles, entretien d'un vibrato, « couverture »³⁰ de la voix sur certains passages, etc. (👂³¹). Somme toute, la chanson s'autorise toutes les voix.

Cependant, contrairement au chant classique dans lequel la voix est à la fois « voix pure » et « voix signifiante », dans la chanson, elle reste avant tout « voix signifiante », média de la parole, et de surcroît de la parole populaire, d'un dire sociologiquement marqué, qui s'exprime dans un chant à la fois quotidien, historique et anthropologique. Ainsi que le précise Joëlle Deniot, dans son article consacré à la voix dans les chansons réalistes :

« L'acmé de la voix chantée, c'est l'œuvre humaine par excellence. Dans la tradition vocale européenne, le "beau chant" c'est celui qui, à travers la discipline des timbres, et la fluidité des inflexions symbolise la maîtrise des affects et l'aura d'une subjectivité bienheureuse. Sur fond d'humanisme vocal – via le chant lyrique ou religieux – la voix touche au ciel. Qui transgresse ses codes d'homogénéité, d'harmonie, cesse de suite d'être un ange. Or la voix chantée dont il est question, heurte en tout point, les traditions de l'œuvre vocale. Ce sont – avant le jazz et dans des filiations chansonnières nationales, toutefois – des voix qui s'avancent sur un registre inconvenant, des voix de chair et de cendres ; l'espace d'intimité qu'elles ouvrent venant d'ailleurs, pour partie, de leur détachement de toute cette esthétique de pureté. Et si elles ont bien, elles aussi, leur chemin d'élévation, leur mode de transcendance ... les voies n'en seront, cependant, pas divines. »³²

L'auteur explique ainsi que ce « détachement de toute cette esthétique de pureté » provoque une ouverture de l'intime, intime à la fois individuel et collectif. C'est pourquoi l'étude et l'interprétation de la voix des chansons impliquent inmanquablement des considérations

s'effectue le changement. Le même sujet peut avoir ainsi plusieurs « registres » séparés par plusieurs « passages ». (Cornut, 2004 : 61). Pour une explication des registres, cf. Cornut, 2004, 61-72.

²⁷ *La malle en mai* (Les hurlements d'Léo), voir annexe, doc. 5, p. 413.

²⁸ Extrait sonore n°11a.

²⁹ *Berceuse insomniaque* (Paris Combo), voir annexe, doc. 10, p. 418.

³⁰ « Pour garder une homogénéité à la voix, l'astuce qu'est la couverture consiste à modifier la couleur des voyelles en les assombrissant [...]. Le chanteur parvient à cet assombrissement grâce à une modification des voyelles vers son homologue fermée [...] Chez certains chanteurs, la couverture est présente sur toute l'étendue de leur voix par un choix esthétique. Si la couverture est trop importante, cela donne un son grossi, bouché ; à l'opposé, si elle est insuffisante, le son sera trop ouvert, la voix blanche, insipide, criée. » (Ormezzano, 2000 : 161-162).

³¹ Extrait sonore n°11b.

³² Deniot, J. : « La blessure, le silence de la voix », <http://www.chanson-realiste.com/article/blessure.silence.htm>

d'ordre thématique et sociologique. Plus que tout autre composant de cet objet, elle porte en elle les traces de son inscription historique et sociale, et ne s'appréhende, en tant que son de la parole, que dans une interprétation globale du « fait social » dont elle est le « messager ». Les différents articles de J. Deniot, qui étudient la voix dans les chansons réalistes, mettent tous en relation à la fois le « fait social chanson réaliste » et la « personnalité chantante », produisant ainsi une lecture socialisante de cette expression vocale :

« [...] s'il s'agit d'écouter l'intime dans cette voix populaire chantée, c'est pour délimiter les trames et les contenus d'un désir d'affect et de subjectivité dans un milieu spécifique que l'on sait, par ailleurs, peu enclin à l'épanchement des sentiments. Écouter l'intime dans cette voix populaire chantée, c'est esquisser la figure sociale, historique naissante d'un intime en rupture de mœurs avec les valeurs et sublimations les plus fortement approuvées, les plus anciennement éprouvées dans les classes populaires, prolétaires en question. »³³

Il apparaît donc qu'une analyse de la voix des chansons s'inscrit indubitablement dans une lecture de l'objet à caractère sociologique, ou pour le moins nécessite des investigations externes à l'objet. Citons en effet en dernier lieu l'article de Catherine Rudent, « L'étude de la voix dans les chansons françaises, de la description à l'interprétation analytique. »³⁴ qui présente les conditions nécessaires à une « interprétation analytique » pertinente de la voix en chanson. Selon cet auteur, pour être efficiente, cette analyse doit conjointre deux démarches complémentaires : établir une description objective de la voix ; mettre cette description en relation avec des significations extramusicales, en usage et efficientes pour des sphères spécifiques d'auditeurs. La première étape fait intervenir la caractérisation du matériau vocal au travers du vocabulaire courant, du vocabulaire spécialisé des professionnels du chant et d'analyses de sonographes ; elle propose d'élaborer la seconde par le biais d'études de la presse spécialisée concernant les performances vocales des chanteurs, permettant ainsi de « saisir l'association fluctuante d'un signifié non musical à un matériau musical »³⁵. Citons en substance, pour éclaircir le propos, la conclusion de son article :

« L'analyse de la voix dans une chanson peut et doit passer par des moyens descriptifs objectifs concernant le timbre et l'usage qui en est fait dans la chanson étudiée. [...] Mais au-delà de cette description objective, une analyse de la voix dans les chansons a tout à gagner à se faire relativiste et explicative : j'entends par là qu'elle cherche à expliquer comment la voix chantée réfère à des données extramusicales, comme elle les évoque à ses

³³ Ibid.

³⁴ Rudent, 2000a.

³⁵ Rudent, 2000a : 94.

auditeurs, même si ces capacités d'évocation n'ont pas de valeur objective et universelle – à la différence des caractères acoustiques repérables et mesurables – mais une validité subjective et relative. Pour mener à bien ce deuxième aspect du travail d'analyse, la presse musicale me paraît un outil précieux. Car dans les articles qu'elle publie elle donne des informations sur les associations entre traits musicaux et faits extramusicaux – souvent psychologiques ou sociologiques. Présentes dans un média destiné au grand public, ces associations peuvent en effet être considérées comme répandues, admises par d'autres individus que le journaliste qui les formule, même si cette validité est bel et bien relative : vraies pour certaines, ces équivalences ne sauraient l'être pour tous. »³⁶

Ainsi donc, le travail d'étude de la voix des chansons, susceptible d'aboutir à une interprétation analytique, nécessite selon l'auteur ces deux démarches conjointes. Notons que la description objective requière une connaissance spécialiste des faits vocaux ainsi qu'un apport des techniques acoustiques de description du son. Notons également que cette description à elle seule ne saurait suffire à l'interprétation recherchée. Enfin, l'auteur prône une « perspective relativiste » dans l'analyse, qui conduit à l'interprétation des descriptions objectives par le biais d'associations « ni objectives ni subjectives, c'est-à-dire valables dans un cadre musical donné et pour un groupe d'auditeurs donnés ».³⁷

Cette description de l'analyse proposée par Catherine Rudent nous apparaît effectivement pertinente pour l'étude de la voix des chansons, et de fait concerne la voixsubstance, dès lors qu'elle préconise une analyse objective des phénomènes vocaux. Ce travail sous-entend que chaque chanson contient dans sa substance vocale un potentiel réseau de significations actualisable au travers des relations externes qui s'établissent dans son existence en tant que « fait social ». Cette approche prend notamment en compte la voix en tant qu'elle manifeste des interprétations codées par l'usage, mais également en tant qu'elle manifeste des réseaux plus spécifiques de sens, liés à un « personnage » (chanteur) particulier par exemple.³⁸

Concernant notre corpus, nous pouvons effectivement reconnaître dans certaines voix des indices sonores qui construisent une interprétation codée et signifiante de l'univers de discours chanté. Nous pouvons citer rapidement quelques exemples :

³⁶ *Ibid.* : 97.

³⁷ *Ibid.*, 93.

³⁸ Rudent propose dans son article une interprétation de la voix de Jean-Jacques Goldman dans sa chanson Je te donne. Force est de constater que la description objective du matériau vocal, dans cet article tout au moins, reste relativement rudimentaire (hauteur mélodique, registre), ce qui renvoie aux difficultés inhérentes à la description d'une voix.

le « lyrisme » du traitement vocal de Belle du Béri (*Berceuse insomniaque*), intègre inévitablement une dimension pathémique spécifique, qui construit une exaltation du sentiment exprimé.

La contamination du parlé prosodique sur le chanté mélodique dans l'interprétation de Bénabar³⁹ (🔊⁴⁰), crée d'emblée des décrochages dans l'univers référentiel de la chanson, et renvoie de fait à la dimension narrative du discours.

Le timbre de composition d'Arthur H⁴¹ (🔊⁴²), à la fois rauque, voilé et tendu, construit une interprétation stylisée et conventionnelle de l' « étrange » et du « mystérieux ».

Thomas Fersen⁴³ (🔊⁴⁴) construit également une stylisation d'un autre type : souffle court, grain légèrement rugueux, suspension et retenue des finales agrémenté d'un léger vibrato, l'ensemble de ces traits « érotise » la performance du chanteur.

Le chanteur de Java, Erwan Séguillon, opte dans la chanson *Le poil*⁴⁵ pour une interprétation à connotation gouailleuse (🔊⁴⁶), qui se manifeste au travers de traitement vocalique spécifique (voyelle interprétée en glissando descendant dans l'exemple) ou dans une prononciation marquée de certaines consonnes (exemple, le [r] de « bourgeoise », grasseyé davantage que dans une prononciation neutre).

Ces quelques remarques témoignent effectivement d'une voix des chansons largement codée par des usages du traitement vocal, empiriquement valables, et montrent en filigrane l'utilité d'un travail tel que celui préconisé par Rudent, qui permettrait d'argumenter et de préciser les interprétations. Il reste néanmoins que ce projet analytique n'a pas donné lieu, à ce jour et à notre connaissance, à des recherches musicologiques abouties, qui permettraient de mettre en relation des phénomènes vocaux spécifiés avec des significés extramusicaux, et proposeraient une description des champs sémantiques couverts par tel ou tel traitement vocal, dans des domaines déterminés d'objets musicaux chantés, et pour des sphères spécifiques d'auditeurs. De fait, il nous semble évident, avec Cohen-Levinas, que :

« On ne saurait trop insister sur le caractère exceptionnel de la voix. Il demeure délicat d'appréhender une sémiologie de la voix sous l'angle d'une

³⁹ *Vélo* (Bénabar), voir annexe, doc. 3, p. 411.

⁴⁰ Extrait sonore n°11c.

⁴¹ *Le baron noir* (Arthur H), voir annexe, doc. 2, p. 410.

⁴² Extrait sonore n°11d.

⁴³ *Louise* (Fersen), voir annexe, doc. 13, p. 421.

⁴⁴ Extrait sonore n°11e.

⁴⁵ *Le poil* (Java), voir annexe, doc. 4, p. 412.

⁴⁶ Extrait sonore n°11f.

trajectoire unique, tant la multiplicité requise pour interroger les territoires du vocal ne peut être réduite à des fonctions globales. »⁴⁷

Au demeurant, ce travail d'« interprétation analytique » de la voix, tel qu'il est décrit dans l'article de Rudent, dépasse le cadre restreint de nos recherches. Ce qui n'empêche pas de reconnaître, dans les quelques remarques que nous avons faites, des fonctionnements sémiotiques susceptibles de relever d'une saisie impressive de la voix. En effet, les usages « codés » que nous avons mentionnés, se manifestent dans des propriétés sonores, que l'auditeur saisit dans son appréhension globale du « tout sonnant ». Dans ce sens, ils participent de la préhension sensible de l'objet, que nous traiterons dans nos analyses. De fait, pour notre travail, la voix substance reste appréhendée dans sa manifestation musicale, interne à l'objet, et est impliquée dans toutes les observations que nous avons menées jusqu'ici : elle est manifestation d'un son musical mélodique, et partant directement opérante dans la structuration du musical ; elle est manifestation d'un « son » spécifique, puisqu'elle subit un traitement sonore incontournable, du fait de sa captation par l'intermédiaire de microphones. Par conséquent, dès lors que notre travail s'intéresse à la totalité audible dans sa globalité, ces deux manifestations de la voix sont implicitement traitées dans nos approches du musical et du sonore. Pour sa dimension musicale, cela revient à prendre en compte la voix chantée, dans ses implications mélodiques, harmoniques et rythmiques, ainsi que nous l'avons explicité précédemment ; pour sa dimension sonore, cela revient à apprécier et caractériser la prégnance de la voix dans la globalité du « son ». Dans nos travaux, nous confignons sa fonction sémiotique, en tant que voix-substance, à ces deux aspects, et à leur rôle dans la construction d'un tout de signification par l'auditeur. C'est par conséquent ce que nos analyses prendront en compte.

2.2.La voix-notion

Nous l'avons évoqué rapidement au chapitre précédent, nous nommons « voix-notion » une conceptualisation de la voix, en tant qu'elle subsume la matérialité vocale et syncretise l'ensemble des fonctionnements sémiotiques en jeu dans les chansons. En effet, l'instauration du « tout de signification », au travers de la double saisie musicale et sonore, en prenant corps au sein de l'instance énonciative, et de ses deux pôles - énonciateur / énonciataire – concentre les enjeux sémiotiques dans cette notion centrale, la

⁴⁷ Cohen-Levinas, 2006 : 26.

voix. Nous proposons d'examiner ici ce que nous entendons par cette dénomination « voix-notion »⁴⁸.

2.2.1. Lieu du faire et de l'être de l'énonciateur-chanteur

La voix-substance que nous avons évoquée précédemment fait écho, nous semble-t-il à ce que Barthes nomme, en référence à la terminologie de J. Kristeva⁴⁹, le « phéno-chant » :

« Le phéno-chant (si l'on veut bien accepter cette transposition) couvre tous les phénomènes, tous les traits qui relèvent de la structure de la langue chantée, des lois du genre, de la forme codée du mélisme, de l'idiolecte du compositeur, du style de l'interprétation : bref, tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression : ce dont on parle ordinairement, ce qui forme le tissu des valeurs culturelles (matière des goûts avoués, des modes, des discours d'une époque (la "subjectivité", l' "expressivité", le "dramatisme", la "personnalité" d'un artiste). »⁵⁰

Dans ce sens, cette voix manifeste le *faire* de l'énonciateur-chanteur, en ce qu'il interprète un donné mélodique et verbal, au travers d'une expression vocale qu'il réalise, d'une expressivité qu'il choisit et qu'il travaille, et qu'au final, il met en scène lors de l'acte d'énonciation. Cette interprétation vocale relève partant de l'intention de communication de l'instance émettrice, et est susceptible d'être reconnue comme telle par l'instance réceptrice.

Ce faire vocal est transcendé par un « reste », un « quelque chose » de/dans la voix, que nombres d'auteurs nomment sa *signifiante*. Citons Barthes pour la notoriété de son propos concernant le « grain de la voix ». Il évoque ici une basse russe :

« quelque chose est là, manifeste et têtue (on n'entend que ça), qui est au-delà (ou en deçà) du sens des paroles, de leur forme (la litanie), du mélisme, et même du style d'exécution : quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue slave, comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante. [...] cette voix charrie directement le symbolique, par-dessus l'intelligible et l'expressif [...]. Le "grain", ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre ; presque sûrement la signifiante. »⁵¹

Effectivement, l'on imagine sans trop de peine ce que peut être ce « grain ». Néanmoins, le décrire dans un lyrisme évocateur peut être certes efficace, mais nous en apprend guère sur ce à quoi il réfère exactement en tant que *matérialité*, et tout aussi peu sur ce qu'il renferme

⁴⁸ Les problématiques exposées ici donneront lieu à des développements complémentaires, dans nos conclusions générales, au regard des analyses menées.

⁴⁹ Kristeva pose un dédoublement de la notion de texte en « phéno-texte » et « géno-texte » : « surface et fond, structure signifiée et productivité signifiante ». (Kristeva, 1969 : 280).

⁵⁰ Barthes, 1982 : 238-239.

⁵¹ Ibid..

de *signifiante*. Par ailleurs, notons que ce grain, tel qu'évoqué par Barthes, semble plus facilement concevable concernant un chant classique, qui va exploiter dans la voix la dimension de « chant pur ». Pour autant, retenons que pour l'auteur, la signifiante de la voix se loge, en opposition au phéno-chant, dans le « géno-chant » : « Le *géno-chant*, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent « du dedans de la langue et dans sa matérialité même » ; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression [...] » (ibid, 239). La signifiante serait alors ce qui naît du « frottement » de la voix et de la langue.

Parret quant à lui évoque la signifiante en ces termes :

« Que la voix soit perçue comme esthétique, comme qualitative, implique de toute évidence qu'elle soit pleinement corporelle. La signifiante de la voix précède et transcende le sens des mots proférés, elle réside plutôt dans ce qu'il y a de musical dans la voix, en sa tonalité, sa couleur et son timbre, dans le spasme rythmique. »⁵²

Les propos de Parret laissent entendre que la signifiante est d'ordre « musical ». Ceci étant, la « couleur » de la voix et son « timbre, dans le spasme rythmique » renvoient non seulement à des propriétés d'ordre musical, mais également à des qualités sonores, au sens que nous avons donné à ce mot. Dans ces deux commentaires, « grain » ou « couleur et timbre », font intervenir des *qualités du son* vocal, relevant de critères de *matière*⁵³.

Ainsi, évoquer le grain, la couleur, ou le timbre d'une voix, c'est évoquer sa matière, et reconnaître ce qui dans cette voix se perpétue à peu près tel quel à travers la durée, ce que l'on pourrait isoler si l'on immobilisait un moment donné de l'écoute. C'est en quelque sorte « de quoi la voix est faite ». Prenons en exemple la définition du grain, que propose Chion :

« Le grain est une microstructure de la matière du son qui est plus ou moins fine ou grosse, et qui évoque, par analogie, le grain sensible au toucher d'un tissu ou d'un minéral, ou le grain visible d'une photographie ou d'une surface. La perception du grain se retrouve en effet dans les trois domaines sensoriels de la vue, du toucher et de l'ouïe, où elle répond à la même définition : elle correspond chaque fois à la perception globale qualitative d'un grand nombre de petites irrégularités de détails affectant la "surface" de l'objet. »⁵⁴

En tant que critères de matière, le grain, tout comme le timbre ou la « couleur » vocale, font intervenir le *corps* de l'instance émettrice qui chante, en tant qu'il construit cette matérialité vocale, voire qu'il « est » cette matérialité vocale. Ainsi que l'explique Guillot :

⁵² Parret, 2002 : 28.

⁵³ Selon Schaeffer, la matière d'un son se constitue de trois ingrédients, la « masse » du son, au sens de hauteur, tonique et complexe, le timbre harmonique, et le grain. (Schaeffer, 1977 : 556)

⁵⁴ Chion, 1983 :152.

« Visibilité, corps dans la Lumière, l'Homme ne se résume pas à une apparence, « offerte en spectacle ». Il est aussi audibilité, corps sonore, voix, chant. L'Être existe donc tout autant comme « Son » que comme « Lumière ». Mais celle-ci aveugle, trompeuse, et l'Homme ne livre pas sa totalité de profondeur sans que résonne sa part d'obscurité, sa voix, aussi énigmatique, sinon plus, que le visage. Aussi l'Homme ne saurait-il être réduit à une prise de contact visuel. Prétendre à sa connaissance pleine ne se concevra donc pas sans réfléchir à son écoute – à sa voix. Mener une telle réflexion nous engage sans doute, fondamentalement, à toucher des aspects proprement imperceptibles de l'Être. Animée par le rythme du cœur, habitée au plus haut point, chargée du poids ou de la légèreté de l'existence, la voix se donne d'abord et avant tout comme souffle de vie, essence de vitalité. Nous pensons non seulement à la voix communicative, comme parler, délivrance du langage, mais aussi à la voix comme chant et musique. »⁵⁵

Reconnaître que cette signifiante, quelle qu'en soit sa manifestation matérielle effective et son « contenu », est évoquée au travers de critères de matière du son nous permet d'avancer deux choses : si fuyante et indescriptible soit-elle, elle renvoie directement à l'énonciateur-chanteur, en tant que corps chantant, et partant à son irréductible individualité comme Sujet du monde ; ce renvoi n'est pas d'ordre métaphorique, ni même d'ordre symbolique, mais d'ordre phénoménologique, et se réalise dans l'expérience sensible de l'écoute actuelle : la matérialité même de la voix entendue rend présent à l'énonciataire ce sujet énonciateur incarné. Ainsi que l'exprime Parret :

« Ce que l'on perçoit et sent quand une voix nous atteint, n'est pas une voix « libérée » du corps qui la profère, mais c'est le corps même fait voix. Et pourtant la voix est l'indécidable du corps. Elle naît de lui mais elle l'oublie, l'efface. Issue de son dedans, elle n'est pas pour autant l'expression. Il n'y a pas une intimité du corps que la voix représenterait au-dehors. Le corps se fait voix sans pour autant s'exprimer par la voix. C'est le corps sexué qui se fait voix [...] »⁵⁶

Par conséquent, de ces observations nous retenons que la voix chantée des chansons manifeste, dans sa substance, à la fois le résultat d'un *faire énonciatif* de l'instance énonçante (et partant intègre une dimension de simulacre et de représentation), et la *présence* d'un Autre-Sujet (et non son « expression »), au travers de son corps chantant. Dès lors, elle est le lieu d'un premier syncrétisme : voix-énonciation, elle manifeste une forme symbolique et est simulacre et représentation ; voix-présence, elle génère un mode spécifique de relation entre sujet écoutant et objet. Le syncrétisme relevé ici laisse présager des implications sémiotiques que nous éclaircirons dans la suite de notre travail.

⁵⁵ Guillot, 2006 : 79 .

⁵⁶ Parret, 2002 : 29.

2.2.2. Lieu de concentration des opérations de saisie de l'objet par l'auditeur

La voix chantée des chansons porte à la fois les dimensions verbale et mélodique de cet objet discursif musical. Ces deux fonctions placent le vocal au premier plan du point de vue de sa sémiosis. La dimension verbale est évidemment régissante, dès lors qu'elle implique le langage, et la voix, en tant qu'elle manifeste la parole signifiante, supprime la voix/musique dans les processus d'interprétations. Pour autant, sa dimension mélodique constitue également la prégnance figurale musicale par excellence. C'est par et autour de cet « instrument vocal » que les différents éléments musicaux s'organisent et se hiérarchisent, et c'est au travers de sa singularité multi-modale, vocale et musicale, que l'auditeur appréhende le discours musical, le saisit et le comprend.

Du reste, ainsi que l'explique Cohen-Levinas :

« La voix/musique est vouée à transcender ses propres lois, à se déprendre de sa phônè pour accéder à cet espace poétique, pour accéder au melos. La musique serait dans la voix, « comme les objets dans la lumière » [Paul Valéry]. La voix répond au mouvement pendulaire du sens et du son [...] »⁵⁷

Ce mouvement pendulaire entre sens et son prend une valeur particulière au regard de nos préoccupations de recherche. En effet, dès lors que l'on s'intéresse à l'objet dans sa pratique d'écoute itérative et distraite, il nous paraît possible d'émettre l'hypothèse que, dans ce contexte précis d'usage discursif singulier, et d'écoute renouvelée, la voix/musique, ainsi que la nomme l'auteur, tend à « gagner » en prégnance « sonore » au fil des écoutes. En d'autres termes, si l'on admet que l'écoute d'une chanson n'est jamais originelle, cette dialectique entre sens et son apparaît d'une part sous-jacente à toutes les écoutes, d'autre part, susceptible d'être modifiée dans son rapport, suivant les écoutes, du fait que l'expérience renouvelée est une expérience avant tout sonore, liée à un plaisir d'ordre musical. Par conséquent, nous pouvons dire que dans le cas des chansons, la voix est susceptible de renfermer la mémoire des écoutes antérieures, mais aussi de constituer l'élément *sonore et musical* qui déclenche les processus sémiosiques inhérents à l'écoute actuelle, par lequel l'auditeur instaure la totalité signifiante. Dans ces conditions, la voix, en tant qu'elle concentre les opérations de saisie de l'auditeur, fonde l'écoute actuelle de l'énonciataire-auditeur, et son instauration du tout de signification, comme inhérente à la réception de l'objet en tant qu'expérience vécue.

Ces deux modes d'appréhension de la voix construisent de fait un troisième syncrétisme : lieu de conjonction de la présence et de l'expérience, la voix génère et réalise à la fois,

⁵⁷ Cohen-Levinas, 2006 : 92.

l'objet en tant qu'objet de sens. Cet objet de sens, caractérisé par les phénomènes que nous venons de décrire, se trouve pris dans un double régime, d'existence sémiotique et d'expérience phénoménologique, ce qui, nous semble-t-il, constitue une de ses spécificités fondamentales, nous aurons l'occasion d'en discuter ultérieurement. En définitive, la voix-notion, telle que nous la concevons, permet de concevoir l'interprétation des chansons comme un acte énonciatif spécifique, marqué par les propriétés que nous avons évoquées, propriétés que la voix-substance « charrie », autant dans ses caractéristiques acoustiques matérielles, que dans ses fonctions musicales et sonores.

Chapitre 2 : Analyse du corpus

Ce chapitre rendra compte de nos analyses au travers de nos hypothèses théoriques. Il permettra l'exposition de l'ensemble de nos résultats, dans une présentation et une organisation que nous estimons appropriée à notre démarche globale. En effet, plutôt que de proposer une analyse exhaustive de chacune des chansons du corpus, ce qui nous semble correspondre implicitement, et en priorité, à une préoccupation concernant la signification particulière de chacune d'elles, nous proposons une présentation ciblée des analyses, en fonction et en démonstration des points que nous défendrons. Ce choix nous paraît approprié, et à notre problématique, et à nos questionnements : il s'agit pour nous d'organiser nos résultats afin qu'émerge de l'ensemble la réflexion sémiotique sous-jacente, c'est-à-dire l'étude des différents modes de sens opérants dans les chansons, que l'instance énonciative est susceptible d'instaurer au travers de la saisie intelligible et de la saisie sensible de l'objet.

En conséquence, une même chanson peut apparaître à différents moments de la réflexion, si elle présente des éléments significatifs sur plusieurs points. À l'inverse, si certaines chansons sont moins souvent évoquées, c'est que nous estimons qu'elles sont moins éclairantes pour illustrer l'argumentation en cours, et non qu'elles ne sont pas concernées par les phénomènes étudiés. Du reste, certaines chansons se prêtent mieux à l'illustration et l'explicitation de tel ou tel point, alors que certaines autres présentent un intérêt moindre concernant tel ou tel autre point. En effet, du fait que nous nous intéressons à la totalité audible telle que perçue par un auditeur, nous nous intéressons à un discours sonore spécifique, ou pour mieux dire, à un donné concret unique et inépuisable, susceptible d'actualiser, ou de ne pas actualiser, les éléments que nous jugeons pertinents pour la réflexion théorique globale. Enfin, en dernier point, dans ces conditions, les analyses que nous proposons ne doivent pas être appréhendées comme constituant une présentation exhaustive des processus sémiotiques à l'œuvre dans chacune des chansons concernées. En d'autres termes, pour la compréhension de ce travail, nous invitons le lecteur à adopter le même type d'appréhension que nous avons adopté pour notre objet, à savoir une saisie globale et totale des développements présentés. Nous proposons au lecteur une

présentation choisie, orientée et argumentée de nos analyses, dans un souci de clarté et de pertinence dans l'exposé de nos résultats. Cette présentation rend compte de notre démarche expérimentale, et aboutira à une synthèse globale concernant notre réflexion sémiotique.

Ces résultats se présentent sur deux axes distincts et complémentaires : la saisie globale du musical ; la saisie globale du sonore. Le premier volet permettra d'explorer l'ensemble du corpus, et de mettre en évidence les stratégies de cohérence que l'auditeur est susceptible de mettre en place pour la saisie intelligible de la totalité audible. Le second volet se composera de l'analyse globale de deux chansons choisies de notre corpus, pour leurs propriétés sonores particulièrement prégnantes, et nous permettra ainsi de mettre en évidence la pertinence de la saisie sensible de l'objet dans la construction du tout de signification instauré par l'auditeur. Ces deux axes répondent en effet à la double existence de l'objet, telle que nous l'avons démontrée dans le chapitre précédent : en tant que discours manifesté d'un système signifiant ; en tant que construction d'une « représentation sonore ».

I. Saisie globale du musical

De nos considérations concernant la chanson en tant que genre, il est apparu qu'en définitive, la seule propriété tangible d'un point de vue générique réside dans cette macro-structure au travers de laquelle sont évoquées les chansons de toutes les époques confondues : un texte chanté sur un air, divisé en couplets et refrains. L'analyse de notre corpus nous permet de mettre en évidence que cette nature structurale de l'objet, dont nous avons montré au chapitre précédent qu'elle est inhérente à l'existence de la chanson en tant que discours, renferme les conditions nécessaires et suffisantes à l'établissement de la cohérence de la totalité audible.

En outre, notre approche visant la totalité sonore, et non la distinction des deux dimensions, verbale et musicale, nous avons transformé ce donné empirique structural, régi par la dimension verbale, en une conceptualisation fondée sur les propriétés musicales de l'objet, au sens synchrétique que nous avons donné. En conséquence, cette macro-structure se modélise en terme de gestion des répétitions des thèmes musicaux, qui dans leur propriété mélodique, intègrent également les paradigmes actualisant une dimension verbale. Partant,

l'on peut la décrire de la façon suivante : des paradigmes exclusivement musicaux, que nous avons nommé les connecteurs (introduction, ponts, interludes), des paradigmes synchrétiques, les couplets et les refrains, l'ensemble se déployant dans un temps musical organisé au travers d'une carrure. Dès lors, il nous apparaît que cette macro-structure prend corps à travers trois pôles pertinents d'appréhension : l'unité discursive, dans ses deux axes, syntagmatique et paradigmatic ; la gestion du temps musical et de la carrure ; la mise en place d'une discursivité musicale téléologiquement ordonnée au travers des fonctions syntaxiques clés des connecteurs. Ces trois pôles résultent de l'activité d'écoute du « comprendre », visant à extraire du flux continu des éléments discrétisés susceptibles d'entrer en rapport et de faire naître un ensemble signifiant. Ils constituent par conséquent une part substantielle de la dimension intelligible d'une chanson, et nourrissent de fait la dimension sémantique de l'objet.

Dimension intelligible donc, parce qu'elle fait intervenir une activité perceptive intelligente, au sens de Francès, dans la mesure où entrent en jeu ici des stratégies de cohérence essentiellement basées sur la comparaison perceptive d'unités distinctes et temporellement distantes. Cette dimension ne peut se concevoir que dans la perception totale de l'objet sonore et n'est pas à confondre avec l'enregistrement mécanique du flux d'informations. De fait, le donné concret sonore est par définition inépuisable, ainsi que le précise Schaeffer. En tant qu'objet sonore et expression artistique, la chanson n'échappe pas à cette propriété et déploie des informations nombreuses et multiples, de nature hétéroclite, informations musicales, informations verbales, informations sonores, qui s'unissent dans le tout audible. Cependant, ainsi que le souligne Francès :

« [...] de cette richesse, l'auditeur qui cherche à comprendre l'unité de l'ensemble, sa variété, le propre de l'invention, etc., abandonne une partie. L'intégration de la forme ne peut pas être une réintégration, mais une dialectique active et abstrayante, en un sens. Saisir la loi de l'ensemble et son temps propre, c'est briser la continuité de l'adhérence sensorielle dans ce qu'elle a d'irréversible. De même, saisir l'ordonnance d'une simultanéité, c'est y établir une hiérarchie, donc laisser dans l'ombre certaines données (tout en les connaissant) au profit de celles qu'on cherche à connaître. En d'autres termes, enfin, la perception totale – qui en cela est intelligence – est faite de ruptures temporaires du perçu destinées à faire émerger des relations dont les termes ne les laissent pas immédiatement percevoir. »¹

L'auditeur opère ainsi des tris, tris guidés par ses besoins cognitifs certes, mais au-delà, par l'exigence sémiotique de l'existence de l'objet en tant que discours. Il édifie alors le substrat

¹ Francès, 1972 : 247-248.

nécessaire à l'investissement de valeurs de significations des chansons, et ainsi donne forme à la construction du sens. Dans ce sens, nous dirons avec Fontanille et Zilberberg que l'auditeur interprète une forme de vie :

« [...] Il ne s'agit plus d'identifier une forme, une structure ou un dispositif, dans l'immanence discursive, mais d'en approcher l'effet esthétique. Que ce soit du point de vue de l'émetteur ou du point de vue du récepteur, construire ou interpréter une forme de vie, c'est viser, pour l'émetteur, ou saisir, pour le récepteur, l'esthétique, c'est-à-dire le plan de l'expression adéquat d'un système de valeurs, rendu sensible grâce à l'agencement cohérent des schématisations par une énonciation. »²

En conséquence, au regard de l'ensemble de nos observations, et afin d'en montrer la pertinence d'un point de vue sémiotique, nous présentons nos résultats dans la combinaison de deux démarches complémentaires : (i) une démarche générale et synthétique d'observation du corpus, dans une approche en quelque sorte naïve, permettant notamment de rendre compte d'un processus premier de découverte ; (ii) une démarche ciblée d'observation des différents pôles dans l'analyse de chansons choisies.

(i) Notre démarche synthétique d'observation du corpus, en même temps qu'elle permettra d'offrir au lecteur une entrée dans le corpus, consistera à commenter la structure globale des chansons au vu du modèle de macro-structure esquissé précédemment. En effet, il apparaît clairement que la chanson en tant que discours musical est appréhendée empiriquement par le filtre de ces règles structurelles implicites, présentes dans l'encyclopédie collective. Il s'agira alors d'observer dans quelle mesure elles sont effectivement actualisées dans les chansons, et de pointer les quelques caractéristiques observables sur l'ensemble du corpus.

(ii) Nous proposerons ensuite l'analyse d'une chanson dont nous estimons qu'elle est la plus apte à faire référence, c'est-à-dire qui manifeste à notre avis des propriétés structurelles archétypales, relativement à la dimension abordée, l'unité discursive, ou la gestion du temps musical. Concernant le troisième pôle, la mise en place d'une discursivité téléologiquement ordonnée au travers des fonctions syntaxiques clés, sa pertinence structurelle apparaîtra inévitablement dans les analyses ayant trait aux deux pôles précédents. Par conséquent, pour ce troisième pôle, nous recenserons simplement quelques éléments concernant cet aspect téléologique, la pertinence sémiotique des connecteurs relevant des analyses plus globales. Ainsi donc, l'analyse de cette chanson choisie, au vu du pôle concerné, permettra d'explicitier les éléments en jeu, ainsi que leurs fondements et fonctions. Dès lors, cette

² Fontanille, Zilberberg, 1998 : 155-156.

analyse ciblée rendra compte de ce qui demeure une actualisation spécifique d'une des dimensions structurelles, dans une chanson particulière, ce qui signifie que nous n'oublions pas que chaque chanson, en tant qu'expression artistique unique, est susceptible d'actualiser différentes formes de cohérence. L'étape suivante aurait pu consister à présenter chacun des trois pôles structurels dans chacune des chansons de notre corpus, afin de construire une systématisation plus efficace de la structure. Ce n'est pas ce que nous proposerons pour des raisons évidentes. Tout d'abord, chacune des questions, telles que nous les concevons, demande une analyse détaillée des données. La présentation de toutes les analyses serait alors inutilement longue et rébarbative. En outre, cette démarche ne sert pas directement notre propos. En effet, dès lors qu'il est empiriquement avéré que cette macro-structure est pertinente, nous l'entérinons comme efficace pour l'appréhension des structures des chansons, et pour le repérage de ses actualisations spécifiques. Notre intérêt réside alors dans le fait de dégager dans les ajustements structurels propres à telle ou telle chanson, ce qui est susceptible de faire sens. Ce second point présidant à notre démarche analytique, nous proposerons en second lieu d'observer chacune des dimensions structurelles, dans une ou plusieurs chansons que nous estimons originale sur la dimension concernée.

L'ensemble de ce processus doit nous permettre de montrer en quoi la structure globale des chansons porte, dans ses fonctionnements, les éléments nécessaires à l'édification de la cohérence de l'objet, en même temps qu'elle offre, dans ses ajustements et ses écarts, la possibilité d'investir chaque objet d'une signifiante qui lui sera spécifique et particulière, et de constituer par conséquent un mode d'émergence du sens.

1. Structure musicale globale des chansons du corpus – Généralités

En accord avec l'objet musical théorique que nous avons construit, nous devrions pouvoir classer les chansons de notre corpus selon qu'elles répondent à une structure plus ou moins normée. Rappelons que cette structure telle que nous l'avons envisagée implique un refrain détaché, avec ou sans variation, dans la mesure où ce dernier doit correspondre à un développement thématique musical spécifique, facilement repérable à l'oreille. Rappelons également que cette opération implique une macro-segmentation initiale basée sur le critère premier de différenciation du continuum sonore, critère élémentaire et pour autant fondamental : l'absence ou la présence de la voix chantée. De fait, ce critère intervient sur la

totalité audible de manière tout à fait décisive, dans la mesure où il segmente le flux d'informations originellement équivalent du point de vue de la matérialité fondamentale, informations « sonores » au sens le plus anodin du terme, en flux dirions-nous sémiotiquement hiérarchisé : des parties qui actualisent la matérialité d'un système signifiant, le langage verbal, des parties qui en sont dépourvues, et qui relèvent d'un système dont le statut sémiotique est plus flottant, la musique. Cette distinction originelle pose d'emblée deux points : l'équivalence des parties non chantées quant à leur statut sémiotique dans le discours ; leur fonction forcément singulière relativement à l'attitude d'écoute du « comprendre » de l'auditeur.

1.1.Chansons à structure « classique »

Sur l'ensemble du corpus, seules six chansons peuvent prétendre actualiser une macro-structure, susceptible d'être entendue par un auditeur comme répondant à la formalisation empirique du genre. Autrement dit, ces chansons manifestent les structures les plus répandues en chanson, qui ont permis de fonder le savoir encyclopédique. Il s'agit des chansons suivantes : *Les yeux de ma mère* (Arno), *Il* (Les Négresses Vertes), *Le poil* (Java), *Maigrir* (Sanseverino), *Avril et toi* (Les Ogres de Barback), *Dis-moi* (Mano Solo). Pour chacune des chansons³, nous pouvons décrire schématiquement leur structuration selon les syntagmes suivants :

Les yeux de ma mère	Intro [C / C / R] Pont [C / C / R] Pont C – Rvar
Il	[R / C / C] [R / C / C] [R / C / C] Pont [R / C / C] - R - Coda
Le poil	Intro [C / C / R] [C / C / R] [C / C]
Maigrir	Intro [C / R] [C / R] – Cvar / Rvar - [C / R] - Coda
Avril et toi	Intro [C / R] Pont [C / R] [C / R] [C / R] Pont [C / R] – Coda
Dis-moi	Intro [C / C / R] Pont [C / C / Rvar] Pont - Coda

C : couplet – R : refrain – var : variante

³ Voir annexe, p. 408 à p. 421.

Nous éprouvons d'emblée, dans cette expérimentation de schématisation rudimentaire, la difficulté à systématiser le fonctionnement structurel des chansons : là où l'on croit pouvoir déceler des règles, il n'y en a pas vraiment. En effet, bien que ces chansons apparaissent comme les plus transparentes d'un point de vue structurel, elles soulèvent pourtant quelques petites questions :

- dès lors que préside à la segmentation la notion de thème musical, les dénominations syncrétiques couplet et refrain ne sont plus adaptées, et ne sont pas aptes à rendre compte de la structure musicale de la chanson. Ainsi par exemple, pour la chanson *II*, le premier groupement syntaxique [R/C/C] actualise du refrain sa seule composante musicale. Autrement dit, sur le plan restrictif de la dimension verbale, ce premier R n'est pas un refrain à proprement parler puisqu'il n'actualise pas les paroles qui lui sont assignées dans la chanson, en tant que refrain détaché fixe. Pour autant, musicalement parlant, il correspond bel et bien au thème du refrain. Sa place initiale dans le syntagme lui confère à la fois le rôle de syntagme introductif (marqué ici par le trait /absence de la voix chantée/) et le rôle de premier paradigme du groupement [R/C/C] qui, parce qu'il sera actualisé quatre fois au cours de la chanson, correspond effectivement à un niveau de structuration hiérarchiquement supérieur au découpage en couplets / refrain. Par ailleurs, du point de vue de la prégnance des données sonores, il constitue bel et bien une première exposition thématique du refrain, qui de fait participe à son identification en tant que tel dans la suite de la chanson. Autre exemple, dans la chanson *Maigrir*, la partie notée C_{var} n'est à considérer comme se rattachant aux couplets qu'au regard de son contenu verbal. Sur le plan musical, elle développe un thème mélodique spécifique. Là encore, le syncrétisme des notions n'est pas apte à rendre compte des différents aspects de la variation.

- la chanson *Le poil* qui par ailleurs construit une structure des plus archétypales, porte son originalité structurelle dans son introduction parlée-chantée. Ce n'est plus l'absence de la voix chantée qui prédomine à la discrétisation du paradigme introductif, mais au contraire une manifestation singulière de cette voix, auquel s'adjoignent d'autres traits : soutien musical plutôt qu'accompagnement, absence de rythmique qui implique une introduction hors du temps de la carrure, etc.

- la chanson *Avril et toi* développe une structure également marquée, qui s'apparente à la forme rondo, dans la mesure où sont alternés couplets et refrain fixe, en nombre relativement importants, et sur un tempo rapide. Elle présente également un processus

conclusif marqué par une longue coda⁴, consistant en la répétition sous différents modes, du thème du refrain.

- la chanson *Dis-moi*, en plus de la variation du refrain, présente également un processus conclusif marqué par une coda, dont la spécificité est qu'elle est, du point de vue du matériau musical, strictement identique à l'introduction.

Ainsi l'examen, même rapide, de ces quelques chansons montre que leur structure musicale, bien qu'elle se laisse facilement appréhendée par les connaissances empiriques du genre, se particularise très souvent, à des degrés divers, dans des manifestations formelles spécifiques. Le plus souvent, ces particularismes sont déjà des indices signifiants pour l'auditeur : l'introduction chantée de Java constitue un acte énonciatif marqué, la coda de *Dis-moi* construit une clôture particulière du discours. Dans la chanson *Avril et toi*, la réitération du même groupement syntagmatique [C/R] cinq fois, dans un tempo rapide, donc dans une vitesse élevée de réapparition du groupement provoque inévitablement un tourbillon sonore particulier. Ces quelques remarques posent d'emblée cette évidence : la structure globale d'une chanson, considérée sur les trois pôles que nous avons désigné, et ce quelque en soit son originalité, est *signifiante*. En définitive, sur ces six chansons, seule *Les yeux de ma mère* répond sans grand particularisme à la macro-structure que nous avons posée. Il s'agira alors d'observer si, même dans ce cas, la structure porte dans ses fonctionnements des indices d'émergence du sens. Ceci étant, l'auditeur est ici, dans l'ensemble de ces chansons et du point de vue structurel, en terrain plus que connu, ce qui n'est pas forcément le cas pour les autres chansons du corpus.

1.2.Chansons à structure « déviante »

Les sept autres chansons du corpus ne se laissent effectivement pas appréhender aussi aisément dans une systématisation en alternance couplets / refrains, et développent des structures originales sur un point ou un autre. Des paradigmes sont évidemment reconnaissables, mais leur statut est plus flottant, et l'organisation des répétitions des thèmes musicaux, ainsi que leur relation avec la composante verbale sont, à des degrés divers, plus complexes. Nous recensons les points principaux⁵ :

⁴ Une coda se définit comme une partie conclusive d'un morceau de musique. Elle constitue pour elle-même une ou plusieurs périodes dans l'organisation temporelle du musical.

⁵ Nous nous contentons ici d'une description très générale. La structuration des chansons apparaîtra de manière plus détaillée et plus précise lors des analyses les concernant.

- **Le Baron Noir** (Arthur H)⁶ développe deux thèmes musicaux principaux auquel s'ajoute un passage modulé. La structure peut se décrire en :

intro [A] pont [B] pont [A] coda

La partie A décline la répétition d'un thème A' (A=A'+A'), la partie B renferme le second thème et le passage modulé. La réitération des données verbales n'est manifestée que sur le premier A' de la partie A.

- **Vélo** (Bénabar)⁷ développe également deux thèmes. L'un des deux peut s'appréhender en tant que refrain, de par sa position syntaxique (avant l'apparition d'un connecteur) et la réitération par deux fois de données verbales quasi identiques. De plus, l'autre thème porte la trame narrative, ce qui est habituellement reconnu comme étant la fonction des couplets. L'emploi des dénominations syncrétiques couplet/refrain a donc une certaine pertinence ici. La structure peut alors se schématiser en :

intro [C/C/R] [C/C/R] pont [C/C/R] pont [C/R] pont [C] coda

Cependant, cette structure qui paraît relativement standard, développe de nombreuses particularités. Tout d'abord, l'appréhension des thèmes elle-même n'est pas facilitée, la dimension mélodique vocale étant clairement traitée en « dit » plutôt qu'en « chanté », ce qui implique une identité mélodique difficile à appréhender, et sujette à des manifestations vocales d'ordre prosodique plutôt que musical. Quant à l'instrumentation, réduite au duo piano-contrebasse, elle développe un jeu répétitif, celui du piano, qui n'incite pas au découpage paradigmatique. De plus, différentes particularités apparaissent dans la manifestation des paradigmes. R présente une quasi identité verbale sur sa deuxième et quatrième occurrence, sa première occurrence est majoritairement musicale (ponctuée par un vers à la fin de chaque motif), sa troisième occurrence est complètement innovante sur le plan verbal. Par ailleurs, les connecteurs se classent en deux types d'occurrences musicalement marquées, de par leur timbre et leur dimension temporelle : connecteurs longs joués au piano (intro, dernier pont), connecteurs courts joués à la contrebasse (premier et second pont), la coda actualisant un croisement des deux types (court et au piano). Enfin le processus conclusif est entamé tôt dans la chanson, et progressif (C/R puis C puis coda). En définitive, la nature à la fois répétitive, et ponctuellement changeante de la composante

⁶ *Le Baron Noir* (Arthur H), voir annexe, doc. 2, p. 410.

⁷ *Vélo* (Bénabar), voir annexe, doc. 3, p. 411.

musicale, ainsi que son organisation globale, incite à une appréhension synchrétique du sonore en déroulement linéaire, corroborée par la proximité de la composante verbale, qui de fait déroule son programme narratif.

La malle en mai (Les Hurlements d’Léo)⁸ : la structure de cette chanson se particularise sur deux points essentiels, une introduction musicale exceptionnellement longue (une minute), une structuration en deux groupements syntagmatiques (A et B), constituant une partie, jouée deux fois quasi à l’identique (tant sur le plan musical que sur le plan verbal), comme si l’on jouait deux fois la même chanson. On obtient la structure globale suivante :

intro ([A] pont [B] pont) ([A] pont [B] pont) coda

Les jonquilles (Polo)⁹ développe une structure en A-B-A, où A est constitué de deux occurrences d’un même thème (A=A’+A’), et B constitue un thème unique temporellement particulièrement court au regard de A, ce qui lui confère une certaine brièveté d’apparition :

intro [A] [B] pont [A] coda

Autre particularité structurelle de cette chanson : une coda longue (54 secondes).

Berceuse insomniaque (Paris Combo)¹⁰ : cette chanson actualise ce que Spyropoulou nomme un refrain intégré¹¹. De fait, elle développe deux thèmes A et B, dont le groupement [A-B] est réitéré trois fois, et où B intègre un motif conclusif, marqué entre autres par son identité verbale dans les trois occurrences :

intro [A] [B_{Ri}] [A] [B_{Ri}] pont [A] [B_{Ri}]

Louise (Fersen)¹² se construit sur la réitération par trois fois d’un schème A-B, où la partie A consiste en la répétition d’un même thème A’ (A=A’+A’) et où B renferme un thème spécifique B’ auquel s’adjoint le thème A’ (B=B’+A’). Cependant, dans B, le thème A’ est verbalement incomplet sur les deux premières occurrences. Le processus conclusif se

⁸ *La malle en mai* (Les Hurlements d’Léo), voir annexe, doc. 5, p. 413.

⁹ *Les jonquilles* (Polo), voir annexe, doc. 8, p. 416.

¹⁰ *Berceuse insomniaque* (Paris Combo), voir annexe, doc. 10, p. 418.

¹¹ « Le premier trait par lequel s’opposent le refrain détaché et le refrain intégré consiste en leur volume respectif. Le refrain détaché est long, le refrain intégré est court. Cette différence est fondamentale ; il en découle une deuxième, qui concerne leur structure : le refrain détaché possède en propre une structure complète, qui confère à la série de vers qui le composent une cohésion indépendante de celle des couplets ; le refrain intégré type, d’un seul vers, présente une structure indigente, incomplète, qui ne peut se suffire à elle-même, et qui prolonge celle du couplet ou qui s’y greffe. En bref, le refrain détaché est caractérisé par l’autonomie, le refrain intégré par la dépendance. » (Spyropoulou, 1998 : 124).

¹² *Louise* (Fersen), voir annexe, doc. 13, p. 421.

manifeste par l'amorce d'une dernière et quatrième occurrence du schème principal, pour lequel est actualisé uniquement A'. On obtient :

intro [A] [B] [A] [B] pont [A] [B] pont [A']

St Vincent (Têtes Raides)¹³ : cette chanson présente une structure qui peut sembler relativement classique. On y repère en effet un refrain détaché fixe, auquel est assigné un thème spécifique, et des paroles réitérées à l'identique concernant sa composante verbale, ce refrain apparaissant deux fois. Cependant, le second thème développé se laisse difficilement appréhender par sa dimension mélodique syncrétique dans la mesure où les données verbales s'y répartissent de manière originale et non régulière. Par conséquent, l'identification de « couplets » est sujette à caution. Dès lors, hormis le repère structurel que constitue le refrain, la structuration de cette chanson reste flottante, ceci étant dû à une gestion spécifique de la carrure. Sans détailler les composantes de A, partie hors refrain, l'on obtient la schématisation rudimentaire suivante :

intro [A] [R] pont [A][R] pont [A] coda

Par ailleurs, cette chanson présente une introduction exceptionnellement courte (deux mesures, à peine trois secondes) et une coda musicalement marquée.

1.3.Conclusions

L'ensemble de ces remarques construit en filigrane, en même temps qu'elle en montre les particularismes possibles, quelques régularités dans la gestion structurelle des chansons. Nous employons à dessein le terme de « gestion », dans la mesure où il nous semble effectivement que les règles implicites sous-jacentes fournissent des « possibles structurels », que chaque chanson actualise selon une organisation qui lui est propre. Ce qui signifie que quelque soit la gestion choisie, l'auditeur trouve dans chacune un minimum de repères qui fait que la structure musicale globale qui lui est proposée ne le met pas face à un objet musical chanson « inouï », qu'il n'aurait jamais entendu auparavant. Ce point nous semble important à signaler : dans ces conditions, les particularismes ne sont pas à considérer comme déstabilisants pour l'appréhension de l'objet, ils témoignent d'une mise en discours structurelle qui parce qu'elle est à la fois virtuellement normée et concrètement

¹³ *St Vincent* (Têtes Raides), voir annexe, doc. 12, p. 420.

particulière, conserve sa fonction structurante tout en intégrant une fonction signifiante dans ses écarts et ajustements.

Par conséquent, il ressort de cet examen rapide du corpus quelques points révélant une régularité structurelle :

- toutes les chansons présentent le premier niveau de macro-segmentation que nous avons mentionné, à savoir la discrétisation première du continuum sonore en parties chantées / parties non chantées. Le cas minimal de notre corpus est représenté par la chanson *Le poil*, dans laquelle il n'y a qu'une introduction.
- toutes les chansons présentent un second niveau de hiérarchisation qui organise les données synchrétiques en groupements syntagmatiques réitérés, autrement dit toutes les chansons se découpent en parties musicalement plus ou moins identiques, regroupant et ordonnant l'apparition des thèmes.
- toutes les chansons, à l'exception de *Berceuse insomniaque*, présentent un processus conclusif de nature structurel. Il s'actualise soit par un phénomène de *réduction*, c'est-à-dire que la chaîne syntagmatique attendue est rompue en atrophiant le groupement syntagmatique final, soit par la présence d'une coda, soit par la combinaison des deux.

Par ailleurs, si l'on examine globalement les quelques spécificités pointées, l'on retiendra qu'un des champs privilégiés de liberté structurelle se situe au niveau de la gestion des répétitions des thèmes, ce que nous avons déjà souligné dans notre partie théorique. Cette gestion différenciée prend plusieurs aspects : le nombre de répétitions d'un thème au sein d'une partie ; son mode de répétition (répétition complète ou réduite, en alternance ou successif notamment) ; son adéquation ou non avec la composante verbale. En effet, il apparaît qu'une structure classique est facilement identifiable, comme c'est le cas dans les six premières chansons abordées, lorsque composante musicale et composante verbale s'ajustent : une répartition strophique ordonnée selon les besoins mélodiques des thèmes ; une hiérarchisation entre les strophes qui correspond à une hiérarchisation entre couplets et refrains ; une réitération complète ou partielle des données verbales sur le thème mis en exergue par les données musicales. Dans ces chansons, couplets et refrains se différencient structurellement par leur fréquence d'apparition. La fréquence d'apparition du thème du couplet est toujours numériquement plus importante que l'autre, créant une hiérarchisation sonore entre ces thèmes : le moins entendu, « refrain », acquiert de fait une prégnance acoustique particulière dès lors que son identité sonore devient marquée, dans un continuum

sonore globalement régi par les données mélodiques de l'autre thème. De plus, ce thème est également celui qui bénéficie le plus souvent d'une relative stabilité des données verbales. L'on retrouve ce phénomène dans certaines des chansons à structure non classique. Dans *Vélo* ainsi que dans *St Vincent*, c'est seulement le flottement de la répartition des données verbales dans le temps musical, qui nous incite à éviter la notion syncrétique de couplet et à lui préférer celle de thème. En effet, dans ces deux chansons, le traitement verbal et musical permet effectivement d'identifier le second thème comme fonctionnant comme un refrain. Dès lors, il apparaît que dans les chansons à structure plus complexe, il existe également une hiérarchisation thématique, mais qui ne s'appréhende plus par le seul biais de la stabilité des données verbales, ou de la fréquence d'apparition thématique. Dans *Le baron noir* ou *La malle en mai*, ces deux critères ne sont plus opérants, et la structure propose autre chose. Dans *Louise* ou *Berceuse insomniaque*, il y a bien un traitement musical différencié des deux thèmes en présence, mais qui n'apparaît pas au travers de ces marquages verbaux et de fréquence. Quant à la chanson *Les jonquilles*, l'apparition unique du second thème ne permet pas de le nommer refrain, dès lors qu'il n'y a pas de répétition. Dans ces conditions, c'est davantage la particularité musicale d'un thème (une harmonie, une instrumentation, un traitement de voix spécifiques, une saillance phonématique de certaines données verbales, etc.) qui offre une prégnance particulière au thème en question. Le sujet écoutant est alors confronté à une hiérarchisation du sonore avant une hiérarchisation d'ordre sémantico-verbal.

2. L'unité discursive

De cet examen synthétique des structures des chansons du corpus, il apparaît effectivement que quelques règles rudimentaires fondent une identité générique de l'objet musical. Il apparaît tout aussi clairement que chacune des chansons est susceptible de renfermer sa propre pertinence discursive quant à leur actualisation, et que cette actualisation est potentiellement signifiante. Par conséquent, il s'agit dans un second temps d'étudier un exemple d'actualisation de cette structure, afin de mettre en évidence quels sont les éléments à partir desquels l'auditeur est susceptible d'en instaurer la cohérence. Ayant constaté que la chanson d'Arno apparaît comme la plus ordinaire structurellement, nous choisissons de montrer comment se construit l'unité discursive dans cette chanson, dans l'idée que sa pertinence discursive réside de fait essentiellement dans une actualisation relativement non marquée des règles structurelles implicites. En d'autres termes, puisque la chanson d'Arno présente une structure des plus traditionnelles, nous estimons que la mise

en évidence des éléments qui permettent de construire sa cohérence doit éclairer sur les fondements minimaux nécessaires à l'édification de cette cohérence.

2.1. Fondements de l'unité discursive : *Les yeux de ma mère* (Arno)¹⁴

De toutes les chansons de notre corpus, *Les yeux de ma mère* nous est effectivement apparue comme la plus apte à faire office d'appui concret à l'exposition du fonctionnement de l'unité discursive d'une chanson. Tout d'abord, elle constitue structurellement une réalisation quasi idéale de la connaissance empirique que nous avons du genre. En 3mn38, temps chronométrique on ne peut plus « standard », elle développe sur l'ensemble des niveaux que nous avons désigné comme pertinents, des caractéristiques tout à fait typiques : elle présente sans ambiguïté les paradigmes principaux d'une chanson (introduction, ponts, couplets, refrains) ; la gestion syntagmatique de ces paradigmes est tout à fait courante (alternance deux couplets / un refrain) ; ses données verbales appuient cette structure dans une adéquation parfaite ; enfin, le développement isochrone de chacune des parties répond aux impératifs de la carrure.

Par ailleurs, outre ces données, l'histoire de cette chanson en tant qu'objet artistique pour les auditeurs nous a interpellé, et a corroboré notre choix. Cette chanson existe en fait sous deux versions, celle que nous étudions ici, et celle qui est présentée sur le site du Hall de la chanson, c'est-à-dire une version piano - voix, tirée d'un album enregistré en concert. Nous avons expliqué dans notre seconde partie que nous ne retenions pas cette version mentionnée par le Hall, dans la mesure où elle inclut des données que nous ne prenons pas en compte dans notre approche. Or, il se trouve que c'est cette version piano – voix qui est connue des auditeurs, et qui constitue la référence interprétative de cette chanson de l'artiste. Autrement dit, la version que nous étudions n'a pas eu le succès qu'a eu cette seconde version. Traçons en quelques mots les différences fondamentales entre les deux versions : la version piano-voix est de fait moins rythmée, beaucoup plus lente, et donc plus longue (cinq minutes) ; elle construit un discours dont la dimension sonore est étirée, et focalisée sur l'interprétation du chanteur. Ses dimensions instrumentale, mélodique et rythmique se réduisant aux jeux du piano et de la voix, la dialectique entre l'instrument et l'interprétation vocale devient le cœur des processus signifiants. En d'autres termes, en proposant un acte énonciatif plus investi, cette version piano-voix construit un pathos beaucoup plus efficace que dans la version que nous étudions, pathos à même de

¹⁴ *Les yeux de ma mère* (Arno), voir annexe, doc.1, p. 409.

transcender les contenus de la composante verbale, ce qui explique sans aucun doute qu'elle l'ait supplanté auprès des auditeurs. Cette constatation nous mène à supposer qu'il manque « quelque chose » à la version instrumentée que nous étudions, et que peut-être ce « quelque chose » ne prend pas corps dans cette version justement parce qu'elle se contenterait d'une actualisation trop académique de l'ensemble des données sonores. C'est dans ce sens qu'elle nous apparaît comme particulièrement propice à illustrer une structure archétypale.

Nous proposons donc, en amont de nos réflexions, deux présentations complémentaires de cette chanson, qui permettront au lecteur de suivre les développements de nos argumentations : une présentation générale de ses données verbales et musicales, présentation organisée selon le découpage syntagmatique pré-établi, et dont les données ont été sélectionnées en fonction de nos besoins argumentaires ; une présentation de la structure globale de la chanson, dans laquelle nous incluons la notation solfégique des éléments les plus prégnants.

Les yeux de ma mère - ARNO

- durée : 3mn38, tempo : ♩ = 120, mesure 4/4

- données instrumentales : instrumentation électrique (claviers, guitares), percussions chromatiques

- données textuelles prégnantes acoustiquement : « ma mère », « quelque chose », « les yeux de ma mère », « lumière ».

Introduction 8 ¹	Pont 1 8	Pont 2 8
cellule rythmico-mélodique (Crm1) sur deux mesures, répétée 4 fois (harmonique de guitare basse) ² - appui rythmico-mélodique par percussions chromatiques (son de synthèse) - renforcement par entrée d'un nouveau timbre (xylo) à la 3 ^{ème} occurrence de Crm1 - rythmique : percussions non toniques (guiro + shaker + batterie (balais) - pas de données vocales	thème instrumental P (P) (guitare électroacoustique) dessin mélodique ascendant - développement du pattern Crm1 en descente chromatique - rythmique	thème P var : variante thème mélodique instrumental P : dessin mélodique descendant, reprise par la guitare de la ligne mélodique du xylo.
Couplet 1 8	Couplet 2 8	Refrain 1 16
Ma mère elle a quelque chose Quelque chose dangereux Quelque chose d'une allumeuse Quelque chose d'une emmerdeuse	Elle a des yeux qui tuent Mais j'aime ses mains sur mon corps J'aime l'odeur au-dessous de ses bras Oui je suis comme ça	Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière L'amour je trouve ça toujours Dans les yeux de ma mère Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière
thème chanté C - accompagnement rythmico-mélodique par xylo - accompagnement rythmique (basse + caisse claire au balai)	thème chanté C idem couplet 1 Entrée en fin de thème de la guitare électrique (3 ^{ème} tps, dernière mesure)	thème chanté R - accompagnement mélodique guitare électroacoustique sur motif R' - jeu rythmico-mélodique (guitare électrique 2) sur motif R'' - rythmique
Couplet 3 8	Couplet 4 8	Refrain 2 16
Ma mère elle m'écoute toujours Quand je suis dans la merde Elle sait quand je suis con et faible Et quand je suis bourré comme une baleine	C'est elle qui sait que mes pieds puent C'est elle qui sait comment j'suis nu Mais quand je suis malade Elle est la reine du suppositoire	Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière L'amour je trouve ça toujours Dans les yeux de ma mère Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière
thème chanté C - reprise thème P en accompagnement (dimension mélodique par clavier / dimension rythmico-mélodique par guitare) - rythmique	thème chanté C Idem couplet 3	thème chanté R Idem refrain 1 + renforcement dimension mélodique de l'accompagnement par doublure clavier
Couplet 5 8	Refrain 3 8	
Ma mère a quelque chose Quelque chose dangereux Quelque chose d'une allumeuse Quelque chose d'une emmerdeuse	Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière Dans les yeux de ma mère Il y a toujours une lumière Dans les yeux de ma mère	
thème chanté C Idem couplet 3	thème chanté R var (R var) : Variante thème R : disparition motif R'', fin sur le 1 ^{er} tps de la 8 ^{ème} mesure.	

¹ Nous notons entre barres droites le nombre de mesures. L'indication |8| signifie que l'introduction se déploie sur 8 mesures.

² Crm1 est jouée par une guitare basse, en harmonique, c'est-à-dire avec une technique de jeu qui produit des hauteurs de son aigues.

Arno—*Les yeux de ma mère*—Structure globale

Introduction
[8]

Crml I
Crml
Crml
Crml

thème C
couplet 1
[8]

motif C'

motif C''

thème C
couplet 2
[8]

thème R
Refrain 1
[16]

motif R'

motif R''

motif R'

thème P
Pont 1
[8]

thème C
couplet 3
[8]

thème C
couplet 4
[8]

thème R
refrain 2
[16]

thème P var
pont 2
[8]

thème C

Harm.G
synth. / xylo

mél.
Ma mère _ elle _ a _ quel _ _ _ que chose _ quel que chose _ dan _ ge _ reux

mél.
quel _ que chose _ d'une _ al _ _ lu _ meuse _ oh _ quel _ que chose _ d'une _ em _ mer _ deuse

mél.
Dans les yeux _ de ma mère _ il y'a _ tou _ jours une lu _ mière _

Guitare élec. 1

mél.
f'a - mour _ je trouve ça _ tou jours _ dans _ les yeux _ de ma mère

Guitare élec. 2

mél.
dans les yeux _ de ma mère _ il ya _ tou _ jours une lu _ mière

Guitare élec. 1

Guitare élec. 1
Harm.G

Guitare élec. 1
Harm.G

¹ Extraits sonores n°12a, 12b, 12c, 12d et 12e.

Nous l'avons vu au chapitre précédent, la construction des paradigmes¹ est le résultat de la gestion des répétitions, au sens le plus large du terme, et fait intervenir la notion de renvoi interne. Le continuum sonore est appréhendé à la fois dans une linéarité temporelle, conduite par les mouvements téléologiques, et dans une composition paradigmatique, construite par la superposition, dans la mémoire, d'empreintes successives d'événements sonores. Ces deux mouvements permettent le vécu du continu dans une appréhension organisée du matériau sonore. C'est également ce constant va-et-vient entre la totalité audible et la linéarité de cette totalité qui préside à l'élaboration de nos analyses, et auquel nous convions le lecteur pour la compréhension de ce travail.

Le premier niveau hiérarchique d'élaboration des paradigmes dans la structure globale d'une chanson découle, nous l'avons signalé, d'un critère premier de distinction : l'absence ou la présence de la voix chantée. Cette première opération construit dès lors, au premier niveau hiérarchique, une macro-segmentation de la totalité audible. Si on la décrit telle qu'elle se présente dans *Les yeux de ma mère*, l'on peut schématiser la chaîne sonore de la façon suivante :

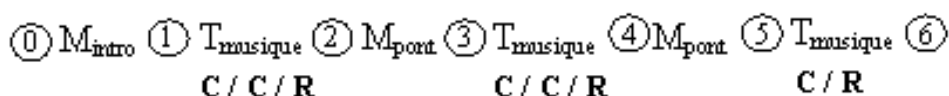


M : musique; T : texte; ○ : point de la chaîne sonore

Cette première segmentation instaure l'introduction et les deux ponts comme des paradigmes structurants du point de vue syntaxique. D'une part, elle établit entre eux un rapport d'équivalence du fait qu'ils apparaissent au même niveau hiérarchique de segmentation, d'autre part, elle informe sur le fait que la fonction qu'ils peuvent remplir au sein de la chaîne sonore découlera de leur place dans cette chaîne.

Par ailleurs, comme nous l'avons signalé, pour la majorité des chansons, les parties T se subdivisent aisément en paradigmes, que l'usage nomme couplets et refrains. À l'écoute de la chanson d'Arno, l'on décrit effectivement sans difficulté le niveau hiérarchique inférieur de la façon suivante :

¹ La construction des paradigmes fait intervenir directement la notion de thème telle que nous l'avons discuté au chapitre précédent. Dans le cadre de notre objet, un paradigme s'identifie au travers de sa dimension thématique mélodique. Dans l'analyse de cette chanson, nous ne tiendrons pas compte des données harmoniques, qui sont de fait sous-entendues à nos considérations thématiques.



M : musique; T : texte; ○ : point de la chaîne sonore
C : couplet; R : refrain

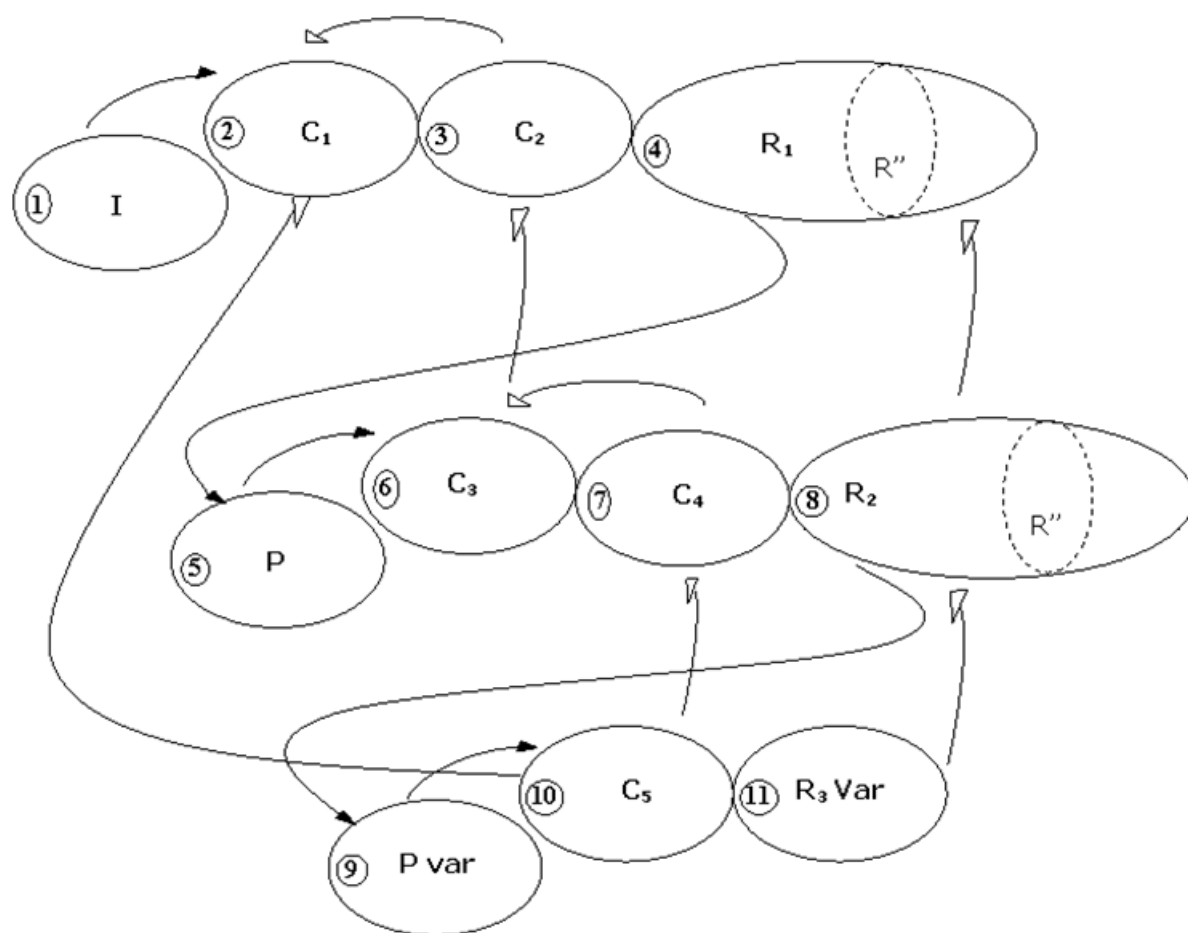
Ces deux étapes de segmentation rendent compte de la nature structurale de la chanson, telle que nous l'élaborons dans notre expérience empirique. Pour la segmentation de premier niveau, la force locutoire de la dimension verbale suffit à constituer un critère de discrétisation efficient. Pour la segmentation de second niveau, ce critère n'est plus valable. Il s'agit donc de mettre en évidence les différents éléments susceptibles de permettre à l'auditeur de construire les différents paradigmes. Enfin, cette segmentation provoquant un fractionnement du flux continu, il nous faut également examiner comment l'auditeur peut instituer l'ensemble des parties comme un tout unifié, et quels sont les éléments qui lui permettent de construire le trajet menant du point 0 au point 6.

Partant de notre hypothèse que cette structure globale des chansons résulte des phénomènes de renvois internes, nous avons observé quels peuvent être les modes de gestion des éléments musicaux qui permettraient à la fois la constitution des paradigmes, l'unité de la totalité audible et le processus de « déroulement » du syntagme global. L'étude de ces renvois intègre la notion de thème et la thématisation, c'est-à-dire qu'elle implique la reconnaissance des thèmes mélodiques comme prépondérante dans l'ensemble des processus. Elle met par conséquent, au cœur du dispositif, la voix, en tant qu'elle porte la dimension mélodique dominante. Il apparaît que ces fonctions prennent corps dans le flux sonore, dimension temporelle par excellence, au travers d'un double mouvement simultané : un mouvement qui inscrit les différents événements musicaux dans le déroulement de la temporalité de l'objet ; un mouvement qui fonde la perception totale au travers de comparaisons rétroactives. On nommera ces deux mouvements *progression* et *rétroaction*. Il apparaît que ces deux mouvements, dans leur corrélation et complémentarité, conduisent à la constitution des paradigmes, tout autant qu'ils fondent le continuum sonore en tant que totalité.

Nous exposons ici l'ensemble de ces observations, telles qu'elles se manifestent dans la chanson d'Arno. Pour faciliter l'exposé, nous proposons une schématisation des renvois dans cette chanson, schématisation qui permet de visualiser la circulation des informations musicales sur un plan syntagmatique, et la constitution, à partir de cette circulation, des rapports d'équivalence entre les macro-éléments, sur un plan paradigmatique.

Explication du schéma : Chaque ellipse représente un paradigme discrétisé de la chaîne sonore (connecteurs, couplets et refrains), numérotée de 1 à 11, afin de restituer leur apparition dans la linéarité temporelle. Les ellipses des connecteurs occupent un plan horizontal plus bas, adapté à leur niveau hiérarchique de segmentation. L'ellipse des refrains 1 et 2 est plus grande, proportionnellement à leur occupation du temps musical. Les flèches rendent compte des renvois entre paradigmes, selon leur nature.

Arno—Les yeux de ma mère—Schématisation des renvois internes



I : Introduction
C : Couplet
R : refrain
R'' : motif spécifique de R
P : Pont
Var : variante

► Pointes pleines : relations de progression
▷ Pointes vides : relations de rétroaction
⑨ Point de la chaîne sonore

2.1.1. Progression

La progression est ce processus très global qui mène l'auditeur du début à la fin de la chanson. Elle concerne directement l'organisation syntagmatique du discours, et peut s'établir à l'aide de différents procédés. Nous en retiendrons trois principaux :

- la *progression « naturelle »* : elle consiste, dans sa généralité, en l'ajout (en terme de quantité et de qualité) d'informations nouvelles à un donné posé¹. Au niveau global, elle peut se confondre avec une propriété de la dimension temporelle qui, par le temps écoulé, enrichit de fait l'événement sonore entendu à l'instant T, de la mémoire des événements qui lui ont été antérieurs. À un niveau plus local, elle peut se caractériser par un procédé précis : poser un donné nécessite la thématization d'un événement sonore, cet événement étant doté d'un ensemble de caractéristiques suffisamment saillantes pour être reconnu à sa réitération, et pour que le temps écoulé après sa première exposition mène dorénavant à « autre chose », à un autre événement. En effet, dans cette dimension temporelle, la progression est rendue possible par la répétition, c'est-à-dire par le retour du même, mais dans une certaine variation, ici l'adjonction de données nouvelles. Ce procédé est très couramment mis en œuvre en chanson, et notamment dans les introductions², la fonction première du syntagme introductif étant d'engager l'auditeur dans l'ensemble du processus herméneutique. Nous avons une illustration de ce phénomène dans cette chanson. L'introduction se déroule sur 8 mesures de 4 temps. La cellule rythmico-mélodique Crm1 se déroule sur deux mesures. L'on note que le premier changement dans les données sonores, l'entrée de la batterie, intervient au 11^{ème} temps, c'est-à-dire juste après le début de la première réitération de Crm1 ; « juste après », et non « en même temps », ce qui permet à l'auditeur et d'en intégrer la thématization, et d'entrer dans un processus d'attente, qui lui permet de saisir les autres éléments comme le conduisant vers un autre événement. Nous pouvons comparer ce que serait, à l'audition, l'introduction de cette chanson sans ce phénomène de progression (1)³, et ce qu'elle donne à saisir dans sa construction réelle (2) :

(1) 🎧⁴ : L'événement sonore thématized se compose de trois éléments principaux : Crm1 qui est l'élément le plus saillant acoustiquement (timbre instrumental clair + hauteurs de son

¹ Elle n'est pas notée sur ce schéma, dans la mesure où à l'évidence, elle se traduit par une relation syntaxique latente entre chaque paradigme.

² Ce type de progression naturelle est manifeste dans les chansons suivantes : *Maigrir*, *Le baron noir*, *La malle en mai*, *Les jonquilles*

³ Nous avons fabriqué une introduction fictive constituée de la seule répétition à l'identique des deux premières mesures d'exposition de Cmr1.

⁴ Extrait sonore n°12f.

aigues) + l'ensemble /percussions chromatiques + percussions rythmiques/. En répétant cet événement à l'identique sur l'ensemble de la durée de l'introduction (donc 4 fois), certes la thématization de Crm1 a bien lieu, mais l'effet n'est plus un effet de progression, mais de piétinement : au bout des quatre occurrences, on ne ressent plus la répétition comme une « avancée » mais comme un simple « retour en arrière » : c'est l'effet « disque rayé ».

(2) ⁵ : Dans l'introduction réelle, l'adjonction de nouveaux éléments enrichit le perçu, et conduit à l'entrée de la voix chantée : l'entrée de la batterie par un roulement amène l'installation de la rythmique complète ; les percussions chromatiques sont doublées par un timbre plus clair (xylo) qui de fait, rééquilibre les données mélodiques. Ce nouveau mélange sonore amoindrit la saillance de Crm1 et permet de laisser la place à une nouvelle thématization, le thème de la voix chantée.

- *la progression par coordination* : nous entendons par coordination un phénomène de liaison entre deux unités, liaison qui s'effectue par l'intermédiaire d'un élément sonore prégnant, commun aux deux unités, et dont le statut change d'une unité à l'autre. Nous nommons ce phénomène coordination dans la mesure où il vient s'adjoindre à la progression naturelle pour assurer la jonction des paradigmes entre eux. Nous retrouvons ce type de phénomène à trois points de la chaîne sonore dans notre chanson :

1→2 : la cellule rythmico-mélodique Crm1, assurée par le son harmonique de guitare basse, est au premier plan sonore en introduction. Elle est de ce fait thématisée afin de constituer une prégnance acoustique pour la reconnaissance du paradigme /connecteurs/. En passant au second plan, sur le premier couplet (thème C), elle perd son statut thématique pour assumer des fonctions d'accompagnement, mais sa présence en 2 permet la coordination des deux syntagmes.

5→6 / 9→10 : même procédé, le thème P (ou sa variante pour 10), au premier plan sonore en 5 et 9, est repris en 6 et 10, en tant qu'accompagnement du thème C. Il passe au second plan tout en assumant la liaison entre les deux syntagmes.

- *la progression par anticipation* : il s'agit également d'un phénomène de liaison, qui fonctionne cette fois par anticipation. Un élément sonore apparaît avant le moment où il aura

⁵ Extrait sonore n°12a.

un rôle prédominant. Nous le nommons anticipation dans la mesure où il intervient également à la jointure de deux paradigmes, et dans la mesure où lorsqu'il apparaît, son rôle n'est pas encore déterminable. En d'autres termes, il peut se décrire comme la citation d'un élément sonore d'une unité ultérieure, dont le rôle syntaxique sera proéminent. Ce phénomène apparaît à deux reprises :

3→4→5 : l'entrée de la guitare électroacoustique 1, à la fin du deuxième couplet, permet de lier les deux paradigmes ($C_2 \rightarrow R_1$) en anticipant le rôle de la guitare en R_1 . Par ailleurs, cette guitare assume au point 4 le soutien mélodique du thème chanté R, ce qui permet d'anticiper son propre rôle mélodique, au premier plan sonore dans le thème P : l'anticipation est doublée ici d'une progression dans la fonction instrumentale.

8→9 : le même procédé fonctionne pour le passage de 8 à 9, mais il n'a pas la même prégnance dans la mesure où, entre 5 et 8, la guitare reste présente dans des fonctions d'accompagnement.

L'ensemble de ces phénomènes permet à la fois l'articulation des données entre elles, et l'inscription de ces données dans une totalité qui les englobe. Dans ce sens ces phénomènes participent tout à la fois à la discrétisation du continu sonore, condition de l'existence du discours, et au fondement de l'unité de ce continu, permettant de bâtir au niveau global la totalité audible.

2.1.2. Rétroaction

Nous nommons rétroaction cet autre processus très global qui se caractérise par le fait que ce qui est entendu à l'instant T agit par mouvement rétroactif sur la perception d'un événement antérieur. Nous choisissons ce terme dans la mesure où il permet de décrire la constitution des paradigmes non pas comme un ensemble de procédés immanents, mais comme un *processus* qui fonctionne par « dépôt » d'impressions successives mémorisées, et dont le terme aboutit, entre autres, à la constitution effective des paradigmes. Ces mouvements rétroactifs naissent également des répétitions, qui posent des rapports d'équivalence entre différentes parties de la chaîne sonore. Ces répétitions se déclinent selon nous sous plusieurs modes :

- la *répétition* : nous réservons ce terme à la désignation d'une réitération sans changement significatif d'un point de vue strictement musical, mais incluant un changement des données verbales.

- *l'intégration* : ce terme désignera la répétition d'une unité qui intègre des données antérieures n'appartenant pas au même paradigme. La physionomie de la répétition change dans sa globalité perceptive.

- *l'affirmation* : elle consiste en la répétition d'une unité antérieure, répétition qui conserve la même physionomie perceptive, mais dont certains traits morphologiques sont intensifiés, par exemple par le soutien de nouveaux instruments. La réitération consécutive à l'identique (données verbales et musicales) constitue une affirmation spécifique forte : elle stabilise à la fois un donné mélodique, un donné verbal et un donné harmonique.

- *la variation* : nous désignerons par ce terme la transformation d'une unité sous différents aspects qui ne remettent pas en cause sa reconnaissance (variation du schème mélodique ; apparition ou disparition de données, par rapport à celles déjà mémorisées)

- *la signature timbrale* : elle consiste en une relation d'identité ou d'équivalence particulièrement fondée sur la similitude du timbre, au sens polymorphe du terme, et ce en dépit de variations morphologiques. Nous précisons « particulièrement » dans la mesure où la plupart des renvois intègrent cette signature timbrale puisque certains éléments sont repris, dont, souvent, le timbre instrumental. Cependant, ce critère peut devenir inhérent au renvoi dès lors que le timbre usité, parce qu'il développe des caractéristiques marquées (instrument assumant une seule fonction, jeu instrumental spécifique, etc.) devient l'élément le plus saillant acoustiquement.

Au regard de notre schéma, nous pouvons formaliser les différents modes de répétition tels qu'ils se présentent dans la chanson d'Arno de la façon suivante :

Connecteurs (intro, ponts)	5→1 variation signature timbrale intégration	9→(5→1) variation signature timbrale		
Thème chanté C (couplets)	3→2 répétition	6→(3→2) intégration	7→(6→(3→2)) répétition	10→(7→(6→(3→2))) répétition 10→2 affirmation (Identité verbale)
Thème chanté R (refrains)	8→4 affirmation (identité verbale)		11→(8→4) affirmation + variation (disparition de R')	

Dès lors, nous pouvons examiner les processus qui permettent la constitution des différents paradigmes.

Construction du paradigme des connecteurs

Le paradigme des connecteurs se fonde par variation de la cellule Crm1. Lors du premier renvoi, au point 5, la signature timbrale est primordiale : c'est la reconnaissance du timbre de la cellule exposée en introduction qui oriente l'activité perceptive, dans la mesure où ce timbre n'a plus été entendu entre sa première occurrence, au point 1, et cette nouvelle occurrence. Dès lors cette reconnaissance oriente la perception vers l'identification de la variation. Par ailleurs, l'intégration qui a lieu à ce point (jeu de la guitare) fonde la nouvelle physionomie perceptive du paradigme, dans un marquage timbrale et mélodique fort. En conséquence, la seconde variation (9→5) constitue à la fois une confirmation du paradigme et une progression naturelle. Notons que la constitution de ce paradigme intègre d'emblée le marquage /absence de la voix chantée/, qui domine dans la construction paradigmatique, l'ensemble des éléments que nous venons de citer.

Construction du paradigme des couplets

- la répétition simple se fait entre occurrences temporelles conjointes (3→2, 7→6 par exemple). Dans la mesure où elle intervient à des moments différents de la chaîne sonore, elle ne peut avoir une fonction complètement équivalente. Lorsque l'on se situe au point 3 de la chaîne, nous n'avons entendu le thème C qu'une seule fois. Cette répétition permet alors d'assurer la thématization du thème chanté, et d'en asseoir son identité paradigmatique. En revanche, au point 7, l'identité paradigmatique du couplet a déjà été instaurée. Cette répétition 7→6 cumule donc à sa fonction de renforcement du paradigme (dans sa nouvelle physionomie perceptive, puisqu'il y a eu intégration en 6) une autre fonction : dans la logique de progression que nous avons explicitée précédemment, elle offre une possibilité de focalisation de l'attention auditive sur la manifestation verbale, qui devient alors l'élément sonore porteur de nouveauté audible. Il se passe le même phénomène au point 10, où il y a répétition entre deux occurrences temporellement distantes (10→7), l'identité paradigmatique n'étant plus à établir. Dès lors, l'affirmation, ici manifestée par l'identité verbale avec le couplet 1, permet un renforcement du mouvement de focalisation sur les données verbales en question.

- l'intégration se fait entre deux occurrences temporellement distantes (6→3). Au point 6 de la chaîne sonore, non seulement le paradigme C a été constitué, mais il a également été

inséré dans un niveau d'organisation qui lui est supérieur. Sa réapparition enclenche l'anticipation du déroulement syntaxique déjà entendu /C/C/R. En développant une intégration (présence dans son accompagnement de données musicales appartenant à P), cette nouvelle physionomie de C permet d'une part d'assurer l'identité paradigmatique par rapport à C₁, d'autre part de doter C₃ des mêmes fonctions syntaxiques que C₁, c'est-à-dire de réenclencher à la fois le processus de thématisation (nouvelle physionomie), tout en assurant la progression naturelle : la suite C/C/R doit être reconnaissable tout en variant afin que son occurrence soit perçue comme une progression et non comme un retour en arrière. Autrement dit, entre C₃ et C₁ est posé à la fois un rapport d'équivalence paradigmatique et un rapport de fonction syntaxique.

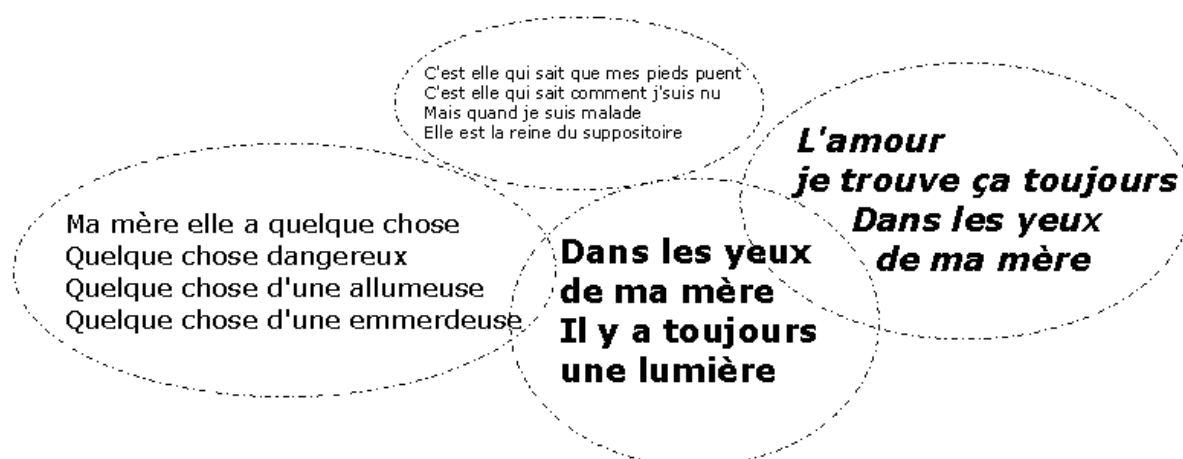
Construction du paradigme des refrains :

Le refrain bénéficie d'une saillance acoustique très marquée. Trois éléments principaux en sont responsables : le thème du refrain développe un nouveau schème mélodique vocal sur un temps musical équivalent à celui de deux couplets (donc 16 mesures) ; sa construction interne est elle-même fondée sur l'affirmation d'un motif (R', donné verbal et musical identique) et intègre une échappée tonale (R''), qui constitue l'unique déviation harmonique de la chanson ; à chaque motif R' et R'' est associé un accompagnement mélodique spécifique, dans un jeu et un timbre caractérisés. Toutes ces données apparaissent comme nouvelles dès sa première occurrence, au point 4. L'identité ainsi marquée étant très forte, l'instauration du paradigme par affirmation, au point 8, ainsi qu'au point 11, assure une confirmation, ici doublement prégnante du fait de la réitération à l'identique des données verbales. Notons que la variation au point 11, la disparition de R'', correspond à un procédé conclusif, qui permet de stopper la progression.

2.1.3. Conclusions

Nous avons montré que cette chanson organise son matériau musical de telle sorte que l'auditeur y trouve les fondements de l'élaboration de sa cohérence structurelle. L'on constate que, malgré sa simplicité apparente, de nombreux éléments sont présents, qui la corroborent, et placent l'auditeur face à un objet sonore dont la réception est formellement orientée. Par ailleurs, cette seule organisation des données musicales, dans cette chanson *Les yeux de ma mère*, dessine en creux une saillance spécifique de certaines données verbales, que l'auditeur, dans son activité perceptive du « comprendre », vise à saisir. En effet, elle met clairement en avant les données verbales du couplet 1, ainsi que celles du refrain, et enfin, dans une moindre mesure, celles du couplet 4. Si l'on opère une réduction

de ces données, l'on obtient une trame verbale susceptible d'accueillir les valeurs signifiantes du « comprendre » de l'auditeur. Nous schématisons cette trame sous forme de bulles, comme autant de contenus circulant dans la perception du comprendre de l'auditeur, sans hiérarchie chronologique, parce que la perception est *totale*, en même temps qu'elle n'est presque jamais originelle à cause de la pratique itérative de l'objet. En revanche, cette trame se manifeste dans une *hiérarchie de prégnance sonore*, que l'ensemble des observations menées a explicité. Nous représentons cette hiérarchisation par une utilisation diagrammatique de la typographie des paroles concernées. Par ailleurs, notons que dans le refrain, les données verbales correspondant au motif R" acquièrent une prégnance supplémentaire, singulière parce que de nature *modale*, liée à la singularité mélodique et timbrale de R", ce que nous avons rendu par la typologie italique :



Il nous semble intéressant de constater que, même dans une chanson structurellement anodine, au regard des règles implicites mentionnées, la gestion globale du matériau musical propose une mise en exergue *sonore* de certaines données verbales. Ces « bulles » verbales émergent dans l'activité perceptive du comprendre de l'auditeur, constituant une sorte de canevas rudimentaire de la dimension sémantico-verbale de l'objet.

L'étude que nous venons de mener, nous l'avons précisé, permet de mettre en évidence les fondements de l'unité discursive tels qu'ils s'actualisent dans une chanson spécifique. La chanson d'Arno manifestant une structure archétypale, nous supposons que ces fondements sont susceptibles d'être efficaces pour d'autres chansons, ce qui ne signifie pas qu'ils s'y manifesteront selon les mêmes modes. En d'autres termes, nous faisons l'hypothèse que les phénomènes de progression et de rétroaction construisent effectivement l'unité discursive des chansons, et que c'est la manière dont ils s'actualisent spécifiquement dans chaque

chanson qui permet à l'auditeur d'élaborer ses stratégies pour saisir la cohérence discursive de la totalité.

2.2. Structure et signifiante : *Berceuse insomniaque* (Paris Combo)⁶

Selon notre hypothèse, dès lors qu'il existe des règles implicites qui fonctionnent pour l'auditeur comme un canevas d'appréhension des chansons, une structure originale porte potentiellement dans ses fonctionnements des indices signifiants, que l'auditeur perçoit au travers des stratégies de cohérence, dans l'instauration qu'il fait de la totalité signifiante. Nous proposons donc d'examiner en deuxième analyse les fonctionnements de l'unité discursive dans une chanson structurellement « déviante », c'est-à-dire dont la structure globale diffère de la structure archétypale que nous venons d'étudier, afin d'examiner dans quelles mesures cette structure constitue en elle-même un mode d'émergence du sens. Il s'agira d'observer comment les phénomènes de progression et de rétroaction s'y manifestent et d'en tirer des conclusions quant à la cohérence discursive que peut établir l'auditeur. Parmi les chansons du corpus à structure non classique, nous avons choisi la chanson *Berceuse insomniaque*. Cette chanson nous paraît intéressante sur les points suivants : elle ne manifeste pas de refrain détaché fixe ; les thèmes en présence ne subissent pas de hiérarchisation quant à leur fréquence d'apparition ; le processus conclusif ne semble pas structurellement manifesté (pas de réduction, ni de coda). Nous utilisons pour cette analyse la même démarche que précédemment ainsi que les mêmes outils de représentation.

⁶ *Berceuse insomniaque* (Paris Combo), voir annexe, doc. 10, p. 418.

Berceuse insomniaque – PARIS COMBO

- durée : 3mn20, $\text{♩} = 112$, mesure 3/4, rythme ternaire de valse lente (trois temps par mesure, peut se percevoir à la blanche pointée : 1 tps $\rightarrow$ 123), tonalités principales : Fa# mineur/La majeur.

- données instrumentales : instrumentation classique, d'inspiration symphonique (piano, cuivres, banjo, contrebasse, batterie)

- données textuelles les plus prégnantes acoustiquement : « dans la chambre d'à côté »

Introduction 8 + 1	Pont 8
thème instrumental I (thème I) : sur 8 mesures + un point d'orgue (une mesure), assuré par le piano : mélodie en arpèges descendants. - accompagnement : contrebasse + piano main gauche – tps 1 marqué par la contrebasse / tps 2 et 3 par des noires complément.	thème instrumental I (thème I) - assuré par le piano (rajout d'ornements) - accompagnement : contrebasse + banjo (accords sur tps 2 et 3)

A1 16	B1 20
Une plume de mon oreiller S'est furtivement évadée Pour atterrir sur le piano et ainsi Te tirer hors de mon lit	Là, paisible est l'éveil Quand on pense aux tourbillons du sommeil Et des rêves agités qui sont faits Dans la chambre d'à côté Dans la chambre d'à côté
thème chanté A - accompagnement : piano + contrebasse en appui de la ligne de basse (blanche pointée marque chaque tps).	thème chanté B - accompagnement : idem A1

A2 16	B2 20
Le sommeil appartient à ceux Qui savent fermer les yeux Sur leurs pensées taciturnes et Sur leur lot d'illusions diurnes	Toi, tu n dors pas Tu regardes la nuit Tu t'effraies de ces songes que je fais Dans la chambre d'à côté Dans la chambre d'à côté
thème chanté A - Entrée trompette 1 : accompagnement mélodique en contre-chant - Entrée batterie : très légère, uniquement avec les cymbales - accompagnement : piano + contrebasse	thème chanté B - trompette 1 : développement mélodique en contre-chant - renforcement batterie : cymbales + roulement de tambour - entrée banjo en accompagnement (croches)

A3 16	B3 20
Quand le sommeil m'aura laissée Mes rêves se seront retirés Laissant pour trace comme un goût qui teint La salive du matin	Toi, tu seras dormeur En proie à ces rêveuses heures A ton tour, tout ensommeillé Dans la chambre d'à côté Dans la chambre d'à côté.
thème chanté A - accompagnement trompettes, marque les tps 2 - banjo : idem Pont - batterie : idem A2	thème chanté B - idem B2 + trompette en accompagnement (A3)

Paris Combo—*Berceuse insomniaque*— Structure globale

thème I — Introduction Piano



thème A A1

motif A' Mél.

Une plume de mon oreiller s'est fur-ti-vement é-vanée

motif A'' Mél.

pour at-tér-rir sur le pia-no et ain-si te ti-rer hors de mon lit

thème B B1

motif B' Mél.

La pais-ible est fé-vel quand on pense au tourbi-lon du som-meil et les rêves a-gl-és qui sont faits

motif B'' Mél.

dans la cham-bre d'à cô-té dans la cham-bre d'à cô-té

thème A A2

motif A' Mél.

le sommeil ap-par-tient à ceux qui sa-vent fer-mer les yeux

Trp1.

motif A'' Mél.

sur leurs pen-sées ta-ci-turnes et sur leur lot d'il-lu-sions diurne

Trp1.

thème B

motif B' Mél.

toi tu n'dors pas tu re-gar-des la nuit tu t'ef-fraies de ces songes que je fais

Trp1.

motif B'' Mél.

dans la cham-bre d'à cô-té dans la cham-bre d'à cô-té

Trp1.

¹ Extraits sonores n°13a, 13b, 13c, 13d, et 13e.

thème I
Pont

Piano

G.

2

motif A'

thème A
A3

Mél.

Trps.

quand le sommeil m'au-rai-lais-sée mes rêves se se-ront re-ti-rés

3

motif A''

Mél.

Trps.

lis-sant pour trace comme un goût qui teint la sa-li-ve du ma-tin

thème B
B3

motif B'

motif B''

motif B'

Mél.

Trp. 1

Trps.

Toi tu se-ras dor-meur en proie à ces ré-veils heures à ton tour tout en-som-mell-le

motif B''

Mél.

Trp. 1

Trps.

dans la cham-bre d'a-co-té dans la cham-bre d'a-co-té

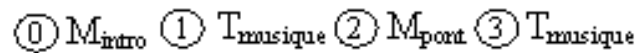
4

² Extrait sonore 13f.

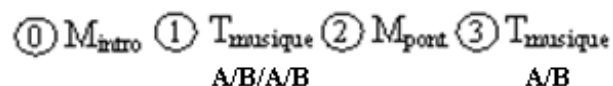
³ Extrait sonore n°13g.

⁴ Extrait sonore n°13h.

Cette chanson présente une structure globale a priori moins explicite que dans la chanson précédente. En effet, si nous appliquons la segmentation première, au regard du critère absence vs présence de la voix chantée, nous obtenons un premier niveau de discrétisation tel que :

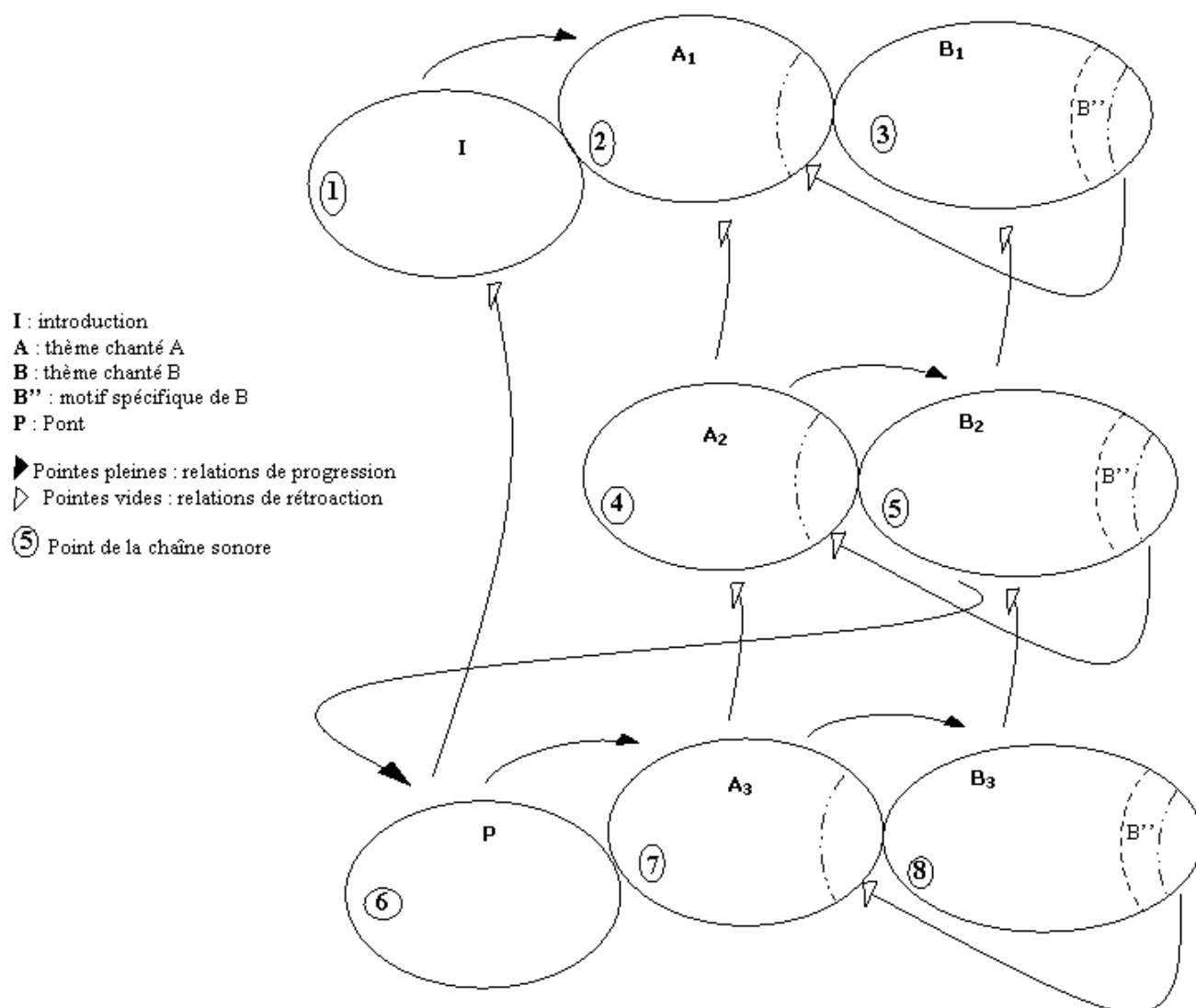


Notons d'emblée que là où la chanson précédente présentait six points de la chaîne sonore repérables dès ce premier niveau de segmentation, cette chanson n'en présente que trois, et ce pour une durée totale quasi identique (3mn38 pour *Les yeux de ma mère* ; 3mn20 ici). Par ailleurs, entre le point 1 et le point 2, il s'écoule 1mn50, pendant laquelle aucun connecteur ne jalonne le continuum sonore. Néanmoins, l'écoute de la chanson ne laisse aucun doute quant à la subdivision des parties T, présentant au niveau de segmentation inférieur, deux paradigmes A et B, l'ensemble s'organisant de la façon suivante :



Cette segmentation aisée de second niveau est notamment due à la dimension mélodique de la voix chantée. En effet, dans cette chanson, le caractère à l'évidence lyrique de la mélodie et du geste vocal favorise la mise en valeur des pauses et autres segmentations du discours musical. Dès lors, ce n'est pas tant la construction des paradigmes qui est en jeu pour la saisie de la cohérence du discours que les rapports qui s'instaurent entre eux.

Dans une démarche identique à celle menée précédemment, nous avons donc observé quels sont les modes de gestion des éléments musicaux qui permettent à la fois la constitution des paradigmes, l'unité de la totalité audible et le processus de déroulement du syntagme global. Nous avons par conséquent consigné les différents renvois afin d'en étudier leur modalité de fonctionnement. Voici le schéma que nous obtenons :



2.2.1. Progression

Il s'agit d'examiner les trois modes de progression que nous avons mis en évidence : la progression naturelle, la progression par coordination, la progression par anticipation.

- la *progression naturelle* : ainsi que nous l'avons expliqué, ce type de progression est toujours manifesté par le seul fait que le discours s'appréhende dans sa dimension temporelle, et que tout événement sonore s'inscrit dans un présent modifié par la mémoire des événements passés. Elle devient marquée lorsqu'elle est explicitement manifestée par l'ajout de données à un donné posé, permettant à la fois d'entériner la thématization de ce donné, d'insuffler à l'ensemble du matériau sonore un mouvement vers l'avant, tout en

annonçant des événements potentiellement nouveaux. Ce type de progression naturelle, que l'on trouve le plus souvent dans les introductions, n'est pas manifesté dans l'introduction de cette chanson. Le matériau sonore y est homogène en qualité et en quantité sur l'ensemble de son déroulement : le piano assume à la fois la dimension mélodique et l'accompagnement, soutenu dans cette seconde tâche par la contrebasse. De plus, l'introduction se termine sur un point d'orgue, c'est-à-dire un ajout en durée, qui renforce sa segmentation paradigmatique dans le continuum. Cette particularité, l'absence d'ajout de données nouvelles, n'annule pas pour autant la progression naturelle attendue dans une introduction, qui de fait, se manifeste autrement. En effet, contrairement à l'introduction de la chanson d'Arno, celle-ci n'est pas construite sur la répétition d'un motif, mais sur un donné mélodique « abouti », correspondant ici au développement d'une phrase mélodique en deux temps (2 x 4 mesures) dont la césure est marquée par une durée de notes plus longue (accord de Fa#m joué en blanche au piano main droite, à la quatrième mesure), l'ensemble constituant un développement thématique en propre. Dès lors, la ligne mélodique ainsi que les lois harmoniques suffisent à insuffler cette progression. L'on peut dès lors noter qu'il y a, dans ce mode introductif, à la fois les éléments nécessaires au découpage paradigmatique du connecteur, et l'indice d'une structure fondée sur une relative *indépendance* des paradigmes.

- *la progression par coordination* : nous l'avons définie comme une liaison entre deux unités, par l'intermédiaire d'un élément sonore prégnant dont le statut change d'une unité à l'autre. Son actualisation sous ce mode est manifestée à trois points de la chaîne sonore :

1→2 : au point 1, le piano assume la dimension mélodique du thème I, via notamment le jeu de la main droite. Il est donc au premier plan sonore. Toujours présent au point 2, sa fonction mélodique, que le jeu de la main droite conserve en doublant certains passages chantés, est supplantée par la voix chantée. Il intègre par conséquent une fonction d'accompagnement qui le relègue au second plan. Il s'agit ici du même type de coordination que repéré dans la chanson d'Arno, la fonction principale étant de coordonner les deux premiers syntagmes. Il n'est pas surprenant de rencontrer ce type de progression à ce point de la chaîne sonore étant donnée la remarque que nous venons de faire concernant le mode introductif : l'indépendance paradigmatique mentionnée est compensée par ce lien syntaxique afin que l'unité du continuum soit préservée, et que l'entrée dans le corps de la chanson soit assurée.

6→7 : En 6, sur le pont donc, le banjo prend en charge l'accompagnement du thème I, qui était assumé par le piano en introduction. Ce paradigme se réduisant à cette seule

instrumentation piano-banjo (hormis la contrebasse qui double toujours la ligne de basse), le banjo en retire une certaine prégnance acoustique, dès lors qu'il est responsable du nouveau timbre du pont. En 7, il reste toujours présent mais perd de cette prégnance, supplanté par l'entrée des cuivres. Son statut change donc, tout en permettant la liaison entre les deux paradigmes.

7→8 : le jeu des trompettes en accords, prédominant dans l'accompagnement au point 7, partage en 8 sa prégnance figurale avec la trompette soliste, et de fait perd son statut de premier plan dans la dimension instrumentale.

- *la progression par anticipation* : les phénomènes d'anticipation ne se manifestent pas de la même façon dans cette chanson que dans celle d'Arno. Nous les avons définis comme la citation d'un élément sonore d'une unité ultérieure, dont le rôle syntaxique sera proéminent. De fait, dans la chanson d'Arno, les citations en question se développaient sur un temps musical relativement court, un ou deux temps. Dans *Berceuse insomniaque*, l'on peut observer ces phénomènes d'anticipation, mais ils s'actualisent sur tout un paradigme :

4→5 : au point 4, la trompette sur le thème chanté A assume un rôle d'accompagnement mélodique, dans la mesure où elle épouse globalement la ligne mélodique descendante de A. En 5, sa fonction change : d'accompagnement mélodique, le contre-chant de la trompette se pose en développement mélodique quasi contrapuntique, dans la mesure où elle développe une mélodie propre, qui n'épouse ni la ligne du chant, ni son rythme. Cette mélodie est alors susceptible d'entrer en concurrence avec la mélodie vocale quant à sa prégnance figurale. De fait, sa présence en 4 prépare son rôle proéminent en 5. Le jeu de la batterie subit le même type de traitement : sur A₂, jeu léger et discret (cymbales), alors qu'elle devient tout à fait prégnante sur B₂. Le changement de statut des deux instruments est d'ailleurs annoncé à la jointure des points 4 et 5, par la note pivot *mi* pour la trompette (dominante de l'accord de LaM, qui mène au *la* du chant), par un roulement de caisse claire pour la batterie.

5→6 : la progression par anticipation concerne ici l'évolution de la fonction instrumentale du banjo. Cet instrument apparaît pour la première fois en 5, dans un jeu d'accompagnement spécifique, au regard du reste des données sonores : il exécute des croches arpégées. Ce jeu à dominance rythmique le place en arrière plan de l'ensemble instrumental, au regard de l'autre élément prégnant en ce point 5, le contre-chant joué par la trompette. Or, nous venons de l'évoquer, en 6, dans son accompagnement du piano mélodique, le banjo acquiert

une prégnance relativement importante. Dès lors, son apparition en 5 permet entre autres d'anticiper son rôle conséquent en 6, tout en assurant la liaison entre les deux points.

Ces observations concernant les phénomènes de progression dans cette chanson laissent entrevoir une structure où les paradigmes I, A et B sont traités comme des entités relativement autonomes, dès lors qu'ils développent des caractéristiques musicales homogènes sur l'ensemble de leur déroulement. Autrement dit, chaque occurrence des paradigmes manifeste une physionomie acoustique relativement stable sur l'ensemble de son déroulement, et qui lui est propre. Cependant, les phénomènes de coordination se situant notamment aux points charnières 1→2, 5→6 et 6→7, c'est-à-dire entre les connecteurs et le groupement [A/B], ils fondent en filigrane une pertinence discursive spécifique à ce niveau de hiérarchisation.

2.2.2. Rétroaction

Les processus de rétroaction manifestés dans cette chanson sont principalement de deux sortes : variation et affirmation. En effet, la prégnance mélodique des thèmes suffisant à fonder leur thématisation, la réitération thématique, bien que gardant sa pertinence structurelle, intègre des éléments nouveaux qui, tout en consolidant l'identité paradigmatique, enrichissent le donné thématique et les relations entre les paradigmes. Les différents modes de répétition se présentent de la façon suivante :

Connecteurs (intro, pont)	6→1 variation (+intégration)		
Thème chanté A	4→2 variation	7→(4→2) variation	
Thème chanté B	5→3 variation affirmation (réitération des données verbales de B'')		8→(5→3) affirmation signature timbrale affirmation (réitération des données verbales de B'')
Groupement [A-B]	3→2 signature timbrale répétition (motif B'')	5→4 signature timbrale répétition (motif B'')	8→7 signature timbrale répétition (motif B'')

L'ensemble de ces données permet de mettre en évidence les éléments structurellement pertinents de cette chanson, et d'en dégager la structure singulière :

Construction du paradigme des connecteurs

Le paradigme des connecteurs se fonde d'une part sur son identité thématique propre, posée comme telle dès l'introduction (progression naturelle non marquée et présence du point d'orgue), et sur la rétroaction par variation, lors de sa réitération (6→1). En effet, le thème I subit des variantes dans sa dimension mélodique par l'adjonction d'ornements, petites notes d'agrément rajoutées à la mélodie. Dès lors que le rôle du piano a été amoindri par sa fonction d'accompagnement sur A₁ et B₁, et par l'apparition des autres instruments sur A₂ et B₂, sa réapparition au premier plan mélodique au point 6 de la chaîne devient prégnante et fonde le paradigme des connecteurs. Par ailleurs, l'anticipation du banjo au point 5, conjuguée avec la suppression du point d'orgue sur P, offre au pont sa fonction de trait d'union entre les points 5 et 7.

Construction du paradigme A

Nous l'avons signalé, la thématization de A se fait par la prégnance de la mélodie chantée lors de sa première apparition. Cette thématization est facilitée par trois points essentiels : un geste vocal particulièrement « musical » (entretien des notes, placement de la voix, etc.), un accompagnement instrumental réduit au piano-contrebasse, un soutien mélodique de la voix chantée par le piano main droite. Dès lors, le chant focalise toute l'attention perceptive, l'organisation mélodique favorisant par ailleurs sa mémorisation¹. La rétroaction par variation au point 4 et au point 7, permet la consolidation du paradigme tout en y adjoignant des données nouvelles qui consignent l'avancée discursive. Le paradigme est de fait consolidé par la réitération mélodique, mais également par l'équivalence du jeu de la batterie sur les deux occurrences A₂ et A₃. Quant à la variation proprement dite, elle se manifeste sur deux points, le changement des données verbales, et l'instrumentation :

4→2 : l'entrée de la trompette *soliste* au point 4 constitue un nouveau donné, en accompagnement mélodique de notes conjointes descendantes.

7→4 : l'entrée des trompettes au point 7, constitue également un nouveau donné, dès lors que le jeu d'accompagnement est en *accords détachés* et non plus en notes conjointes. Pourtant, il y a bien dans le renvoi 7→4 une parenté timbrale, de type instrumental, par le biais de la présence des cuivres, mais la perception de l'ensemble se pose comme un

¹ La mélodie est organisée en deux périodes, repérables par la réitération d'un même motif initial. De plus, chacune des périodes possède son organisation phrastique interne, corroborée par les durées de note et les pauses, ainsi que par la gestion des intervalles et des hauteurs.

marquage de *différence*, plutôt que de similitude, et par conséquent comme une variation plutôt qu'une affirmation. En effet, il ne nous semble pas pertinent d'évoquer un phénomène d'affirmation, dès lors que ce qui est saillant, c'est justement la *variation*, en tant que modalité expressive d'un même thème.

Construction du paradigme B

Le processus est, dans un premier temps, à considérer comme tout à fait identique pour la constitution du paradigme B, dès lors que B₁ subit le même traitement instrumental que A₁, et donc le même type de thématization. La rétroaction par variation 5→3 entérine la constitution du paradigme B suivant le même procédé puisque s'y adjoint un nouveau donné par rapport à B₁, le jeu de la trompette entamé sur A₂. Cependant, nous l'avons signalé, du fait que ce matériau instrumental a déjà été manifesté au point 4, cette variation se double d'une modalité progressive, propre à B. Par ailleurs, la rétroaction 8→5 se singularise dans son fonctionnement par rapport à celle évoquée en 7→4 concernant A. En effet, il ne s'agit plus d'une simple variation mais d'une affirmation, dans la mesure où B₃ reprend le jeu de la trompette soliste présent sur B₂, rendant ici la signature timbrale pertinente. De plus, la reprise du jeu de la batterie constitue un autre élément d'affirmation. Enfin, les rétroactions concernant B se singularisent sur un point essentiel par rapport à celles concernant A : l'affirmation que constitue la répétition du motif B'', qui manifeste une réitération à l'identique du syntagme « dans la chambre d'à côté », ce qui institue B'' comme un sous-paradigme à part entière², et offre de fait au paradigme B une importance spécifique.

Construction du paradigme [A-B]

La conjonction des phénomènes de progression et de rétroaction crée un troisième paradigme, transversal, fondant l'unité du groupement [A-B]. En effet, plusieurs points invitent à ce constat : le traitement instrumental identique de A₁ et B₁ (accompagnement piano-basse) ; les phénomènes d'anticipation concernant la batterie et la trompette entre A₂ et B₂ ; la place syntaxique du connecteur pont ; enfin, la rétroaction par répétition (donc avec changement des données verbales) constituée par l'identité mélodique entre la seconde période du motif B'' et la seconde période du motif A''.

² Cette caractéristique corrobore ce que nous avons signalé concernant B'', qui constitue un refrain intégré, à la fois construisant une entité propre, et restant dans la dépendance du paradigme l'englobant.

2.2.3. Conclusions

L'analyse de la structure de cette chanson, *Berceuse insomniaque*, du point de vue de la constitution des paradigmes et de l'unité discursive, permet de mettre en évidence les enjeux de l'instauration de la cohérence discursive pour la dimension sémantique de l'objet. En effet, dès lors que la cohérence discursive construit une mise en relation spécifique des entités en présence, établissant entre elles des rapports caractérisés, elle constitue un mode d'émergence du sens tout à fait efficient, que l'auditeur est susceptible d'instaurer dans sa saisie de la totalité audible, et d'investir de valeurs signifiantes.

Dans cette chanson, la structuration discursive a priori tout à fait homogène, dans son découpage syntagmatique, dans sa distribution des équivalences paradigmatisées, ainsi que dans ses modalités de progression, dessine à l'évidence une dialectique entre le /conjoint/ et le /disjoint/, le /dépendant/ et l' /indépendant/, le /semblable/ et le /dissemblable/. En d'autres termes, la structure de cette chanson propose une mise en tension des unités, par le fait qu'elles fonctionnent à la fois ensemble et séparément, et qu'elles subissent un traitement musical en même temps presque identique et pourtant singulier. La dernière occurrence de B actualise dès lors l'aboutissement de ce parcours tendu : une totalité unifiée sans pour autant être unie.

Cette dialectique se construit principalement au travers de l'exploitation des deux acteurs instrumentaux principaux, la trompette soliste, les trompettes en accords, ainsi que par la gestion de la dimension mélodique de la voix chantée, du temps musical et des rythmes. Explicitons ce que met en évidence la discursivité que nous venons d'étudier :

- les processus de thématisation permettent de dégager nettement trois paradigmes distincts et indépendants les uns des autres. L'auditeur, dans son activité perceptive, est non seulement susceptible de les discrétiser aisément, mais également de reconnaître à chacun une identité sonore propre, et ce même pour les connecteurs, qui dans cette chanson, développent un donné mélodique constant et caractéristique.

- les paradigmes A et B, qui constituent donc chacun une entité mélodique distincte, partagent néanmoins une phrase mélodique tout à fait identique, commune à A'' et B'' (🎧)³. Pour autant, dans la totalité audible, cette identité mélodique partagée par les deux paradigmes n'apparaît pas flagrante : l'on perçoit à la fois que quelque chose se ressemble,

³ Extrait sonore n°13i. Nous proposons une écoute des trois occurrences de cette phrase (A'' - B''), en les présentant successivement, afin de mettre en évidence cette identité mélodique.

sans pour autant l'identifier comme semblable⁴, et ce pour deux raisons principales. La première en est que la phrase de A'', support du dernier vers de chaque A, manifeste une expression verbale à chaque fois nouvelle, et ne présentant pas de consonance particulière du point de vue sonore (« te tirer hors de mon lit / sur leur lot d'illusions diurnes / la salive du matin »), alors qu'en B'', non seulement les données verbales « dans la chambre d'à côté » sont réitérées à l'identique sur les trois occurrences, mais elles constituent de plus la seule manifestation verbale qui subit ce traitement itératif dans l'ensemble de la chanson. La seconde, qui en découle en partie, est que le motif B'' construit une entité propre, tout en restant dans la dépendance du paradigme B l'englobant. En effet, la seconde phrase de B'', celle commune à A'', constitue une conclusion harmonique⁵ à la fois de celle qui la précède, créant ainsi localement une nouvelle manifestation dialectique, et du motif précédant, B', là où dans A, elle n'assume que cette seconde fonction pour le motif A''. B'' gagnant de tous ces éléments une prégnance proéminente, la perception que l'on en a est par conséquent différente, et n'incite pas à une mise en rapport directe des phénomènes, ni à une compréhension équivalente des deux occurrences. Ce lien mélodique incarne de fait l'instabilité harmonique de la chanson, constituant entre les deux paradigmes un fil ténu et pour autant perceptible, qui consigne leur appartenance à un même développement discursif.

- l'ensemble des relations étudiées montre que le traitement instrumental des occurrences de A et de B mène à la fois à la saisie d'une équivalence et d'une divergence, entre les paradigmes. En effet, dans un premier temps, ils subissent le même type de variation, les éléments musicaux nouveaux en A se propageant sur les occurrences de B. Ce fonctionnement est opérant pour les deux premiers groupements [A-B], c'est-à-dire sur les 2/3 environ de la chanson, créant ainsi une relation relativement stable et récurrente entre A et B, et une attente du même type de traitement pour le dernier groupement. Néanmoins, dès cette seconde occurrence, ainsi que nous l'avons souligné, cette similitude de traitement est *doublée* d'une différenciation, dès lors que l'équivalence de traitement n'est pas strictement respectée : B₂ apparaît comme une progression de A₂, là où l'on avait précédemment une égalité de traitement entre A₁ et B₁. Dès lors, la stabilité instaurée par l'équivalence de traitement des deux paradigmes subit une première fragilisation, et ouvre la voie à la divergence. De fait, cette divergence s'accroît dans le dernier groupement : là où

⁴ De fait, les deux phrases s'intègrent musicalement à un donné harmonique différent, et ne résolvent pas la même suite d'accords.

⁵ Cf. la succession cadence rompue / cadence parfaite (Partie III, chap. 1, 1.2).

l'on pourrait s'attendre à une progression par anticipation (entre A₃ et B₃) s'actualise de fait une progression par coordination, l'affirmation paradigmatique de B prenant l'ascendant sur la relation syntagmatique qui lie les deux paradigmes. De fait, les relations syntagmatiques et paradigmatiques construisent une progression continue de *distension* entre les deux paradigmes, en même temps qu'elles maintiennent leur *cohésion*, ce qui engendre une tension en même temps qu'elle la nourrit.

- pour terminer, le donné mélodique vocal, et partant l'harmonie sous-jacente, subsume cette tension sur l'ensemble de la chanson, dans son tiraillement entre deux centres tonals, Fa#mineur et La majeur, deux tons relatifs l'un de l'autre. Ce tiraillement est plus particulièrement prégnant sur le motif B' du thème B, qui débute sur la tonique de La majeur (La) et se termine sur la note sensible de Fa#mineur (Mi#)⁶. Les deux hauteurs sont mises en valeur par une durée de note longue et tenue, et mettent en évidence les morphèmes suivants :

	Tonique de La majeur	Sensible de Fa#mineur
B' ₁	[la :...] /LÀ/ paisible est l'éveil quand on pense aux tourbillons du sommeil	[fe :...] et des rêves agités qui sont) /FAITS/
B' ₂	[twa :...] /TOI/ tu n'dors pas tu regardes la nuit	[fe :...] tu t'effraies de ces songes que je /FAIS/
B' ₃	[twa :...] /TOI/ tu seras dormeur en proie à ces rêveuses heures	[ye :...] à ton tour tout ensommeil -/LÉ/

Comme dans la chanson d'Arno, sous-jacente à cette accentuation mélodique et vocale, se dessine une prégnance de certains contenus verbaux. En B'₁, une unité de lieu et d'acteurs ; en B'₂ une scission des acteurs en /toi/ vs /je/ ; en B'₃ l'effacement du /je/ au profit du /toi/.⁷

L'ensemble de ces phénomènes, dès lors qu'ils caractérisent une nature structurale de l'objet, c'est-à-dire dès lors que leur relation, interaction, hiérarchisation, prennent corps dans la structure globale constituée, sont susceptibles d'enclencher une opération de

⁶ Il est noté par son enharmonique, fa bécarré sur la partition.

⁷ En B'₂, la dissociation des acteurs est inégale au vu des pronoms utilisés, fort vs faible. Par ailleurs, le /je/ est mis en exergue par l'intermédiaire de son procès /fais/, contrairement au /toi/ qui subit directement l'accentuation. En B'₃, l'effacement du /je/ est à comprendre en terme de disparition de sa parole *accentuée*. Pour autant, il reste présent du fait que la voix chantée est aussi celle du je narrateur.

« transsubstantiation » telle qu'évoquée par Geninasca : l'instance énonciative est à même de transposer les relations, rapports, et modalités de prégnance sur la dimension sémantique. En instaurant la forme de l'objet sonore, l'auditeur instaure de fait un mode de sens du discours ainsi informé.

3. Gestion du temps musical et carrure

La notion de carrure, nous l'avons explicité au chapitre précédent, renvoie à l'organisation du temps musical en périodes et groupes de périodes isochrones. Elle se manifeste en groupements d'unités, l'ensemble générant un temps musical informé d'une structuration temporelle régulière et « carrée ». En effet, elle implique à la fois une idée de régularité et de symétrie, et peut se définir sommairement comme une égalité, entre des phrases musicales successives, du nombre de mesures qui les composent. De fait, cette notion fait intervenir des considérations d'ordre comptable : nombre de mesures, donc implicitement nombre de temps constituant cette mesure-étalon, et également nombre de mesures sur lesquelles se déploient les unités pertinentes. Par ailleurs, dès lors qu'elle se définit comme une symétrie, elle implique une comparaison entre ces mêmes unités. Enfin, ainsi que le terme le suggère, le chiffre référence de cette notion est 4 et ses multiples : 4 mesures, ou 2 fois 4 mesures, etc.

La notion de carrure n'a guère d'intérêt en soi, du fait qu'elle constitue une des composantes les plus implicites de la dimension structurelle des chansons : la plupart des chansons organise effectivement son flux sonore dans une répartition symétrique du temps musical. En d'autres termes, en chanson, quelques soient les petits écarts que peut sembler provoquer tel traitement mélodique, tel traitement verbal, ou tel traitement instrumental, l'on peut dire en quelque sorte que, du point de vue de la gestion du temps musical, l'on « retombe toujours sur ses pieds », c'est-à-dire que l'on peut le plus souvent instaurer une forme temporelle régulière et symétrique, qui même si elle n'est que partiellement manifestée (suppression ou adjonction d'une période à tel endroit de la chaîne sonore par exemple) se complète virtuellement dans les attentes de l'auditeur. Ainsi par exemple, les procédés conclusifs que nous avons évoqués précédemment, consistent justement en l'ajout ou la suppression de ces périodes : c'est alors le fait de déjouer l'attente d'une période complète, ou inversement, qui provoque la signification conclusive du procédé. Par ailleurs, lorsqu'une irrégularité est prégnante sur ce plan de la carrure, elle est le plus souvent réitérée, et devient de fait une régularité. C'est le cas dans la chanson *Berceuse*

insomniaque, que nous venons d'analyser : le thème B présente par rapport au thème A une « excroissance » de quatre mesures, correspondant de fait au temps de la phrase mélodique commune aux deux paradigmes, dont nous avons expliqué qu'elle assumait une fonction particulière. Dès lors, l'instabilité provoquée par cette excroissance temporelle étant récurrente, (toutes les occurrences du thème B la manifeste) elle n'en perd pas sa fonction structurante, tout en intégrant une signifiante qui, dans le cas précis de cette chanson, corrobore simplement l'ensemble des phénomènes observés ailleurs.

En réalité, l'intérêt de cette notion de carrure réside dans le fait qu'elle permet de comprendre les phénomènes liés au vécu rythmique de l'auditeur, et de clarifier en quoi ce vécu, concernant les chansons, est effectivement *mesuré*, c'est-à-dire scandé par une battue isochrone, périodique et régulière, qui investit d'emblée le corps du sujet écoutant. En effet, nous l'avons dit au chapitre précédent, cette carrure, dès lors qu'elle organise le temps musical en mesures et groupements de mesures, constitue l'outil structurel par lequel la mesure est entendue et rendue prégnante : les temps faibles et forts s'y manifestent, notamment par le jeu de la rythmique, c'est-à-dire l'ensemble des instruments (basses, batteries, percussions notamment) qui gère les mouvements, les tempi, et l'avancée harmonique globale du discours musical. Toutes sortes d'éléments participent au fait que, en chanson, ce temps mesuré soit perçu comme effectivement vivace : progression harmonique manifestée sur les temps forts, jeux instrumentaux qui mettent en avant les degrés importants des accords sur ces mêmes temps, battue marquée par les percussions, changements de périodes annoncés par les « pêches »⁸, les intensités, les timbres, les pauses, etc. La chanson s'appréhende ici comme une musique de danse, au sens le plus large du terme : elle insuffle des mouvements du corps, des pas, des balancements, qui impliquent une appréhension régulée, cadencée, et accentuée de son discours. Dès lors, ces phénomènes de carrure, qui forment des *cadres* temporels du temps musical, permettent à l'auditeur d'anticiper l'apparition des thèmes, de prévoir les changements de paradigmes, mais aussi d'appréhender la répartition des données verbales sur le musical à l'intérieur de ces cadres, et ce dans une certaine adéquation implicite du mesuré musical et du prosodique verbal : l'organisation strophique est censée coïncider avec l'organisation des périodes ; l'accentuation prosodique est censée épouser plus ou moins « naturellement » l'accentuation générée par la métrique musicale.

⁸ Une « pêche » désigne en jargon musical un accent musical momentané correspondant à un fortissimo joué le plus souvent par plusieurs instruments.

Partant de ces considérations, il est à prévoir que lorsqu'une chanson propose une organisation temporelle, soit particulière sur un point ou un autre, soit globalement déviante au vu de ce cadrage implicite, ces caractéristiques peuvent participer aux conditions d'émergence du sens, ou même constituer en propre un mode spécifique d'émergence du sens.

Nous proposons d'étudier cette problématique de la gestion du temps musical en deux temps. Tout d'abord, dans une illustration d'un fonctionnement archétypal de carrure, afin de mettre en évidence quelles peuvent être les stratégies que l'auditeur est susceptible de mettre en œuvre pour fonder son vécu rythmique mesuré d'une chanson ; nous proposerons ensuite de mettre en évidence quelles peuvent être les implications d'une gestion atypique du temps musical. Rappelons que notre analyse reste liée à l'étude des structures globales des chansons, ce qui signifie que nous limitons notre propos à mettre en évidence comment la notion de carrure agit comme cadre temporel d'appréhension globale du sonore, et est à l'origine d'une perception mesurée des chansons. L'objectif est de montrer ensuite quels peuvent être les effets signifiants d'une carrure atypique, dans une chanson où ce cadrage du temps musical subit un traitement particulier.

3.1. Le temps mesuré de la danse : *Le poil* (Java)⁹ ; *Il* (Les Négresses Vertes)¹⁰

Pour mettre en évidence comment se construit une perception mesurée du temps musical dans les chansons, il nous a semblé opportun de nous appuyer sur les deux chansons de notre corpus qui manifestent le plus nettement une parenté à la danse. Ce caractère impliquant effectivement une mesure entendue et prégnante, nous escomptons que les éléments la fondant y soient particulièrement évidents. Nous choisissons donc pour cette explication deux chansons de notre corpus, *Le poil* (Java) et *Il* (Les Négresses Vertes). Le fait est que ces deux chansons présentent non seulement une carrure parfaite, ou presque (pour la seconde), mais qu'elles mettent en œuvre des procédés apparentés, permettant de fonder le vécu mesuré. Par conséquent, nous proposons dans un premier temps l'examen des différents éléments en jeu, tels qu'ils se manifestent dans la chanson de Java ; nous montrerons ensuite quelles manifestations analogues construisent un autre type de temps mesuré dans la chanson des Négresses Vertes, et participent nettement à la signification de cette chanson.

⁹ *Le poil* (Java), voir annexe, doc.4, p. 412.

¹⁰ *Il* (Les Négresses vertes), voir annexe, doc.6, p. 414.

3.1.1. Le poil (Java)

Pour aborder la carrure de cette chanson, nous devons préciser qu'elle ne prend corps qu'après l'exposition du syntagme introductif. En effet, nous l'avons souligné, cette chanson débute par une introduction qui se pose en quelque sorte hors du temps musical, du fait justement qu'elle n'est pas mesurée, la rythmique n'étant pas actualisée. Dès lors, nous nous intéressons ici uniquement au corps de la chanson, à partir du premier couplet, marqué par l'entrée de la rythmique et le changement de tempo qu'elle impose. À l'écoute, cette chanson ne pose aucune difficulté quant à la gestion de son temps musical : le tempo est rapide ($\text{♩} = 160$) et la pulsation est prégnante, grâce notamment au jeu de la batterie qui marque tous les temps. La mesure ressentie est une mesure à 4 temps, dont l'unité de temps est la noire (chiffree 4/4). Les données verbales se répartissent de manière régulière sur les groupements temporels ainsi constitués (deux vers se déploient sur quatre mesures). L'absence de connecteurs facilite encore la régularité du flux sonore. Nous restituons l'organisation des paradigmes, couplets et refrains, de manière à visualiser la forme « carrée » de la répartition des données, sur l'ensemble de la chanson :

Le poil (Java)¹

Les chiffres entre barres verticales (|4|) indiquent le nombre de mesures.

Couplets 1/2 16		Refrain 1 16	
8 2 x 4	8 2 x 4	8 2 x 4	8 2 x 4
Au départ sur terre c'était Byzance Tout l'monde m'a brossé dans mon sens L'argent rentrait dans la touffe J'ai donc coté mes poils en bourse	Puis j'ai connu Marie-Chantal Elle avait la bouche en cul d'poêle On s'est quittés, à un poil de l'épouser Le jour où elle a voulu m'décolorer	Toutes ces bourgeoises qui s'épilent Ça m'rase, ça m'barbe ça m'horripile Je suis l'ennemi public Celui qu'on torture au rasoir bic	Toutes ces bourgeoises qui s'épilent Ça m'rase, ça m'barbe, ça m'horripile Dans un monde aseptisé J'suis poilitiquement incorrect
Couplet 3/4 16		Refrain 2 16	
8 2 x 4	8 2 x 4	8 2 x 4	8 2 x 4
Un jour j'suis passé d'mode, quel supplice J'ai eu des démêlés d'justice J'rasais les murs j'étais clandestin Traqué dans les moindres recoins (coin-coin)	J'voulais pas finir comme fourniture Pour perruque ou brosse à chaussure Par charter j'ai fuis l'capitalisme En Afrique où j'ai eu l'poiludisme	Toutes ces bourgeoises qui s'épilent Ça m'rase, ça m'barbe, ça m'horripile Je suis l'ennemi public Celui qu'on torture au rasoir bic	Toutes ces bourgeoises qui s'épilent Ça m'rase, ça m'barbe, ça m'horripile Dans un monde aseptisé J'suis poilitiquement incorrect
Couplet 5/6 16		Ø	
8 2 x 4	8 2 x 4		
Bien trop malade j'ai du partir (hep) On aurait dit un poil à frire Mais j'ai trouvé mon bonheur, c'est l'principoil Dans une communauté au Népal (poil-poil)	J'ai fondé mon paradis fiscal Sur une baba cool en sandales Mais avis à tous les crânes d'œuf Je s'rai de retooooooooooooooooouur... en 2069 (Poil aux dents)		

¹ Voir annexe, doc. 4, p. 412.

Nous remarquons d'emblée le processus conclusif à l'œuvre dans cette chanson, qui se manifeste effectivement dans la réduction du dernier groupement syntagmatique, n'en actualisant que les seize premières mesures correspondant aux couplets. Il est par ailleurs corroboré par un allongement de l'avant dernier vers, soutenu par un roulement de tambour, et par l'ajout du dernier vers « poil au dent », hors carrure, qui reprend le schème prosodique de la fin de l'introduction.

L'étude de la carrure de cette chanson nous paraît intéressante dans la mesure où elle nous permet de mettre en évidence certains procédés d'accompagnement dont la fonction est précisément de mesurer le temps musical, c'est-à-dire d'insuffler à l'ensemble du donné sonore une scansion métrique qui fonde l'appréhension rythmique du flux, et organise le temps musical. Dans cette chanson, deux procédés typiques sont principalement à l'œuvre :

- la *pompe* : procédé d'accompagnement qui se caractérise par une basse jouée sur le ou les temps forts d'une mesure, et l'accord qui l'accompagne sur le ou les temps faibles. Ce procédé peut se manifester de différentes façons, le principe consistant à marquer les temps forts d'une mesure (1 et 3 pour une mesure à 4 temps, 1^{er} temps pour une mesure à 3 temps) par un degré fort de l'accord (I, III ou V) joué à la basse, et les temps faibles par les accords correspondants.

- le *walking bass* (ou basse arpégée) : à l'origine, jeu caractéristique des bassistes de jazz, elle se définit comme une « basse marchante », avec comme base rythmique une noire par temps. Arpégée, dans la mesure où la basse joue les notes de l'accord, avec une note par temps, ce qui tout en permettant de marquer la pulsation, assure la progression harmonique. Les règles de base du *walking bass* consistent à utiliser des notes appropriées aux accords en cours, en réservant les notes dissonantes (hors accord) pour les temps faibles, et de concevoir des montées / descentes graduelles qui amènent les changements d'accord.

Notre intérêt est de mettre en exergue leur rôle prépondérant pour la perception du temps mesuré et pour le découpage du flux en unités isochrones. Il s'avère que dans cette chanson, ces procédés sont exploités de manière systématique, et c'est ici une particularité d'ordre générique. Néanmoins, même si leur exploitation est habituellement moins systématique, ces procédés sont assez souvent usités en chanson pour constituer des *indices* structurant la perception de la mesure, de la carrure, et partant du vécu rythmique de l'auditeur, et c'est en cela qu'il est intéressant pour nous d'en étudier le fonctionnement.

Étant donnée la régularité et la systématisation des phénomènes dans cette chanson, une étude de toute la chanson serait inutile et redondante. En effet, les deux paradigmes, couplet et refrain, s'appuient sur ce type d'accompagnement. L'instrumentation des couplets présentant précisément un accompagnement en pompes et un accompagnement en *walking bass*, nous nous limiterons à son examen. En conséquence, nous proposons une explication basée sur les groupements de quatre mesures débutant le paradigme, c'est-à-dire les huit premières mesures du couplet.

L'accompagnement en « pompes »

Ainsi que nous l'avons précisé, pour que le temps musical soit perçu comme mesuré, il est nécessaire que la hiérarchisation entre temps faible et temps fort soit prégnante, afin de marquer le flux sonore d'une battue régulière et isochrone. L'accompagnement en « pompes » génère de manière flagrante ce type de perception. Constatons ce qu'il en est sur les quatre premières mesures de cette chanson (¹). Nous en avons transcrit les données principales concernées par ce phénomène, la mélodie vocale, la ligne de basse et les accords² correspondants :

Le poil (Java) - Mesures 1 à 4

Accompagnement en « pompes » : tonique sur les temps forts, dominante sur les temps faibles, accords sur les contretemps (partie faible de chaque temps).

Mél.

Acc.

Cb.

Au dé - part sur terre c'é - tait By - zan - ce tout l'monde m'a bros - sé dans mon sen - s(e)

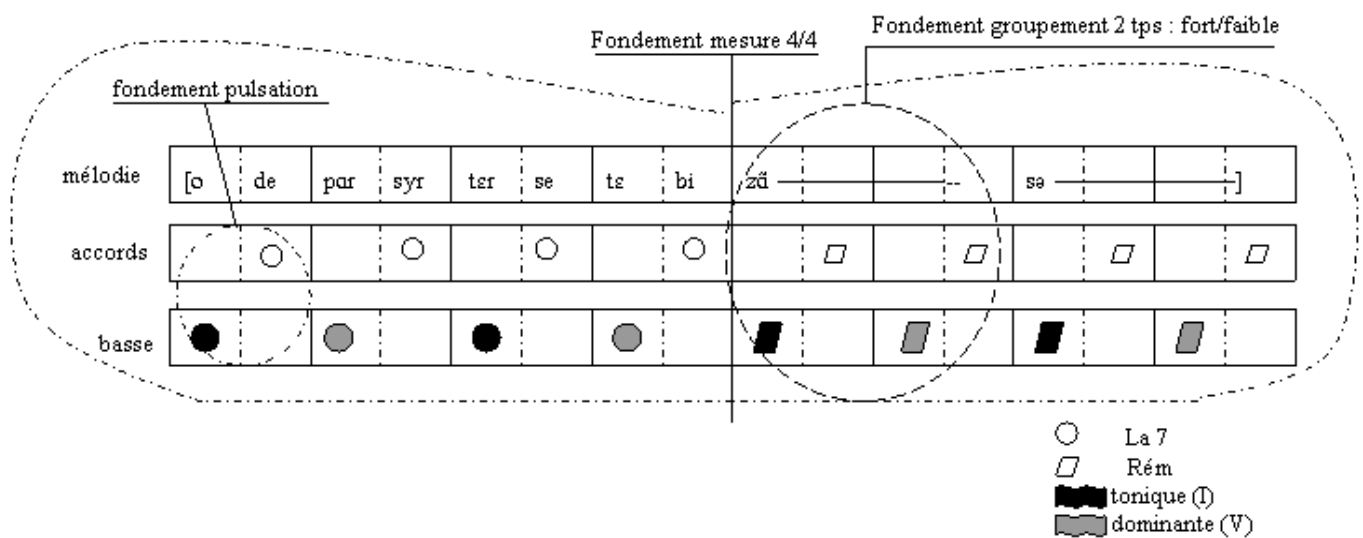
La7 Ré m Do7 La7

La tonalité principale du thème des couplets est Ré mineur. La mélodie se développe à partir de son 5^{ème} degré, la dominante La. Le développement harmonique du couplet consiste en un cycle de quatre accords, réitéré quatre fois. Nous avons donc ici la représentation du premier cycle. Plusieurs éléments participent à la construction du vécu rythmique mesuré,

¹ Extrait sonore n°14a.

² Les accords sont joués par l'accordéon, mais également par la guitare, en « gratté » percussif. Nous transcrivons le donné harmonique, tel que nous le percevons globalement, accordéon et guitare ayant un jeu très peu distinct sur ces mesures.

qui se fonde de fait sur trois « étages » structurants : la pulsation (le marquage de chaque temps), l'alternance temps fort / temps faible générant un groupement de ces temps par deux, le groupement des temps par quatre, permettant le retour régulier et isochrone de cette scansion rythmique fondamentale, et fondant ainsi la mesure à 4/4. Pour comprendre le fonctionnement global, l'examen des deux premières mesures suffit, dès lors qu'y est manifesté un changement harmonique, et que les phénomènes se reproduisent à l'identique sur les deux mesures suivantes. Par conséquent, expliquons ce qui, dans ces 8 premiers temps, fonde la perception mesurée. Nous proposons une représentation graphique afin de visualiser la superposition des phénomènes :



- la ligne de basse développe sur chaque temps fort (1 et 3) la tonique de l'accord concerné, donc son degré le plus important, et sur chaque temps faible, sa dominante, le degré qui suit la tonique dans la hiérarchie harmonique des degrés, et par conséquent moins important. L'on obtient une ligne de basse qui manifeste la suite suivante [I-V-I-V], avec changement de référence tonique tous les quatre temps.

- les accords correspondants joués à l'accordéon et à la guitare, se placent en contretemps, c'est-à-dire sur la partie faible de chaque temps, et changent également tous les quatre temps. Cette occupation en contretemps permet à la fois de fournir les informations harmoniques nécessaires à l'intégration du centre tonal, et donc d'en percevoir les changements, et de laisser libre l'occupation de la partie forte des temps, pour les notes de la basse. Autrement dit, même sur les temps faibles, les notes de la basse bénéficient d'une accentuation plus importante, ce qui permet à la fois d'intégrer les degrés harmoniquement importants et de créer la sensation de pulsation.

- la mélodie chantée corrobore le mouvement insufflé par les changements locaux de centre tonal, en développant deux types de cellules rythmiques, une présentant huit croches (sur les quatre premiers temps), une présentant une blanche et une noire (les quatre derniers temps). Ces deux traitements rythmiques de la mélodie permettent une répartition syllabique spécifique : la première mesure présente une occupation égale des temps par les morphèmes, alors que dans la seconde mesure, deux syllabes se répartissent le temps musical, sur le 1^{er} et le 3^{ème} temps, confirmant ainsi l'accentuation des temps forts.

L'accompagnement en *walking bass*

Il se manifeste sur la période suivante, c'est-à-dire de la mesure 5 à la mesure 8. Voici la transcription de ce passage (♩³) :

***Le poil (Java)* - Mesures 5 à 8**

Accompagnement en *walking bass*

Mél.

l'ar - gent ren - trait dans la touffe j'ai donc co - té mes poils en bourse

Acc.

Cb.

La7 Ré♯m Do7 La7

Ces quatre mesures correspondent au deuxième cycle d'accords. Certains éléments font directement écho au procédé précédent, afin d'entériner la perception mesurée : le maintien des toniques sur chaque premier temps de chaque mesure permet de perpétuer la perception du cycle harmonique ; la mélodie chantée marque les mêmes césures, et confirme le groupement par deux des mesures. Le procédé de *walking bass* se manifeste très nettement sur les deux premières mesures, où la basse propose un trajet mélodique chromatique menant d'une tonique à la suivante. Cette progression graduelle est rendue prégnante par l'allègement des accords. En effet, pour ces quatre mesures, l'on obtient la représentation suivante :

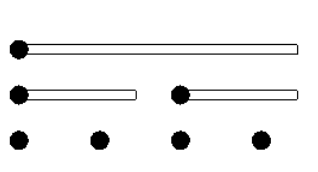
³ Extrait sonore n°14b.

Mél.	[Ø] lar — ɣā — — — — —	rā tre dā la tuf — — — — —	ɣe — — — — — dōk ko te me pwa jā	burs] — — — — —
Acc.	○ — — — — —	◻ ◻ ◻ — — — — —	△ △ △ △ — — — — —	○ ○ ○ ○ — — — — —
B.	● — — — — —	■ — — — — —	▲ ▲ ▲ — — — — —	● ● — — — — —

○ La7
 ◻ Ré7
 △ Do7
 ■ tonique (I)
 ▲ dominante (V)

L'on constate que les éléments essentiels qui fondent les trois phénomènes mentionnés (pulsation, groupement des temps par deux, puis mesure) se concentrent sur les deux dernières mesures, les deux premières affichant un allègement général. Cet allègement rend prégnant le *walking bass*, et propose ainsi une variation du schème fondamental, tout en l'entérinant. De fait, les deux dernières mesures annoncent un retour au procédé d'accompagnement précédant, ce qui permet à la fois l'unité de l'ensemble, et la confirmation du temps mesuré.

Ainsi donc, la combinaison des phénomènes permet à la fois d'engendrer la pulsation fondamentale, de fonder le groupement des temps par deux, et d'entériner une mesure à 4 temps. L'ensemble des éléments est confirmé dans les mesures suivantes, qui fonctionnent exactement de la même façon, ce qui permet d'intégrer la perception mesurée. Dès lors, cette perception mesurée se traduit pour l'auditeur par la préhension, dans le flux sonore, de trois points d'appui, qui se superposent, et que l'on peut noter de la façon suivante :



La réitération de ce schème rythmique de base fonde la mesure et sa perception effective. Ce sont ces points d'appui que l'auditeur est susceptible d'actualiser par des mouvements de son corps, battements du pied ou autre, et qui l'incite à investir *physiquement* son activité perceptive. Les groupements de ce schème, au niveau supérieur, créent les unités pertinentes de la carrure, au travers des changements harmoniques, des thèmes mélodiques, et des différents marquages rythmiques (coup de grosse caisse sur un début de groupement par exemple). Il se trouve en effet que ces groupements supérieurs, dans cette

chanson, construisent des unités temporelles également groupées par quatre : 4 groupes de 4 mesures pour les couplets, 4 groupes de 4 mesures pour les refrains, etc. C'est pourquoi nous avons caractérisé cette carrure de « parfaite ». En définitive, c'est là la manifestation d'un trait remarquable de la structure temporelle de cette chanson.

3.1.2. // (Les Négresses Vertes)

Cette seconde chanson « dansante » se distingue de la précédente du fait qu'elle construit un schème métrique minimal différent, et que sa carrure en propose une autre exploitation.

Du point de vue de la scansion métrique, la perception du temps mesuré est ici également tout à fait prégnante : en effet, dès lors qu'elle développe un rythme de valse, c'est une scansion génériquement marquée que met en place cette chanson, qui s'appréhende au travers du traditionnel 1-2-3 dévolu à la valse, le premier temps étant marqué. Par conséquent, la différence fondamentale entre les scansions métriques des deux chansons, c'est que l'une met en place une alternance un temps fort / un temps faible, alors que l'autre présente une alternance un temps fort / deux temps faibles.

Par ailleurs, du point de vue de la carrure, contrairement à la chanson de Java, l'ensemble du continuum sonore y est ici contenu, c'est-à-dire qu'il n'y pas de manifestation musicale hors rythmique. De plus, cette chanson, musicalement plus diversifiée, présente deux types de connecteurs : les connecteurs classiques, tels que nous les avons mentionnés jusqu'à présent, c'est-à-dire une introduction et un pont, mais aussi un troisième connecteur dont le statut est différent pour plusieurs raisons : sa place dans la chaîne sonore (avant les couplets), sa durée (une période de quatre mesures), sa répétition exactement identique pour ses trois occurrences. Nous le désignerons par le terme de « pause », et nous expliquerons sa fonction par la suite.

L'ensemble de ces éléments construit une carrure plus complexe que celle de la chanson précédente, que nous visualisons de la façon suivante :

// (Les négresses vertes)¹

Introduction 16 4 x 4			Refrain 16 4 x 4			Refrain 16 4 x 4			Refrain 16 4 x 4			Coda 16 4 x 4		
			Il boit pour oublier qu'il vit Il dort pour oublier qu'il boit C'est un bien triste un bien triste sort C'est un bien triste un bien triste sort			Il boit pour oublier qu'il vit Il dort pour oublier qu'il boit C'est un bien triste un bien triste sort C'est un bien triste un bien triste sort			Il boit pour oublier qu'il vit Il dort pour oublier qu'il boit C'est un bien triste un bien triste sort C'est un bien triste un bien triste sort			Il boit pour oublier qu'il vit Il dort pour oublier qu'il boit C'est un bien triste un bien triste sort C'est un bien triste un bien triste sort		
Pause 4			Pause 4			Pause 4			Pause 4					
Couplets 1/2 24			Couplets 3/4 24			Couplets 5/6 24			Pont 12 3 x 4			Couplets 7/8 24		
12	Il vase à vache qui pisse Le vent n'a pas décomé les Dieux Il est là sous la pluie Il ne sait où aller Il est là comme un con Il est plutôt paumé		Son patron est l'ordure D'une usine de chaussures Qu'ont pas l'odeur des pieds Mais l'odeur du métier Qui devait l'augmenter Du moins, d'un moins que rien		Il était syndiqué On l'a licencié C'est pas toujours facile De pouvoir s'exprimer Il n'avait plus d'argent Sa femme l'a quitté				Une vie nouvelle l'attend Et c'est plutôt navrant Sa maison de repos C'est les stations de métro Il ne l'a pas choisi Mais ainsi va sa vie					
	C'est son chien qui le guide Il va de pisse en pisse Il va de crotte en crotte Son destin est bien triste C'est une vie de chien		Ça ne fait pas grand chose Mais ça fait toujours bien C'est son chien qui le guide Il va de pisse en pisse Il va de crotte en crotte Son destin est bien triste		Il est tombé de haut Dans la bouche de métro C'est son chien qui le guide Il va de pisse en pisse Il va de crotte en crotte Son destin est bien triste				C'est un homme abattu Que l'espoir a perdu C'est son chien qui le guide Il va de pisse en pisse Il va de crotte en crotte Son destin est bien triste					
2			C'est une vie de chien										C'est une vie de chien	

¹ Voir annexe, doc.6, p. 414.

En préambule, l'on peut observer que cette chanson exploite deux types de groupements temporels : un groupement de 4 x 4 mesures pour le thème des refrains et la coda ; un groupement de 2 x 12 mesures pour les thèmes des couplets et le pont ; un seul groupement de quatre mesures pour le paradigme « pause ». L'on remarque également une extension de deux mesures, réitérée deux fois dans la chanson, en fin de couplets. Ainsi donc, en première observation, hormis cette extension, l'on constate que la carrure est tout à fait efficiente : l'ensemble du temps musical est organisé dans une segmentation temporelle symétrique et paradigmatiquement équivalente, dans un découpage bâti sur quatre mesures et multiples de quatre.

Cependant, pour dégager les fondements de cette carrure, il est nécessaire de comprendre quelle perception mesurée elle construit de son temps musical. Nous l'avons dit, la scansion métrique fondamentale de cette chanson est celle d'une valse : les temps sont regroupés par trois, le premier temps est accentué. Dès lors, la notation adéquate est une mesure à 3/4, dont le tempo serait de $\text{♩} = 180$. Cependant, lorsque l'on décrit le phénomène de cette façon, l'on ne rend pas réellement compte de la perception de cette scansion. En effet, il apparaît clairement que ces trois temps sont perçus au travers d'un seul appui, qui fonde de fait la pulsation de la valse. Si l'on écoute l'introduction par exemple (♩^1), l'on repère le même procédé que dans la chanson de Java, qui crée la sensation de pulsation :

The image displays two systems of musical notation for a waltz in 3/4 time. The first system includes a vocal melody (Mél.) and piano accompaniment (acc. and B.). The piano part features a bass line with chords labeled Dom7, Fam, Solm7, Dom, Dom, Fam, Solm7, and Solm7. The second system shows a different piano accompaniment (acc.) with chords labeled Dom7, Fam, Solm, Fam, Fam, Dom7, Solm, and Dom. The notation uses a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

¹ Extrait sonore n°15a.

La ligne de basse marque chaque premier temps de la mesure à 3/4 par un degré fort de l'harmonie en cours, les accords correspondants étant joués sur les deux autres temps. Dès lors, cette mesure à trois temps s'appréhende comme une mesure à un seul temps, dont la première partie est la partie forte, et les deux autres sont les parties faibles, la particularité de cette mesure à un temps résidant alors dans la disproportion entre partie forte et partie faible du temps. Le jeu de la batterie vient confirmer cette appréhension à un temps, dès lors que chaque 1^{er} temps est frappé par la grosse caisse, les deux autres temps étant occupés par un effet « roulement » de la caisse claire. L'on peut noter sommairement, pour les quatre premières mesures, le jeu de la batterie de la façon suivante :



Cette disproportion entre partie forte et faible du temps est la spécificité des mesures ternaires. La tradition solfégique consigne cette perception à un temps puisque, pour une métrique comme celle de cette chanson, certes l'on a recourt à une notation qui retient trois temps distincts, mais le tempo s'indique non pas à la noire mais à la blanche pointée (trois noires). De fait, cette chanson a donc un tempo à la blanche pointée, de 60.

Dès lors que cette scansion métrique fondamentale ne construit qu'un seul point d'appui, il est à prévoir qu'une autre scansion est susceptible de se manifester, au travers du regroupement de ces points d'appui. C'est à ce niveau qu'intervient la gestion du temps musical et de la carrure. En effet, l'on constate que dans cette chanson, ces points d'appui sont appréhendés par groupe de quatre, créant ainsi en quelque sorte une « proto-mesure » de quatre temps. C'est nous semble-t-il ce qu'actualise le segment que nous avons nommé « pause » (♩²) : le fait qu'il apparaisse clairement détaché du syntagme qui le précède (rupture brève mais tout à fait prégnante dans le flux sonore), qu'il n'actualise aucun changement harmonique (quatre *Do* tonique à la basse, *Dom*), et qu'il se réitère à l'identique dans toutes ses occurrences, l'impose comme une unité temporelle en soi, susceptible de constituer l'unité pertinente de groupement des temps dans cette chanson, et par conséquent, sa mesure efficiente.

² Extrait sonore n°15b.

Cependant, il apparaît que les données instrumentales, mélodiques, et harmoniques créent potentiellement, à partir de cette proto-mesure, deux types de scansion selon les paradigmes, couplets ou refrains.

a) Les refrains

Dans les refrains, cette proto-mesure de quatre temps est rendue efficiente par un accompagnement qui pourrait, au premier abord, s'apparenter à un accompagnement en « pompes ». Pour l'expliquer, nous proposons une représentation de ses quatre premières mesures³ :

Diagram illustrating the first four measures of a refrain, showing the relationship between the melody, accompaniment, bass, and drum rhythm.

The diagram is divided into two main sections: **fondement pulsation** (covering the first two measures) and **Fondement mesure à 4 tps** (covering the next two measures).

The notation includes:

- Mél.** (Melody): [il - bwa pur u - bli - ie - e kil vi -]
- Acc.** (Accompaniment): Symbols representing chords (circles, diamonds, triangles).
- B.** (Bass): Symbols representing chords (circle, square, triangle).
- rythme batterie** (Drum rhythm): A sequence of eighth notes.

Legend:

- tonique de Dom
- tonique de Fam
- ▲ tonique de Solm

L'on a effectivement ici l'ébauche du même type de procédé : la ligne de basse actualise un degré fort de l'harmonie en cours, qui en combinaison avec les accords joués sur les parties faibles, fondent la pulsation (fonctionnement de la mesure ternaire que nous venons d'expliquer). Cependant, l'analogie s'arrête là. En effet, la spécificité de cet accompagnement réside dans le fait qu'il ne semble pas créer réellement de *temps faible*, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le rythme de la batterie, nous l'avons vu, marque tous les temps de la proto-mesure d'un coup de grosse caisse, et tous les contretemps (de la mesure à 3/4) d'un identique « roulement » de caisse claire. De plus, chaque note de la basse actualise le degré le plus fort de l'accord en cours, sa tonique, et ce pour chaque temps. Ces deux points mettent tous les temps à égalité du point de vue de leur traitement. Par ailleurs, le rythme de la mélodie et le syntagme qu'elle actualise (« il boit pour oublier

³ Ces quatre mesures du refrain sont identiques à celles notées pour l'introduction, introduction et refrains présentant le même donné musical pour les questions traitées ici.

qu'il vit ») ne permettent pas une segmentation de la proto-mesure en deux du fait de l'absence de césure, et donc ne construisent pas de regroupement temps fort / temps faible. Enfin, les notes manifestées à la basse sont également les degrés forts de la tonalité principale, c'est-à-dire Do mineur : l'on a les notes *do / fa / sol / do*, qui de fait correspondent aux degrés I, IV et V de cette tonalité. Dès lors, leur agencement sur la ligne de basse correspond au déroulement d'une cadence parfaite, et c'est la résolution harmonique de cette cadence, dont le point de résolution est le *do* du quatrième temps, qui fonde le groupement des temps par quatre, et par conséquent la « proto-mesure » que nous évoquons.

b) Les couplets

La proto-mesure des couplets subit un traitement différent, annoncé par le segment « pause ». Du reste, les couplets y débutent en anacrouse. Pour l'explication, nous proposons une représentation des quatre premières mesures du couplet 3, qui actualisent la phrase « son patron est l'ordure d'une usine de chaussure »⁴ :

The diagram illustrates the musical structure of the first four measures of a couplet. It consists of four staves: Mél. (Melody), acc. (Accompaniment), B. (Bass), and rythme batterie (Drum rhythm). A vertical line marks the midpoint, labeled 'fondement mesure à 2 tps'. A dashed oval groups the first two measures, labeled 'fondement pulsation'. The melody staff shows the lyrics: [-trô s lor - dyr Ø dyny - zin de jo syr Ø kô-]. The accompaniment staff shows circles representing notes. The bass staff shows black dots representing notes. The drum rhythm staff shows a sequence of notes and rests. A legend on the right indicates that a black dot represents the 'tonique de l'accord en cours'.

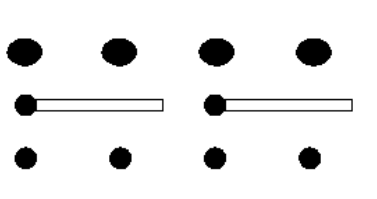
La différence de traitement par rapport aux refrains prend plusieurs aspects. Tout d'abord, la proto-mesure ne développe plus de cadence parfaite sur ses quatre temps, mais un seul centre tonal. Dans notre exemple, il s'agit de la tonique de Do mineur. La conséquence immédiate en est que la basse est identique sur les quatre temps, ce qui ne fonde plus leur regroupement par quatre, mais incite à une segmentation en deux. De plus, le rythme de la

⁴ Nous choisissons ces mesures à titre indicatif, l'ensemble des couplets fonctionnant sur le même modèle.

mélodie chantée actualise cette fois une césure rythmique et syntaxique. Cette césure ne coïncide pas directement avec la segmentation en deux, mais prend la forme d'un départ en anacrouse, permettant l'accentuation du lexème noyau du syntagme. Enfin, le jeu de la batterie se différencie et construit un regroupement des temps par deux, en insufflant un poids accentuel différent au temps 1 et 2 de chaque groupement : le premier voit sa partie faible marquée par deux noires, alors que le second réitère le « roulement » de l'introduction. L'on hésitera à parler d'alternance temps fort / temps faible, dans la mesure où la partie forte du second temps reste accentuée par la scansion primaire. Cependant, la combinaison de tous ces éléments ne laisse pas de doute quant au fait que la proto-mesure unitaire n'y est pas ressentie de la même façon que dans les refrains, et est susceptible d'être perçue sur deux appuis, actualisant ainsi une mesure à deux temps.

Si l'on limite notre propos à ces observations, corroborées par d'autres éléments, mélodique, harmonique, et rythmique, qui dépassent la question qui nous préoccupe ici, nous pouvons néanmoins tirer les conclusions suivantes :

- la scansion métrique fondamentale de cette chanson s'appréhende comme une pulsation uni-temporelle du temps musical. Quelques soient les agencements du temps musical, cette scansion primaire actualise chaque premier temps de la mesure à 3/4, ou chaque temps de la proto-mesure à quatre temps comme un point d'appui ;
- l'organisation du temps musical, et partant de la carrure, rend efficiente cette proto-mesure à quatre temps, que les données harmoniques corroborent. Cependant, elle construit potentiellement deux types de perception mesurée : celle actualisant un regroupement des pulsations qui la fondent par deux (couplets), dans une alternance des groupements /fort / vs /faible/, ou plus probablement /+lourd/ vs /-lourd/ dans la mesure où, comme nous venons de le souligner, les pulsations ainsi regroupées constituent néanmoins des points d'appui fondamentaux ; celle n'actualisant pas de regroupement inférieur, mais constituant des cycles de quatre scansions fondamentales, non hiérarchisées dans leur accentuation, rendant encore plus prégnante la scansion primaire. Dès lors, la perception mesurée dans son ensemble pourrait se représenter de la façon suivante :



L'on peut alors définir la proto-mesure présente dans cette chanson comme un cadre temporel ayant pour fonction d'organiser le temps musical en /temps de progression/, dans les couplets, et en /temps de cycle/, dans les refrains, et donc de retour au même. Les extensions de deux mesures, que nous avons peu mentionné dans notre analyse, constituent de fait une actualisation effective de la mesure à deux temps. Cependant, sa validation métrique est stoppée net (arrêt de la rythmique), et son efficience hors de la proto-mesure à quatre temps ne peut s'installer, du fait de l'enchaînement du refrain et de ses propres points d'appui. Il n'est donc pas étonnant que c'est dans ce cadre temporel que s'actualise le syntagme « c'est une vie de chien », interprété par les « chœurs » (👂⁵).

3.1.3. Conclusions

De l'examen de la carrure de ces deux chansons, l'on retiendra que la scansion métrique apparaît comme fondamentale dans le vécu rythmique de l'auditeur. Nous dirions même que cette scansion primaire *saisit* inévitablement le corps du sujet écoutant, dans le sens qu'il y est « pris » et qu'il peut difficilement s'en soustraire. En effet, dès lors qu'elle actualise des points d'appui et des élans, elle engage le corps du sujet écoutant dans ce vécu spécifique au temps mesuré, qui bien que pouvant être pluriel, se réduit à un schème métrique de base, qui s'apparente aux rythmes biologiques de balancement, de respiration, etc. Par conséquent, c'est sans aucun doute l'activité perceptive du « ouïr » du sujet écoutant qui est avant tout sollicitée ici, et ce particulièrement dans ces chansons « à danser ». L'auditeur « subit » en quelque sorte la mesure. Il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter ces deux chansons en essayant de sentir ou d'appliquer une autre scansion métrique que celle construite, pour se rendre compte de la difficulté de l'exercice.

Par ailleurs, l'on constate également que, quelques soient les libertés prises dans la gestion du temps musical, la scansion métrique est non seulement toujours manifestée dans son actualisation minimale, mais également que, si se superpose à elle une autre métrique, cette autre métrique l'englobe et ne la détruit pas. Dès lors, c'est là l'effet stabilisant de la carrure en chanson : les unités temporelles qui sont hors carrure, telles les deux mesures d'extension dans la chanson des Négresses vertes, se rattachent tout de même à l'ensemble de la perception mesurée dès lors qu'un schème de base y est manifesté, et qu'il ne diffère pas de ceux construits ailleurs dans la chanson. Si la carrure manifeste une signifiante, elle réside alors dans l'organisation au niveau global des différentes unités temporelles, et

⁵ Extrait sonore n°15c.

entrent alors en considération d'autres éléments structurels, d'ordre rythmique, harmonique et mélodique, tels ceux que nous avons évoqués.

Enfin, il apparaît que, même si les phénomènes sont particulièrement prégnants dans ces deux chansons analysées, ils s'actualisent sous un mode ou un autre dans toutes les chansons, dès lors que cet objet musical construit effectivement une mesure entendue. Par conséquent, outre le fait d'être touché dans son activité perceptive du ouïr, l'auditeur est également susceptible de recevoir les chansons dans une certaine attente métrique, qu'il convoque dans son activité perceptive du comprendre. Dans ce sens, les différents éléments que nous avons analysés constituent autant de stratégies susceptibles d'être mises en œuvre par l'auditeur pour fonder la cohérence métrique de l'objet. Dès lors, si ces attentes sont bouleversées par une gestion du temps musical par trop déstabilisante, l'on peut émettre l'hypothèse que ces écarts à la carrure peuvent correspondre à un mode d'émergence du sens particulier. Il nous apparaît que c'est ce que propose la chanson des Têtes Raides, *St Vincent*.

3.2. Le mètre en liberté : *St Vincent* (Têtes Raides)⁶

Comme nous l'avons montré dans les analyses précédentes, la gestion du temps musical et la carrure qui en découle offrent une structuration du flux sonore que l'auditeur est susceptible de saisir pour son appréhension des chansons, et qui par conséquent fait partie intégrante de la cohérence qu'il fonde de l'objet. Les rapports comptables que nous mettons en avant pour évoquer la carrure des chansons résultent, nous l'avons vu, de la combinatoire d'un ensemble de données, rythmiques, harmoniques, mélodiques, verbales. Dès lors, ils constituent à la fois le reflet de la structure globale d'une chanson, dans son unité discursive, et son mode d'existence physiologique pourrions nous dire, du fait qu'il s'agit de temps écoulé et de scansion ressentie. L'auditeur est susceptible d'élaborer son vécu métrique par la voie du corps « scandant », l'inscrivant ainsi dans une perception caractérisée des différents paradigmes. Ainsi par exemple, dans la chanson des Négresses vertes, la latence de la mesure à deux temps sur les couplets, et sa disparition sur les refrains crée là encore une potentielle projection de l'expérience physiologique sur la dimension sémantique, dans une dialectique progression / cycle, par exemple. Par ailleurs, du point de vue de l'instauration du tout de signification, des attentes se créent également dans les stratégies de l'auditeur, qui lui permettent d'anticiper, de pressentir, de saisir enfin,

⁶ Voir annexe, doc.12, p. 420.

cette structuration temporelle, entre autres au travers du ou des schèmes métriques récurrents.

La caractéristique essentielle de la chanson des Têtes Raides, *St Vincent*, réside nous semble-t-il dans le fait que, la carrure y étant inégale, et l'organisation du temps musical construisant des unités temporelles instables, l'auditeur est susceptible d'instaurer un vécu métrique en quelque sorte directement dicté par l'écoute en acte de la chanson. En d'autres termes, dès lors que l'organisation temporelle déstructure constamment les équivalences paradigmatiques, il ne peut systématiser son appréhension métrique, et est contraint de la vivre linéairement, selon les points d'appuis manifestés dans le temps de l'énonciation musicale. Les stratégies de cohérence qu'il est alors susceptible de mettre en place, au vu des propriétés que nous avons mises en évidence de la perception mesurée, l'amènent à instaurer un tout de signification métriquement original et signifiant. C'est ce que nous allons montrer dans l'analyse qui suit.

3.2.1. Les éléments de l'hésitation métrique

La première observation concernant l'appréhension métrique de cette chanson, c'est qu'elle développe une rythmique essentiellement fondée sur des instruments mélodiques, hormis la présence d'un jeu de timbale⁷. Autrement dit, il n'y a pas de batterie ou autres percussions, donc pas d'instrument percussif non mélodique, pour scander le flux musical. Par conséquent, la rythmique de cette chanson se bâtit principalement sur le jeu d'accompagnement de la guitare, de la contrebasse, et de la timbale. Au vu de nos analyses précédentes, et partant du postulat que toutes les chansons construisent une mesure entendue, la conséquence immédiate en est que l'appréhension de son temps mesuré impliquera sans aucun doute les éléments suivants : la progression harmonique, le jeu instrumental, et enfin la répartition des données verbales dans le temps musical. Cette première remarque est fondamentale : elle implique que les hiérarchisations temps forts / temps faibles sont susceptibles d'émerger, et des données strictement musicales (rythmique, harmonique, mélodique), et du jeu percussif de ces instruments mélodiques, c'est-à-dire des accentuations directement liées aux traitements des sonorités, en volume, en timbre, en précision rythmique.

⁷ Cependant, la timbale bien que constituant un instrument de percussion, possède un timbre pourvu de hauteur, du fait qu'il s'agit d'un instrument à peau.

L'entrée⁸ dans cette chanson est assez atypique. Elle débute avec pour seul matériau musical la guitare et la voix chantée, et ce pendant 27 secondes, dans une chanson qui dure tout juste trois minutes. Cette entrée guitare/voix occupe ainsi 1/6 de son temps chronométrique, ce qui est atypique du fait que la chanson est par ailleurs instrumentée, et qu'il ne s'agit pas d'une chanson en guitare/voix. Il faut donc attendre la seconde 28 pour l'entrée d'un nouvel instrument, la contrebasse, qui clôtüre ce que l'on peut nommer le premier couplet, dont les paroles sont les suivantes :

« Les mots qui s'étalent dans toutes les chansons
Faut se le dire
C'est un fantôme n'y touche pas
Brûlant d'arômes regarde tout bas
L 'air innocent de St Vincent »

Le premier couplet s'étale, nous employons le terme à dessein, sur un peu plus de 30 secondes de musique. Effectivement, l'on a ici une sorte de dissémination du verbal, qui semble se poser ça et là, sur le « fond » musical que constitue le jeu de la guitare. Nous proposons une notation solfégique de cette partie, qui servira surtout de repère à nos explications. En effet, cette transcription ne sera pas tout à fait fiable, notamment concernant le rythme de la mélodie chantée, et partant, son accentuation, dans la mesure où la spécificité de l'interprétation du chanteur réside dans le fait que la plupart des paroles sont syncopées : au regard de la pulsation perçue, peu de syllabes sont actualisées exactement sur les temps, les attaques des morphèmes étant très généralement anticipées, ou retardées. Cependant, ces anticipations ou retards ne correspondant pas toujours à des valeurs rythmiques précises, il est difficile de noter exactement ce qui est entendu. Nous compléterons par conséquent cette notation dans des explications ultérieures. Par ailleurs, nous choisissons une mesure à 4/4, puisqu'il faut effectivement faire un choix pour cette notation. Cependant, nous nous attacherons à montrer que la perception mesurée est plus complexe que ce que laisse entendre cette notation. C'est dans ces restrictions que nous proposons cette transcription⁹ des vingt-cinq premières mesures de la chanson (🔊¹⁰), à lire dans un tempo de ♩ = 192 :

⁸ Pour étudier les phénomènes en jeu, nous adoptons pour cette chanson une approche linéaire, et non paradigmatique, de son organisation temporelle, dès lors qu'elle ne se laisse pas directement appréhender au travers d'une carrure. Nous exposerons la gestion globale du temps musical à la lumière des explications fournies ici.

⁹ Pour ne pas surcharger la partition, nous avons transcrit les notes arpégées de guitare, jouées sur les contretemps, uniquement pour les trois premières mesures. De fait, tout le long du couplet, le jeu de guitare est

St Vincent (Têtes Raides) - couplet 1 — mesures 1 à 25

Mél.

G.

Sim

Mél.

G.

Sim

Mél.

G.

SoIM La6/4 La7 Sim SolIM La6/4 La7 Sim

Mél.

G.

Cb.

LaM Fa#7 Sim Sim Sim Sim

Ces vingt-cinq premières mesures soulèvent plusieurs remarques, dont la première, évidente, concerne en propre ce nombre de mesures, vingt-cinq : le fait même que la

identique : il s'agit d'une technique de jeu en arpèges, qui consiste en un pincement régulier des cordes les unes après les autres, de façon à décomposer l'accord normalement joué d'un seul tenant en battement ou, comme c'est le cas ici, de jouer les notes de l'accord à des octaves différentes. Nous n'avons donc retenu que les notes réalisées sur chaque temps.

¹⁰ Extrait sonore n°16a.

première macro-segmentation de cette chanson révèle un nombre impair de mesures, et de surcroît non multiple de 4, laisse présager d'emblée une gestion du temps musical originale.

Si l'on examine la composition de cette première partie, l'on peut mettre en avant différents points. Tout d'abord, la voix chantée apparaît dès la mesure 3, ce qui construit une introduction musicale exceptionnellement courte (deux secondes), étant donné le tempo rapide. Dès lors, son statut même de syntagme introductif peut être mis en cause, ce laps de temps ne permettant pas d'installer une quelconque régularité, rythmique, harmonique ou mélodique. Par conséquent, hormis l'absence de la voix chantée, aucun élément n'est susceptible d'émerger pour fonder l'identité paradigmatique du connecteur. Par ailleurs, la guitare développe deux types d'accompagnement : un accompagnement en pompes, des mesures 1 à 11 ; un accompagnement en *walking bass*, des mesures 12 à 21. Le jeu des mesures 22 à 25 est marqué car il développe une cellule rythmique spécifique (une blanche / deux noires), doublée par la contrebasse. Enfin, du point de vue harmonique, un même accord, celui correspondant à la tonalité principale Sim, est maintenu sur les onze premières mesures, le premier changement d'accord intervenant à la mesure 12, en même temps que le changement de jeu d'accompagnement. Se développe ensuite un cycle de quatre accords, réitéré deux fois, une transition de deux accords (mesure 20 et 21), et enfin le retour à la tonalité principale sur les quatre dernières mesures.

Nous proposons une représentation de ces vingt-cinq mesures afin de discuter la ou les perceptions du temps mesuré susceptible d'en émerger. Cette représentation utilise les mêmes outils que pour les chansons précédentes, et nous permet de visualiser : la répartition du verbal sur le musical ; les changements harmoniques et leur organisation ; les traits pertinents des jeux d'accompagnement au regard de la perception mesurée. Par ailleurs, nous avons entouré les morphèmes qui s'actualisent le plus exactement sur les temps, et uniquement ceux-ci. En effet, la parole étant syncopée, nous estimons que seuls ces deniers sont susceptibles de constituer des points de repère métriquement structurants. Le fait est que, globalement, l'interprétation chantée entretient ce flou rythmique, ce qui, en regard, rend métriquement pertinent les morphèmes qui se posent nettement sur les temps. En conséquence, nous avons disposé au mieux l'ensemble des données verbales, afin d'être au plus près de ce qui est entendu. Nous obtenons la représentation suivante :

 numéro de mesure
 note arpégée de l'accord en cours
 tonique de l'accord en cours
 dominante de l'accord en cours
 temps musical sans parole
 morphème actualisé sur un temps

Cette représentation permet de mettre en évidence les différents éléments en jeu dans la perception mesurée¹. Elle rend également prégnante la distribution relativement parsemée des données verbales. L'on constate que les zones grisées envahissent largement le temps musical, mais également que les syntagmes actualisés sont courts et ramassés, hormis le premier « les mots qui s'étalent dans toutes les chansons », et le dernier « l'air innocent de St Vincent ». Par conséquent leur manifestation, à tel ou tel point de la chaîne sonore, assume inévitablement une fonction structurante du flux. L'on peut dégager de cette représentation les points suivants :

Fondement des pulsations (mesures 1 à 11)

Dans les onze premières mesures, l'accompagnement en pompes de la guitare est particulier, dans la mesure où d'une part, il est toujours identique (même tonique, même dominante, puisqu'il n'y a aucun changement harmonique, mais également même durée pour toutes les notes jouées), d'autre part, il exploite pendant les onze mesures la même note arpégée en complément, le fa⁴. L'ensemble étant joué à un tempo particulièrement rapide, se crée une sorte de fond sonore rythmé de manière tout à fait homogène, dont la fonction est à la fois d'installer une couleur tonale (Sim), et d'insuffler un tempo, et partant une métrique.

L'ensemble des caractéristiques de cet accompagnement est en effet susceptible de créer la sensation de deux pulsations simultanées : une pulsation modérée, que nous nommerons « andante », qui correspond à un tempo de 96 (♩ = 96), représentée sur notre schéma par la succession des ronds noirs ; une pulsation deux fois plus rapide, que nous nommerons « presto », qui correspond au tempo que nous avons indiqué (♩ = 192), représentée sur notre schéma par la succession rond noir/rond gris. Ces deux pulsations naissent de la réitération de cette succession de hauteurs /si-fa⁴-fa³-fa⁴-, à une vitesse d'exécution élevée, et dans des durées équivalentes de croches. La pulsation « andante » est rendue prégnante par la manifestation, à intervalle isochrone, de la tonique *si*, qui apparaît comme repère structurant dès lors qu'elle constitue la hauteur de son marquée parmi les quatre hauteurs manifestée. Quant à la pulsation rapide, elle se fonde sur ce même point d'appui constitué par la tonique, et son pendant harmonique, la dominante Fa³ actualisée en alternance isochrone, la note arpégée Fa⁴ apparaissant comme la levée de ces deux appuis. L'on retrouve alors le même

¹ L'organisation de nos remarques ne doit pas être prise pour une description correspondant à une appréhension chronologique des phénomènes. Là encore, comme dans l'ensemble de nos études, c'est dans la saisie globale du sonore que prennent corps les différents éléments pertinents.

procédé que dans la chanson de Java, le binôme /appui+contretemps/ fondant la pulsation de l'accompagnement en pompes. Il est à noter que la pulsation « presto » à 192 manifeste automatiquement celle à 96, comme correspondant à un battement sur deux, et vice versa : la pulsation « andante » englobe la pulsation à 192, qui apparaît de fait comme sa décomposition en deux laps de temps égaux. Remarquons enfin que les notes arpégées (Fa4, ronds vides sur notre représentation), et celles tombant sur les battements (Fa3, ronds gris) ayant la même durée (croche) et la même fonction harmonique (dominante de Sim), se construisent une sorte d'« unité accentuable minimale virtuelle », correspondant à toutes les parties de temps, dès lors que les notes fondant la pulsation possèdent les mêmes valeurs musicales que les notes en levée.

En d'autres termes, à lui seul, cet accompagnement des onze premières mesures crée :

→ deux pulsations simultanées, telles que nous les avons décrites, ce qui fonde les conditions de la mise en place d'un temps mesuré, au travers sans doute de la superposition de deux métriques selon la pulsation activée.

→ un temps musical *virtuellement* libre de toute accentuation prédéterminée, du fait que toutes les parties de temps possèdent les propriétés requises pour être accentuées.

Par conséquent, étant donné que sur l'ensemble de ce premier couplet, le seul autre élément présent est la composante verbale, l'instauration de la perception métrique est à chercher dans la confrontation de ces possibles, offerts par l'accompagnement de la guitare, et leur concrétisation par l'intermédiaire de l'accentuation verbale.

Fondement de la mesure à 4 temps « presto » :

Le fondement du regroupement des temps de la pulsation « presto » par quatre, et partant le fondement de la mesure à 4/4 que nous avons choisie pour la notation, est principalement fourni par l'accompagnement en *walking bass* des mesures 12 à 21. Cet accompagnement met en effet en évidence cette pulsation nécessaire à cette métrique dès lors qu'il actualise les notes de l'accord en cours les unes après les autres, sur chaque temps. L'on retrouve alors dans ces mesures un fonctionnement métrique classique : réitération d'un cycle harmonique de quatre accords, actualisation d'une note de l'accord en cours sur chaque temps, changement d'accord tous les quatre temps. Par ailleurs, l'accompagnement des onze premières mesures que nous venons de décrire appuie également le fondement de cette mesure dès lors qu'il exploite une alternance tonique / dominante qui fonde les temps 1

et 3 comme forts et 2 et 4 comme faibles. De plus, la répartition des données verbales sur les mesures 4 et 5 corrobore cette alternance temps fort / temps faible : les temps 1 et 3 sont accentués par les morphèmes [mo], [ta] [tə] et [sō] non syncopés. De plus, l'actualisation du « e » muet de « toute » marque spécifiquement cette accentuation. Enfin, les mesures 22 à 25 renforcent ce groupement du fait que le rythme mis en place – blanche / noire / noire – constitue une entité réitérée tous les quatre temps, et construit également les temps 1 et 3 de cette mesure à 4/4 comme des temps forts.

Déstabilisation de la mesure à 4 temps « presto »

Cette perception de la mesure que nous venons de décrire est en fait fragilisée par de nombreux éléments qui, dans leur accumulation, estompent sa prégnance perceptive. Le premier, fondamental, découle du tempo rapide de la chanson. La vitesse d'exécution incite à saisir naturellement des points d'appuis plus espacés, ceux de la pulsation « andante », plutôt que des points d'appuis rapprochés qui, de fait, tendent au regroupement. D'ailleurs, la distribution parsemée des données verbales, et leur actualisation globalement syncopée, ne permet pas de rendre particulièrement plus saillante la pulsation rapide nécessaire à cette perception mesurée. Elle ne conforte durablement ni l'une ni l'autre des pulsations susceptibles d'être ressenties, tout en incitant globalement davantage à une perception « étalée » du temps musical. Par ailleurs, l'alternance des temps forts et faibles fondant cette mesure à 4/4 n'est également pas assez longtemps et périodiquement maintenue pour gêner la perception d'une autre accentuation. En effet, nous l'avons signalé, l'accompagnement en pompe des onze premières mesures permet cette accentuation, mais n'en exclut pas pour autant une autre. De plus, l'accompagnement en *walking bass* ne renforce pas spécifiquement cette alternance temps fort / temps faible dans le déroulement des quatre temps. En revanche, il marque particulièrement le 1^{er} temps de cette mesure. Enfin, dernier point, les morphèmes qui s'actualisent sur des temps apparaissent tous les huit temps de cette pulsation rapide, autrement dit tous les quatre temps de la pulsation « andante », faisant émerger dans cette chanson également une potentielle proto-mesure de quatre temps, dont l'unité de temps serait cette pulsation « andante ».

Émergence d'une métrique hybride

Tous ces éléments mettent en évidence un temps musical « perturbé », non pas dans sa stabilité rythmique, mais bien dans ses repères métriques. Sa stabilité rythmique est tout à fait efficiente de par la régularité de l'accompagnement et les pulsations qui en émergent. En

revanche, ses repères métriques ébauchent des formes temporelles qui ne se laissent pas appréhender au travers d'une carrure. En effet, dès lors que l'on s'essaye à construire une régularité dans la gestion du temps musical au travers d'une forme carrée, c'est-à-dire à regrouper des unités temporelles métriquement constituées par quatre ou groupe de quatre, et ce, quelque soit la pulsation retenue, cette forme, bien qu'esquissée, se trouve en quelque sorte « cassée » par un élément ou un autre. Ainsi par exemple, pour un temps mesuré à 4/4, la structuration carrée que semble instaurer le *walking bass* est cassée par le fait que le cycle harmonique répété est non seulement stoppé, mais suivi d'un cycle non plus de quatre mesures mais de deux (mesures 20 et 21). Il en va de même pour l'éventuelle proto-mesure de quatre temps « andante » : dès lors qu'on la fonde sur l'accentuation de son premier temps, tel que nous l'avons expliqué, elle se trouve également cassée à la mesure 23 par l'entrée de la contrebasse et le début du schème rythmico-mélodique final qui, de fait, accentue non plus son premier temps, mais ce qui serait son troisième temps.

De fait, ces quatre dernières mesures se posent en rupture avec ce qui précède du fait de l'entrée de la contrebasse et de la manifestation d'un schème rythmique distribuant des valeurs de durées différenciées : blanche-noire-noire. D'un point de vue métrique, ces valeurs fondent à la fois la mesure à 4/4, tel que nous l'avons expliquée, et un regroupement de ses temps par 2, renforçant la perception de la pulsation « andante ». Dans ces conditions, le regroupement des phénomènes sur l'ensemble de ces vingt-cinq mesures crée la sensation d'une pluralité métrique qui n'est plus spécifiquement, ni une mesure à 4 temps « presto », ni une mesure à 4 temps « andante », mais une mesure hybride, à 2 temps « andante », qui cumule à la fois les propriétés métriques de la mesure rapide, c'est-à-dire décomposable en quatre temps, dont les temps 1 et 3 sont susceptibles d'être accentués, et les propriétés métriques d'une proto-mesure à quatre temps « andante », c'est-à-dire accentuant potentiellement son temps 1 en temps fort et son temps 2 en temps faible. Par ailleurs, les mesures 22 à 25, dès lors qu'elles actualisent à la fois un schème rythmique marqué, et l'entrée d'un nouvel instrument, posent ses 25 mesures comme une sorte d'exposition du mode de fonctionnement métrique de cette chanson.

3.2.2. La non-carrure et l'accentuation mouvante

Dès lors, il n'est pas étonnant de constater que dans cette chanson, la gestion temporelle des paradigmes n'est pas appréhendable au travers d'une carrure. En gardant comme point de repère de nos réflexions le temps mesuré tel que nous l'avons noté, c'est-à-dire une mesure à 4/4 basée sur la pulsation « presto », la segmentation du temps musical par quatre ou groupe de quatre, du point de vue de la perception métrique, n'est pas efficiente tout au

long de la chanson. Elle ne l'est pas davantage si l'on prend comme unité comptable une proto-mesure de quatre temps « andante ». En effet, dans l'ensemble de la chanson, tout comme dans cette première partie analysée, les pulsations subissent des accentuations relatives, en terme de temps marqué ou non (rythmiquement, harmoniquement, mélodiquement). Dès lors, ce temps mesuré pluriel est efficient, en tant que virtualité latente et permanente, mais s'actualise diversement selon ces accentuations. L'on constate alors que la gestion des données musicales, rythmiques, harmoniques et mélodiques, impose ça et là des « découpes métriques » équivalent à *deux temps* de cette mesure à 4/4, ou *un temps* de la proto-mesure. Par conséquent, elle déplace constamment les points d'appui et les regroupements de temps possibles, susceptibles de fonder une mesure stable. En déplaçant ces points d'appui, elle déstructure les éventuelles équivalences temporelles des paradigmes, et met à mal l'établissement d'une carrure, tout en générant constamment des accentuations nouvelles. Nous proposons de rendre compte des phénomènes au travers d'un tableau récapitulatif de la gestion temporelle de cette chanson d'une part, et d'un exemple d'exploitation des potentiels accentuels d'autre part.

a) La non-carrure

Dans notre tableau, nous utilisons comme unité comptable la mesure à 4/4 que nous avons choisie pour la notation, afin de mettre en évidence les écarts dans les équivalences paradigmatiques. Ce découpage s'effectue au regard des thèmes chantés et des données harmoniques, tout comme nous l'avons fait sur la première partie. Nous obtenons le tableau suivant :

St Vincent (Têtes raides) - non-carrure¹

	Intro 2	Pont 10 4 + 1 mesure à 2/4 5 + 1 mesure à 2/4	
	Couplet 1 23 	Couplet 3 16 	
A	Les mots qui s'étaient dans toutes les chansons / Faut se le dire 9	Une fois passé du côté de la vie sage / Plus rien à faire 6	
B₁	C'est un fantôme n'y touche pas 4	Mais quand tu gigotes je chavire doucement 4	
B₁	Brûlant d'arômes regarde tout bas 4	Tu me ravigotes tant 4	
C	L 'air innocent de St Vincent 6	Et les yeux sanglants 2	
	Couplet 2 20 	Couplet 4 9 + 1/2 	Couplet 5 14
A	On a maquillé nos squelettes érodés C'est bien plus pratique 6	Si t'es le talent moi je serai l'envie La froide lame 5 + 1 mesure à 2/4	Il cousait sa vie si le temps vous en dit Rue des brouettes 7
B₁	Mais l'un sans l'autre le cœur n'ose pas 4	Et si nos deux vies s'éclairent un moment 4	Mais les artistes St Vincent ça n'existe pas 4
B₁	Mais l'un dans l'autre la vie va son va 4	Dans une harmonie je resserrerai les dents 4	Mais la chan - 3
C	Effleurant le vent St Vincent 4		
	Transition 8 		
	On n'est pas nihiliste c'est la rue qui dit tout ça 4 Le prochain sur la liste c'est toi tu me raconteras 4		
	Refrain 1 9 	Refrain 2 9 	Coda 18 + 1/2
	Un petit coup de couteau trois ptites balles dans le dos St Vincent joue avec les mots 4 Du whiskey ou de la vodka peu importe ça ira Je veux partir encore 4 + 1	Un petit coup de couteau trois ptites balles dans le dos St Vincent joue avec les mots 4 Du whiskey ou de la vodka peu importe ça ira Je veux partir encore 4 + 1	-son va 3 + 1 mesure à 2/4 + 15

¹ *St Vincent* (Têtes Raides), voir annexe, doc.12, p. 420.

Nous constatons que l'équivalence temporelle paradigmatique, habituellement efficiente en chanson, est ici effectivement ébranlée de toute part, par des ajouts et retraits de segments temporels à différents points de la chaîne sonore. Ces ajouts ou retraits prennent la forme de mesures pleines ou de demi-mesures, correspondant aux découpes métriques que nous avons citées. Pour les couplets, nous obtenons les écarts suivants :

	Couplet 1	Couplet 2	Couplet 3	Couplet 4	Couplet 5
A	9	6	6	5 + ½	7
B1	4	4	4	4	4
B2	4	4	4	4	3
C	6	4	2	Ø	Ø

Nous observons que les irrégularités temporelles apparaissent non seulement à l'intérieur même des paradigmes, mais qu'elles sont également ni constantes ni récurrentes, ni effectuées sur le même mode. En d'autres termes, dès que se construit l'ébauche d'une régularité, elle est cassée à un moment ou un autre de la chaîne sonore. Les seules régularités temporelles observables dans cette chanson sont manifestées par la « transition » et le refrain. Néanmoins, même pour ces paradigmes, la structuration qui en émerge reste relative : la transition présente effectivement une structure carrée, mais dès lors que ce paradigme n'est pas réitéré, il en perd sa fonction structurante. Quant au refrain, bien que présentant une structure non carrée à cause de la mesure finale supplémentaire, cette structure est au moins réitérée telle quelle lors de ses deux occurrences, l'irrégularité devenant alors structurante. C'est d'ailleurs dans les refrains que la perception mesurée est ressentie comme la plus stable : la composante verbale y est plus développée, et occupe pleinement le temps musical, dans une exécution cette fois non syncopée ; la rythmique est fortement renforcée par les jeux des instruments, notamment la contrebasse dont le jeu rythmique rend prégnante la pulsation « andante » et la proto-mesure à quatre temps qu'elle peut engendrer. Cependant, la coda, qui se présente temporellement comme deux refrains, conclut la chanson sous un mode temporellement également « irrégulier », dès lors qu'elle développe une demi-mesure de trop, et déjoue là encore une régularité temporelle esquissée.

b) L'accentuation mouvante

Nous l'avons dit, dès lors que les instruments mélodiques assument la dimension rythmique de cette chanson, outre les données musicales, c'est également leur jeu accentuel qui guide la perception du temps mesuré. Or, l'on constate précisément que ces jeux accentuels déjouent toute forme de systématisation des accentuations, et ne sont pas assujettis à un temps mesuré spécifique. Ce phénomène est perceptible sur de multiples passages de la chanson. Nous retiendrons pour nos explications le pont et la coda, où ces phénomènes d'accentuation mouvante sont les plus prégnants.

- le pont (♩¹)

L'on peut nommer ici le pont « interlude musical », dans la mesure où il constitue une diversion mélodique propre, qui n'apparaît à aucun autre moment de la chanson. Son thème est assuré par la trompette, accompagné d'un accompagnement en *walking bass* de la guitare, et ponctué par des interventions de la timbale. Nous pouvons le noter de la façon suivante :

The image shows a musical score for a bridge section, measures 1 through 11. The score is written for three staves: Trompette (Tr.), Guitare (G.), and Timbale (Timb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 1-5 are in 4/4, and measures 6-11 are in 2/4. Circles are drawn around specific notes in the Trompette and Guitare staves to indicate accents. The Timbale staff shows a sparse, punctuating rhythm.

Nous avons entouré sur la partition les éléments qui sont accentués. Ces accentuations relèvent de plusieurs ordres : des propriétés mélodiques et rythmiques pour la mélodie ; du jeu instrumental pour la guitare ; quant à la timbale, son jeu est proprement accentuel. Si nous schématisons l'ensemble des accents actualisés dans ce pont, nous obtenons la répartition accentuelle suivante :

¹ Extrait sonore n°16b.

	1				2				3				4				5		
Tr	>	>	>				>				>				>				
G.			>			>			>								>		
Tim							>					>							

	6				7				8				9		10				11				
Tr	>	>	>				>				>		>		>								
G.			>			>			>			>		>		>		>		>		>	
Tim							>				>												

Nous constatons plusieurs points. Tout d'abord, nous avons ici un exemple de découpe métrique de deux temps imposée par les données mélodiques. En effet, la reprise du thème à la mesure 6 ne peut se percevoir dans la suite de la mesure 5, du fait que les trois noires descendantes - fa, ré, si – s'entendent d'emblée comme la reprise thématique, et réenclenchent, de par leur accentuation, la perception métrique des quatre premières mesures. Ce phénomène se concrétise par l'adjonction d'une mesure à 2/4 (mesure 5) dans la notation solfégique. Par ailleurs, le jeu de la guitare accentue nettement les *si* de l'accompagnement. Harmoniquement, il ne s'agit pas toujours de la tonique des accords en cours. Cependant il n'est pas anodin que ce *si* renvoie à la tonique de la tonalité principale, actualisée ailleurs dans la chanson. L'accentuation n'en est que plus prégnante. Or, nous constatons que ce *si* accentué par la guitare se déplace : actualisé sur le troisième temps dans la première mesure, il occupe le deuxième temps dans la seconde, et enfin le premier dans la troisième mesure. En combinaison avec les temps forts de la mélodie, et les interventions de la timbale, l'on constate que dans ce pont, tous les temps subissent à un moment ou un autre une accentuation. Enfin, aux mesures 9 et 10, nous avons à nouveau une découpe métrique de deux temps imposée par la note sensible *la#* blanche à la mélodie, qui se résout sur la tonique *si* mesure 10, résolution qui se perçoit dans une nouvelles mesure dès lors que l'accompagnement de la guitare retrouve un accompagnement en pompes, et relance par conséquent l'alternance temps fort / temps faible, propre à une mesure de quatre temps.

- la coda (♪²)

La coda développe le même type de phénomène, en construisant elle aussi un temps librement accentué, émergeant entre autres de la confrontation du jeu de la timbale et de la contrebasse. Elle débute après le dernier couplet, sur la résolution harmonique de l'accord

² Extrait n°16c.

de Fa#m en Sim, et son premier temps est marqué par un coup de timbale. Dans cette partie finale, le flou métrique est porté à son extrême : la mélodie chantée devient onomatopée, et se place à des moments qui semblent aléatoires ; le duo trompette-trombone exécute une mélodie plus ou moins atonale, et rythmiquement non structurée et chevauchante. Cependant, l'accompagnement de la guitare garde sa fonction minimale structurante, harmonique et rythmique. Enfin, la contrebasse et la timbale posent ça et là des accents qui structurent le flux. Nous proposons une notation de cette coda, dans laquelle nous avons retenu le jeu de ces deux instruments, une transcription aussi fidèle que possible du duo de cuivres, ainsi que des indications des actualisations vocales :

Sr Vincent (Têtes Raides) - Coda

Mél. 1 2 3
mais la chon - son va

Tr. + Trb.
Cb.
Timb.
Fa#m Sim

Mél. 4 5 6 7 8

Tr. + Trb.
Cb.
Timb.

Mél. 9 10 11 12 13 3 3

Tr. + Trb.
Cb.
Timb.

Mél. 14 15 16 17 18 19 3 3

Tr. + Trb.
Cb.
Timb.

La composition de cette coda provoque un double effet du point de vue de la sensation mesurée : à la fois un flou constamment entretenu par le jeu des cuivres, et une sorte de « prescription accentuelle » offerte par les coups de timbale et les interventions de la basse. En effet, les cuivres interprètent un duo non seulement libéré de tout cadrage mesuré, mais également non assujéti au jeu l'un de l'autre : les notes sont tenues, les changements de notes ne se font pas en même temps, et sont souvent coulés, c'est-à-dire sans attaque distincte de la nouvelle note jouée, les rythmes sont fluants et non marqués. Quant à la contrebasse et à la timbale, leur jeu se pose comme complémentaire. Les temps frappés, parce que espacés, ébauchent des cadrages mesurés, que d'autres temps frappés viennent déstructurer ou « réinitialiser » en quelque sorte. L'ensemble crée une sensation métrique qui donne la prédominance à la pulsation « andante », tout en ne l'enfermant pas dans une mesure définie : cette pulsation peut se ressentir dans une mesure à deux temps, dans une mesure à un temps, dans une mesure à quatre temps. De plus, les accents de la timbale réactualisent des temps de la pulsation « presto », permettant ainsi une manifestation d'une mesure tout à fait hybride, qu'il n'est pas possible de formaliser et d'enfermer dans une seule et unique perception mesurée. Enfin, le chant ne se pose pas aussi aléatoirement qu'il n'y paraît. Parfois sur les premiers temps de la mesure à 4/4, parfois sur les troisièmes, il permet lui aussi de manifester un temps musical à la fois libéré des contraintes mesurées, et pour autant pertinent du point de vue des virtualités métriques élaborées dans la chanson.

3.2.3. Conclusions

De l'ensemble de ces observations, nous pouvons conclure que les données musicales construisent dans cette chanson une hésitation métrique manifeste et entretenue. Cette hésitation est rendue possible, et musicalement viable, grâce notamment au jeu d'accompagnement de la guitare qui, comme nous l'avons vu dans l'analyse des vingt-cinq premières mesures, permet la perception de deux pulsations. Ces deux pulsations fournissent alors les points d'appui nécessaires à la perception d'une mesure entendue. Cependant, la gestion des données musicales, au sens syncrétique du terme, n'emprisonne pas cette perception dans un schème récurrent et arrêté, ni dans la superposition durable des deux schèmes. L'ensemble du donné musical offre ainsi une *virtualité métrique*, qui de fait est plurielle. Par ailleurs, la difficulté, même après l'écoute attentive et répétée nécessaire à l'analyse, de statuer précisément sur la position exacte de certains syntagmes verbaux, difficulté essentiellement dû au tempo rapide, permet de fonder cette virtualité comme étant l'essence même du fonctionnement métrique de cette chanson. Dès lors, les paroles apparaissent comme dégagées de toute contrainte métrique tout en assumant une fonction indicielle de son actualisation, et s'imposent comme une « expression métriquement libre ». Ce qui émerge alors de l'ensemble, c'est une perception mesurée non plus fondée

sur une récurrence de temps forts et faibles, telle qu'elle fonctionne habituellement, et susceptible de s'organiser en cadre temporel pertinent et structurant, mais fondée sur une actualisation ponctuelle de points d'appuis spécifiques, que les pulsations perçues rendent possibles. Dès lors, ce n'est plus la mesure qui est structurante mais l'*accent*, que la virtualité métrique rend justifié, mais dont la manifestation n'est pas « encadrée », et partant non systématisée : le double point d'appui que constituent les pulsations se pose comme l'instrument métrique de cette chanson, dont l'instauration relève d'une *création en acte*. Dès lors que ce fonctionnement métrique constitue un mode d'appréhension spécifique de la mesure entendue dans cette chanson, l'auditeur qui l'élabore dans son activité perceptive d'écoute est à même de le saisir comme un mode d'émergence du sens tout à fait spécifique, qui transcende les contenus verbaux tout en les informant d'une intentionnalité créatrice.

4. Une discursivité musicale téléologiquement ordonnée

Nous avons examiné jusqu'ici deux des pôles pertinents au travers desquels nous estimons que la nature structurale d'une chanson prend corps : l'unité discursive et la gestion du temps musical. Le troisième pôle que nous avons mentionné concerne la mise en place d'une discursivité musicale téléologiquement ordonnée, au travers des fonctions clés des connecteurs. Les connecteurs, du fait qu'ils apparaissent au premier niveau de segmentation de la chaîne sonore, construisent en effet un cadrage de la totalité audible : ils se manifestent à des moments clés, lui offrant ainsi un début, une fin, et une organisation paradigmatique de ses développements.

Les analyses menées ont montré quelques modalités ayant trait à la signifiante téléologique de ces paradigmes, notamment au travers des phénomènes de progression et de rétroaction mis en avant dans la partie concernant les fondements de l'unité discursive. Les développements thématiques, les variations, les intégrations, sont autant d'aspects de cette même finalité : manifester la progression temporelle du discours, et partant produire une direction qui mène à un aboutissement. Par ailleurs, le statut sémiotique des connecteurs différant des autres paradigmes, dans la mesure où ils ne sont généralement pas synchroniques, l'on peut estimer que leur pertinence sémiotique est difficilement appréhendable en dehors du discours qu'ils ordonnent, du fait qu'elle ne peut s'aborder qu'en relation avec lui. Par exemple, la coda de la chanson *St Vincent* est pertinente du point de vue des modes d'émergence du sens, dès lors qu'elle manifeste un traitement métrique marqué qui, exposé dans ce qui n'est autre qu'une conclusion, entérine des perceptions antérieures quant à l'exploitation métrique dans la chanson. Dès lors, elle constitue par

rétroaction un élément primordial de cohérence pour l'appréhension globale de sa métrique. Partant, s'ajoute à cette fonction syntaxique d'ordonnement du discours, une fonction sémantique qui y est étroitement liée : un début annonce quelque chose du fonctionnement sémiotique global de ce qui va être entendu, en tant qu'il constitue l'ouverture de l'acte énonciatif ; de même, une coda sanctionne l'acte énonciatif, en tant qu'il en constitue la clôture. Quant aux ponts, leur fonction est effectivement avant tout celle d'une liaison entre les groupements des paradigmes, ce qui n'exclut pas, dans certains cas, un marquage musical significatif, au regard des parties qu'ils lient, et de leur moment d'apparition dans la chaîne sonore.

Dans ces conditions, nous poserons ici des observations générales liées à la forme musicale globale que peut prendre cette signification téléologique dans l'ensemble des chansons du corpus, et ce en dehors des implications discursives pour la construction du sens de chacune, réflexions qui trouvent, comme jusqu'à présent, naturellement leur place dans nos analyses.

4.1.Introduction et coda : l'ouverture et la clôture

Contrairement aux introductions, nous l'avons souligné, les codas ne sont pas toujours présentes dans les chansons, dans la mesure où le processus conclusif peut se manifester autrement que dans une période finale. En d'autres termes, une coda constitue une modalité de clôture parmi d'autres, et se particularise par l'adjonction d'une période musicale spécifiquement conclusive. L'introduction, en revanche, ne semble pas facultative. Même dans la chanson *St Vincent*, le syntagme d'ouverture est susceptible d'être segmenté malgré sa durée minimale, dans la mesure où la voix chantée n'y est pas manifestée. Par conséquent, même minimalement, l'auditeur est préparé à l'arrivée de cette voix chantée, qui consigne l'entrée effective dans le corps de la chanson. Dans ce cas extrême, les mesures qui servent d'introduction sont purement fonctionnelles, et ce qui devient signifiant, c'est l'absence d'un paradigme spécifiquement introductif, du point de vue de la discursivité globale, mais la fonction introductive du connecteur est sauvegardée.

Dans notre corpus, les introductions se déclinent sous deux modes principaux : une exposition thématique, c'est-à-dire un développement mélodique abouti, qui se termine sur une cadence ; une cellule rythmico-mélodique réitérée. Le mode thématique concerne huit chansons : *Le baron noir* (Arthur H), *Vélo* (Benabar), *La malle en mai* (Les Hurlements d'Leo), *Il* (Négresses Vertes), *Avril et toi* (Les Ogres de Barback), *Dis-moi* (Mano Solo), *Berceuse insomniaque* (Paris Combo), et *Louise* (Thomas Fersen). La répétition d'une cellule concerne les chansons *Les yeux de ma mère* (Arno) et *Maigrir* (San Severino). Trois

chansons se démarquent de ces deux modes : la chanson des Têtes Raides pour les raisons que nous avons évoquées, la chanson *Le poil* (Java) qui développe une introduction en parlé-chanté, et enfin la chanson *Les jonquilles* (Polo) qui développe une introduction de type motivique, c'est-à-dire dont le développement mélodique est trop peu développé pour correspondre à un thème, mais qui ne constitue pas une cellule dès lors que la dimension rythmique est trop peu marquée, et qu'il n'y a pas de répétition.

Concernant les codas, neuf chansons développent ce mode conclusif. Nous obtenons la répartition suivante :

	Introduction			Coda
	Thème	Cellule rythmico-mélodique	autre	
<i>Les yeux de ma mère</i>		 ³		
<i>Le baron noir</i>	 ⁴			 ⁵
<i>Vélo</i>	 ⁶			 ⁷
<i>Le poil</i>			 ⁸	
<i>La malle en mai</i>	 ⁹			 ¹⁰
<i>Il</i>	 ¹¹			 ¹²
<i>Avril et toi</i>	 ¹³			 ¹⁴
<i>Les jonquilles</i>			 ¹⁵	 ¹⁶
<i>Dis-moi</i>	 ¹⁷			 ¹⁸
<i>Berceuse insomniaque</i>	 ¹⁹			
<i>Maigrir</i>		 ²⁰		 ²¹
<i>St Vincent</i>			 ²²	 ²³
<i>Louise</i>	 ²⁴			

³ Extrait sonore n°17a.

⁴ Extrait sonore n°17b.

⁵ Extrait sonore n°17c.

⁶ Extrait sonore n°17d.

⁷ Extrait sonore n°17e.

⁸ Extrait sonore n°17f.

⁹ Extrait sonore n°17g.

¹⁰ Extrait sonore n°17h.

¹¹ Extrait sonore n°17i.

¹² Extrait sonore n°17j.

¹³ Extrait sonore n°17k.

¹⁴ Extrait sonore n°17l.

¹⁵ Extrait sonore n°17m.

¹⁶ Extrait sonore n°17n.

¹⁷ Extrait sonore n°17o.

¹⁸ Extrait sonore n°17p.

¹⁹ Extrait sonore n°17q.

²⁰ Extrait sonore n°17r.

²¹ Extrait sonore n°17s.

²² Extrait sonore n°17t.

²³ Extrait sonore n°17u.

²⁴ Extrait sonore n°17v.

4.1.1. Fonctionnement des introductions

Nous avons observé deux types de mode introductif dans notre corpus : une progression fondée sur les données mélodiques et harmoniques du thème exposé, le processus téléologique est alors intrinsèque à l'exposition d'un thème ; une progression fondée sur l'entrée progressive de la masse instrumentale. Le processus téléologique se base alors à la fois sur une progression en intensité et une évolution timbrale du donné sonore globale. Les modes introductifs se répartissent de la façon suivante :

	Mode introductif	
	Processus téléologique intrinsèque	Amplification du donné sonore
<i>Les yeux de ma mère</i>		X
<i>Le baron noir</i>	X	X
<i>Vélo</i>	X	
<i>Le poil</i>	X	
<i>La malle en mai</i>	X	X
<i>Il</i>	X	
<i>Avril et toi</i>	X	
<i>Les jonquilles</i>		X
<i>Dis-moi</i>	X	
<i>Berceuse insomniaque</i>	X	
<i>Maigrir</i>		X
<i>St Vincent</i>		
<i>Louise</i>	X	

À l'évidence, les trois chansons qui ne développent pas à proprement parler de thème dans leur introduction, *Les yeux de ma mère*, *Les jonquilles* et *Maigrir* construisent la fonction introductive de leur syntagme d'ouverture sur l'amplification du donné sonore.

Dans *Maigrir*, le fonctionnement introductif est tout à fait identique à celui ayant cours dans la chanson d'Arno. Nous avons la cellule rythmico-mélodique suivante :



Cette cellule est thématifiée par une répétition minimale (deux fois), l'entrée du piano arrivant sur la fin de cette réitération, afin d'assurer la liaison et la progression :

Maigrir—Sanseverino—Intro

The musical score for the introduction of 'Maigrir' by Sanseverino is written for Banjo and Piano. The Banjo part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The Piano part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Le procédé crée la dynamique d'avancée, ainsi que la préparation à l'arrivée de la voix chantée.

Dans la chanson *Les jonquilles*, il s'agit du même type de procédé à la différence près que la progression ne se construit pas sur un donné thématique et réitéré mais sur l'adjonction progressive de palettes sonores nouvelles. Cette introduction peut se noter de la façon suivante :

Les jonquilles — Polo — Intro

The musical score for the introduction of 'Les jonquilles' by Polo is written for Piano, nappes, Basse, po, nap., and B. The Piano part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The nappes part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The Basse part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The po part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The nap. part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The B. part is in 4/4 time, starting with a series of chords and single notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

La ligne de basse constitue le repère sonore de fond sur lequel s'empilent dans un premier temps les accords du piano (mesure 2), et dans un second temps les nappes (mesure 5), le fil conducteur motivique étant réalisé par la suite des notes du piano, la-si / do-la / mi-la, autour de la dominante pivot *la*. L'aspect motivique du donné mélodique, qui apparaît sous forme de masses d'accords, construit une appréhension de la chanson spécifique : en effet, dès lors que le donné mélodique n'est pas à proprement parler thématisé, il se pose comme un potentiel *évocateur* de développements thématiques divers, et ne clôt pas la caractérisation de la dimension mélodique.

À l'inverse, les chansons développant une exposition thématique aboutie se contentent le plus souvent de la valeur téléologique du développement musical pour fonder la fonction introductive. Ceci étant, l'on constate que deux chansons, *Le baron noir* et *La malle en mai* cumulent les deux procédés.

Nous avons déjà évoqué l'introduction de la chanson *Le baron noir*²⁵. Les deux premières mesures sont consacrées uniquement à la batterie, qui réitère une même cellule rythmique, les instruments mélodiques n'intervenant qu'à la troisième mesure. Nous avons donc là un premier processus de progression. Par ailleurs, le thème joué par les cordes dans sa première exposition, est assuré par les violoncelles pour sa réitération, et doublé d'un développement mélodique nouveau assuré par les violons. La tessiture plus aigue des violons ainsi que le développement mélodique, créent une progression par amplification du donné sonore, qui s'ajoute à la réitération thématique simple. Cette introduction manifeste donc les deux types de procédés.

Dans la chanson *La malle en mai*, l'introduction se développe sur une durée particulièrement prolongée (une minute). Il n'est donc pas étonnant de constater que cette introduction marie plusieurs types de progression, dès lors que l'avancée doit être perçue et maintenue tout au long du syntagme introductif. Voici la notation de cette introduction, que nous allons expliciter :

²⁵ Cf. partie III, chap. 1.

La malle en mai— Les Hurlements d'Leo—Intro

The musical score is written for five instruments: Accordion (acc.), Guitar (G.), Contrabass (Cb.), Violin (V.), and Trumpet (Tnp.). The time signature is 8/8. The score is divided into four systems of measures. The first system (measures 1-8) shows the initial setup with the accordion and guitar. The second system (measures 9-16) shows the entry of the contrabass. The third system (measures 17-24) shows the entry of the violin and trumpet. The fourth system (measures 25-32) shows the full ensemble playing together. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Cette introduction fonctionne sur une combinaison des deux principaux procédés que nous avons cités : elle développe à la fois une amplification du donné sonore, et une dimension téléologique de nature thématique. Dans les huit premières mesures, l'effet progressif est obtenu par la stabilité de l'accompagnement de la guitare, et la descente par pallier d'octave de la note de l'accordéon. Ces huit mesures permettent d'installer la tonalité principale Rém. L'entrée de la contrebasse mesure 9 constitue la première amplification, et prépare à l'arrivée du développement thématique, dès lors que le donné mélodique est enrichi du motif

ré-mi réitéré. De fait, le premier développement de nature thématique débute à l'accordéon mesure 17, la contrebasse réintégrant alors son rôle d'accompagnement. À la mesure 25, nous retrouvons exactement le même procédé que dans l'introduction de la chanson *Le baron noir* : la réitération thématique assurée par l'accordéon est enrichie d'un nouveau développement mélodique, assumé par le jeu du violon et de la trompette. De fait, la combinaison des procédés permet d'agrémenter le processus introductif sur 32 mesures. De toute évidence, cette introduction apparaît comme marquée de par sa longueur et son fonctionnement musical : elle informe sur un fonctionnement global de la discursivité de la chanson, en même temps qu'elle pose le temps comme une catégorie pertinente pour sa dimension sémantique. En effet, cette « longueur » construit le temps comme une expérience à éprouver, dans le temps musical de déroulement de l'introduction justement. Par ailleurs, elle guide l'auditeur vers une appréhension à la fois narrative et événementielle de la chanson, dès lors qu'elle pose un temps de déroulement marqué, dans lequel « il se passe des choses », « choses » qui surviennent les unes après les autres. L'on peut dire que cette introduction construit une dimension potentiellement narrative de la chanson, et crée implicitement un dispositif spatio-temporel dans lequel des acteurs sont susceptibles de s'inscrire. Dans ce sens, elle constitue l'indice primordial du type d'acte énonciatif qui aura lieu. Elle pose également le temps comme un temps de l'expérience, ce qui retentit sur sa dimension sémantique.

Enfin, il est à noter que deux introductions de notre corpus mettent en scène un effet d'annonce de l'acte énonciatif qui va avoir lieu. C'est le cas des chansons *Maigrir* et *Le poil* :

- dans *Maigrir*, l'introduction musicale est encadrée par deux marqueurs énonciatifs clairement audibles : le décompte des temps (« et un-deux-trois-quatre »), énoncé par le chanteur au tout début, et qui lui permet de lancer la musique ; son raclement de gorge avant la prise de parole chantée. Dans le premier cas, le propos est une indication de nature métrique. Dans le second, le raclement est un marqueur d'appel à l'écoute, de prise de parole.

- dans la chanson *Le poil*, le propos est différent, mais le procédé et la fonction sont identiques. La chanson débute sur ces propos *parlés* de l'auteur : « Le poil, chanson réaliste, musique ». L'accordéon entame alors ses accords, et le chanteur ajoute « chanson engagée, on va pas se faire emmerder ». Débute ensuite le récit fictionnel introductif, dont la fin est signifiée par l'intonation prosodique descendante sur « le poil ». Délimité par ces syntagmes *dits*, l'interprétation vocale de l'introduction s'imprègne de la tonalité suggérée par les accords de l'accordéon et développe un parlé-chanté.

Dans les deux cas, ces marqueurs énonciatifs encadrent le syntagme introductif, et sont extra-diégétiques : ils construisent une mise en scène de l'opération de débrayage énonciatif. Le débrayage est ainsi montré. Ces marqueurs, dès lors qu'ils sont effectivement manifestés dans l'introduction, inscrivent la réception des chansons dans un double espace-temps, celui du discours fictionnel et celui du *hic et nunc* de l'énonciateur. Dès lors, se superpose au dispositif énonciatif le dispositif communicatif ainsi *explicitement* mis en évidence : la chanson est posée comme un acte communicatif auquel le destinataire, l'auditeur, est formellement convié en tant que co-énonciateur effectif. Par ailleurs, cette mise en scène de l'opération de débrayage constitue une mise en place d'un discours caractérisé, de type narratif, et convie explicitement l'auditeur à *l'écoute d'une histoire*.

4.1.2. Fonctionnement des codas

C'est une évidence de dire que l'objectif d'une coda est de terminer une chanson. Ceci étant, la musique s'inscrivant obligatoirement dans un déroulement temporel duquel la progression naturelle est inhérente, il est tout aussi évident que celle d'une coda doit manifester intrinsèquement des éléments susceptibles de signifier le terme du processus progressif et partant, mener à la fin du temps musical, qui se manifeste effectivement par l'arrêt du son. Ces éléments construisant la signifiante conclusive sont plus disparates que pour les introductions, du fait que l'arrêt du son suffit à en signifier sa fin. Ce point est important dans la mesure où la fonction syntaxique de la coda s'en trouve « allégée » en quelque sorte, dès lors qu'elle est inhérente à sa place dans le continuum sonore. Dans ces conditions, l'on peut admettre que la fonction d'une coda est avant tout sémantique et apporte une conclusion spécifique et marquée, à un développement discursif qu'elle sanctionne. Dès lors, sa signifiante ne peut s'appréhender qu'en relation avec ce discours.

De fait, la manifestation de la signifiante conclusive prend plusieurs aspects, parmi lesquels il n'est cependant pas étonnant de trouver des procédés qui s'apparentent à la manifestation inversée des procédés introductifs. La coda peut ainsi développer une diminution du donné sonore par le retrait progressif des éléments en présence. Elle peut également exposer un donné thématique conclusif, relatif au donné proposé soit dans l'introduction, soit dans les ponts, et qui s'insère par conséquent au donné thématique global de la chanson en le clôturant. En d'autres termes, la coda conclut alors par une cadence un thème développé ailleurs dans le paradigme des connecteurs. À ces deux procédés s'ajoutent deux autres procédés qui s'appuient sur la signifiante conclusive intrinsèque à l'évanouissement de tout phénomène sonore : le ralenti et la diminution de l'intensité sonore, tous deux aboutissant à l'arrêt. Le ralenti est un marqueur qui agit corollairement à d'autres, et qui produit un effet d'annonce de la fin. En revanche, la diminution de l'intensité sonore, dès lors qu'elle mène

irréremédiablement à l'évanouissement du son, offre la possibilité de développer une coda qui construit non pas une clôture musicale du discours mais une ouverture, dans le sens d'un prolongement de son développement. Cet effet est créé par une longueur particulièrement développée, et par une singularité dans le donné musical. Par exemple, la chanson *Avril et toi* développe un procédé de répétition « ad libitum » d'un donné mélodique correspondant à la superposition du thème de l'introduction et de celui des refrains. La formule réitérée présente bien un thème conclu, néanmoins l'arrêt de la répétition, et donc la fin de la chanson, intervient à la césure du premier motif, et non pas en fin de thème, ce qui crée une fin de chanson en suspend, que l'auditeur est susceptible de « compléter virtuellement », *ad libitum* également. La coda de la chanson *Les jonquilles*, quant à elle, développe un procédé apparenté, dans la mesure où son donné musical est géré par apparitions successives de vagues sonores, en crescendo/decrescendo. La diminution sonore s'intégrant naturellement dans ces apparitions, sans interrompre le processus, elle permet également de le perpétrer virtuellement *ad libitum*. Il est intéressant de remarquer que, dans les deux cas, le contenu verbal du discours développe une thématique liée au temps révolu et au *souvenir*. Ces fins non closes seraient une des modalités conclusives permettant à l'auditeur d'investir l'objet *au-delà* de sa fin réelle, et de provoquer ainsi une sensation d'*évocation durable*, ce qui de fait, est la définition même du souvenir. Enfin, la chanson *Maigrir* se termine également sur un évanouissement du donné sonore. Pour autant, sa particularité est de mettre en place une progression nouvelle. En effet, elle développe un donné thématique qui, non seulement est inédit, mais ne se perçoit pas comme conclusif dès lors qu'il inclut, jusqu'au dernier moment, l'entrée de nouvelles cellules qui empêchent sa fermeture.²⁶

Dans la majorité des cas, les codas exploitent une combinaison de ces procédés, certains procédés en incluant parfois d'autres. Pour notre corpus, nous aboutissons à la répartition suivante :

²⁶ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette coda, qui, pour cette chanson, est particulièrement décisive pour les modes d'émergence de son sens.

	Coda			
	Donné thématique conclusif	Retrait progressif des éléments en présence	Ralenti	Diminution d'intensité / évanouissement
<i>Le baron noir</i>	X	X		X
<i>Vélo</i>	X			
<i>La malle en mai</i>	X		X	
<i>Il</i>	X			
<i>Avril et toi</i>		X		X
<i>Les jonquilles</i>				X
<i>Dis-moi</i>	X		X	
<i>Maigrir</i>				X
<i>St Vincent</i>	X			

Il ressort de ces quelques observations que, dans notre corpus, seules deux modalités conclusives peuvent se suffire à elles-mêmes : lorsque le donné thématique est conclusif ; lorsqu'il y a diminution d'intensité et évanouissement. Notons que l'une se fonde sur des propriétés musicales codées, l'autre sur des propriétés « naturelles » du phénomène sonore, les deux annulant tout doute interprétatif quant à la signification « fin ». Quant aux deux autres modalités, le retrait progressif des éléments en présence a pour corollaire la diminution d'intensité, le ralenti, le donné thématique conclusif : l'une résulte d'une loi naturelle, l'autre d'une convention musicale. Ainsi, les procédés conclusifs développent une logique cohérente, que l'auditeur est susceptible de reconnaître dans ses stratégies interprétatives.

4.2.Ponts

Nous l'avons vu au début de ce chapitre, les ponts constituent des paradigmes musicaux qui ponctuent le discours musical. Pour décrire la structure globale des chansons, nous avons réservé le terme de « pont » à d'authentiques paradigmes instrumentaux, identifiables en tant que tels, qui se développent sur des périodes musicales ayant une pertinence dans la carrure, et dont la fonction est le plus souvent d'organiser le regroupement des paradigmes chantés, d'annoncer leur réitération, tout en les liant. Certaines chansons présentent d'autres périodes strictement instrumentales qu'il nous semble impropre de nommer « pont », tel que, par exemple, les quatre mesures de « pause » dans la chanson *Il* (Négresses Vertes), que nous avons déjà évoquées. De même, la chanson *Maigrir* (San Severino) ne développe pas de pont à proprement parler, mais une seule période de pause en fin de premier couplet (qui reprend la cellule de l'introduction mais seulement sur quatre mesures, pour huit mesures dans l'introduction), et dont la fonction peut se limiter à une respiration du discours chanté. Enfin, *La malle en Mai* (Les Hurlements d'Léo), développe un paradigme musical identifiable au pont tel que nous l'avons défini (unité thématique identifiable), mais également une période musicale, qui de fait acquiert un autre statut, dès lors que des paroles l'entame, et

que la musique seule la termine. Dans ce cas, le paradigme est syncrétique sur quelques mesures, et instrumental sur les mesures restantes, l'ensemble correspondant temporellement à une entité pertinente du point de vue de la carrure. Dès lors, le statut de ce type de paradigme dépasse celui de connecteur et sa fonction est hybride : respiration musicale en même temps que signifiante singulière, en relation avec le discours verbal ainsi englobé.

De fait, dans notre corpus, les ponts ainsi définis, qui jalonnent la continuité discursive, présentent tous la particularité de développer un donné thématique abouti. Deux grandes familles de pont se dégagent : ceux qui se présentent comme une reprise du syntagme introductif, avec ou sans variation ; ceux qui développent un donné thématique propre. La dimension téléologique prend alors corps dans le rapport entre un pont et ceux qui précèdent ou suivent, lorsqu'il y en a plusieurs. Dans ce cas, cette dimension est marquée par des phénomènes de variation du donné thématique, qui se manifestent par différents procédés : changement de timbre, changement de tessiture, variation mélodique, etc. Elle peut également être marquée par une gestion du temps musical particulière, c'est-à-dire par l'ajout d'une période entre une occurrence et une autre. Ainsi par exemple, dans la chanson *Le baron noir*, le premier pont présente une excroissance de quatre mesures par rapport au temps musical de l'introduction, alors que le pont suivant reprend une durée qui lui est équivalente. De même, dans la chanson *Avril et toi*, introduction et premier pont se développent sur un même temps musical, alors que le second pont présente également une excroissance de quatre mesures.

Il apparaît peu pertinent d'évoquer ces paradigmes sans les insérer dans la globalité discursive qu'ils organisent. Retenons simplement pour le propos qui nous concerne ici que les ponts, en tant que connecteurs, prennent place dans la carrure en relation avec les temps musicaux des autres connecteurs, introduction et coda. Par ailleurs, lorsqu'ils sont thématiquement innovants par rapport à l'introduction et la coda, ils construisent en creux un corps de chanson, qui de fait renforce les fonctions d'ouverture et de clôture des paradigmes encadrants. Pour illustrer ce dernier propos, citons en exemple la chanson *Dis-moi* (Mano Solo), emblématique de ce point de vue : les deux ponts sont le lieu d'un développement mélodique propre, et ouverts sur une demi-cadence, donc liants pour le corps de la chanson. Développement mélodique à la faveur du jeu des violon et violoncelle, sur douze mesures pour le 1^{er} pont et huit pour le second, ce dernier constituant une variante du premier, et incluant un premier procédé conclusif par réduction. En revanche, introduction et coda proposent un syntagme musicalement tout à fait identique, différent des ponts, assuré uniquement par le piano, et sur seulement quatre mesures. Ces caractéristiques construisent

un discours doublement fermé : fermé parce qu'encadré aux extrémités par deux connecteurs identiques ; fermé parce que ces connecteurs développent un donné thématique conclu en cadence parfaite, et clairement distinct des ponts. Le discours étant borné aux extrémités par des syntagmes musicaux limités en propre, qui n'appellent pas d'extension, et indépendant des ponts, ce qui est manifesté ici, c'est l'idée même de fin, d'achèvement. Le propos verbal développé entre les deux est dès lors empreint d'un contenu symbolique relevant du fatalisme, de la résignation, le corps de la chanson apparaissant comme un développement certes explicatif, mais symboliquement inutile.

De l'ensemble de ces considérations, il apparaît que la pertinence des connecteurs, en ce qu'ils construisent une discursivité téléologiquement ordonnée relève avant tout de leurs propriétés musicales et temporelles, c'est-à-dire de leur identification comme paradigme structurant la totalité, et de leur place dans la carrure. De fait, elle englobe des considérations développées dans nos deux points précédents. Leur fonction première, du point de vue de la structure globale, reste celle d'un cadrage de la totalité audible, et d'une hiérarchisation de ses éléments. C'est cette première fonction que l'auditeur sollicite dans ses stratégies de cohérence, et c'est cette même fonction que nos observations mettent en évidence en premier lieu. L'auditeur est susceptible de mettre en rapport ces paradigmes dès lors qu'ils apparaissent à des moments clés de la chaîne sonore, et dès lors qu'ils se singularisent globalement par l'absence de la voix chantée. De ces rapports naît l'ordonnancement de la discursivité, dans une comparaison perceptive de laquelle émergent les concordances, les divergences et les écarts. Par ailleurs, les singularités locales de certains connecteurs, et les relations qu'ils entretiennent entre eux, sont autant d'indices pour l'interprétation du discours global : dès lors qu'il s'agit là d'une ponctuation, et donc d'une syntaxe, ces unités oeuvrent non seulement pour la constitution d'un énoncé spécifique, mais également pour sa modalisation, et de fait oriente l'interprétation du discours dans sa totalité.

II. Saisie globale du sonore

Nous avons posé au chapitre précédent la dimension sonore de l'objet comme englobant le musical, et construisant potentiellement une « représentation sonore », au sens d'« image-de-son ». Cette dimension se nourrit de ce qui, dans le « son » d'une chanson, dépasse le musical et est susceptible de « composer » le plan de l'expression de manière signifiante. Nous l'avons signalé, cette dimension sonore vient « composer le son » d'un plan de l'expression par ailleurs organisé par ses propriétés musicales. En conséquence, la « représentation sonore » qu'elle est susceptible de construire n'est pertinente qu'au vu d'un discours musical spécifique et caractérisé. Nous proposons donc d'explicitier la pertinence de cette dimension pour notre objet au travers de l'analyse de deux chansons de notre corpus, *Le baron noir* (Arthur H), et *Maigrir* (Sanseverino), qui nous semblent présenter une dimension sonore particulièrement travaillée, et susceptible de construire une représentation sonore signifiante. Ces deux analyses utiliseront en outre des outils que nous avons expérimentés dans les études précédentes. Par conséquent, elles constitueront une sorte d'illustration globale de notre travail, concernant l'instauration de la totalité audible comme tout de signification.

1. *Le Baron noir* (Arthur H)¹

Nous proposons de démontrer dans cette analyse comment la chanson d'Arthur H, dans la gestion de l'ensemble de ses éléments, musicaux et sonores, construit une représentation qui repose essentiellement sur la « mise en son » d'une « figure sonore », et de l'univers imaginaire de son évolution. Notre intention est de montrer, en accord avec notre démarche, que l'ensemble du donné sonore construit une représentation caractérisée qui fait sens.

1.1.Présentation de la structure

Cette chanson d'Arthur H s'inspire d'un célèbre fait divers : durant l'été 1988, un mystérieux avion aurait survolé Paris, à plusieurs reprises, la nuit. Surnommé « Le baron noir » en référence au Baron rouge de 14-18, et au personnage de la bande dessinée de Got et Pétillon², son existence n'a jamais été prouvée, et ces survols de la capitale restent un mystère. La chanson met en scène deux acteurs, le « Baron noir », et le « je » narrateur. Le

¹ *Le Baron noir* (Arthur H), voir annexe, doc.2, p. 410.

² Pour plus d'informations sur le fait divers en question :

http://pagesperso-orange.fr/oncle.dom/paranormal/ovni/cas/baron_noir/baron_noir.htm

discours propose une progression de point de vue : les deux premiers couplets (le couplet initial étant repris en fin de chanson) mettent en scène la figure de l'avion qui survole Paris. La partie centrale se focalise sur l'acteur « je », qui « comme le baron noir », survole Paris.

La durée de la chanson est de 4mn24. Sa tonalité principale est Sim, sa mesure est à 4/4, au tempo de $\text{♩} = 126$. Au regard de sa durée assez longue, le texte est relativement succinct. Par ailleurs, les thèmes mélodiques qui le portent ne sont pas toujours facilement appréhendables, en terme de hauteurs toniques, du fait de la voix particulièrement grave du chanteur. En effet, Arthur H interprète cette chanson dans sa tessiture la plus grave, dont nous avons dit précédemment qu'elle compose une interprétation de l'« étrange » et du « mystérieux », du fait de son timbre à la fois rauque, voilé et tendu. En revanche, et en contraste, la dimension mélodique instrumentale est particulièrement affirmée et prégnante. En effet, l'instrumentation de cette chanson se compose de deux éléments principaux : un ensemble de cordes, de type symphonique (violons, altos, violoncelles, contrebasses), et une batterie. À cette base d'instruments acoustiques s'ajoutent des sons électroniques³ qui interviennent à différents points de la chanson.

Au vu des caractéristiques que nous avons esquissées de la mélodie chantée, nous avons choisi de présenter la structure globale de la chanson au travers de la gestion de son harmonie et de son temps musical, ce qui permet de rendre compte de sa structure de manière plus précise, et de pallier le manque de thématisation mélodique de certaines parties chantées. Nous proposons un tableau récapitulatif de la structure harmonique et temporelle de la chanson, qui permet également de visualiser la répartition des paroles dans le temps musical :

³ Nous les avons nommé « bruits » au chapitre précédent.

1	batterie 2	Le Baron noir – structure harmonique et temporelle	
1	I ₈ → + A'+A'		
2	A ₁₂ → A'+A'+A''	A' Le baron noir dans son aéroplane noir survole la tour Eiffel A' un bruit électrique un bruit qui meurt tout en douceur dans le ciel noir A'' Le baron noir dans son a- -éroplane noir frissonne et cligne doucement de l'œil	
2	A ₁₂ → A'+A'+A''	A' Ses feuilles sont grande ouvertes sur la rumeur de la ville qui s'endort A' Les pandores qui en bas s'agitent et se précipitent à leurs yeux mécaniques A'' ne sont pour le baron noir que de petits points noirs micro-	
3	I' ₁₂ → A'+A'+ 4 (pont 1)	-scopiques	
3	B ₂₀ → B'+B'	B' Seul je suis dans ma chambre noire comme le baron noir perdu à Paris Ma tête cogne cogne au plafond Je m'élève comme Ø en lévitation Ø B' le dernier étage bientôt le toit et enfin toi Ø Ø le ciel de Paris Ø Tu m'ouvres	
3	tM ₈	les bras Ø Ø Ø yeh Ø Ø Ø	
3	C ₁₆	M Dans l'aéroplane noir du baron noir je survole moi aussi M Belleville Pigalle la Tour Eiffel Ø TP ₂ et le fleuve noir Ø M ₂ Ø Ø TP ₂ Je suis bien Ø M ₂ dans le ciel parisien	
3	I ₈ → A'+A'(pont 2)		
4	A ₁₂ → A'+A'+A''	A' Le baron noir dans son aéroplane noir survole la Tour Eiffel A' Un bruit électrique un bruit qui meurt tout en douceur dans le ciel noir A'' Le baron noir dans son a- -éroplane noir frissonne et cligne doucement	
4	Coda ₃₂	A'' de l'œil Ø Ø Ø A'' Le baron noir dans son aéroplane noir A'' ₂₀ → 5 x A'' TP ₄ Le baron noir Ø Ø Ø	

TP (Tonalité principale) : Sim

A, B, C : thèmes chantés

I : introduction et connecteurs

M (modulation) : Mibm

tM : transition modulation

| | : indication de mesure, chaque mesure contient quatre temps

|4| : nombre de mesures

| le baron noir | : paroles contenues dans une mesure

| Ø | : mesure uniquement musicale, sans parole.

A' = [Sim | Dom | LabM | Sim] → |4|

A'' = [SolM | Sim] x 2 → |4|

B' = [Mim | Dom] x 2 + [Lam | Fam] + [Mim | Dom] x 2 → |10|

tM = [Mibm7] x 8 → |8|

¹ Extrait sonore n°18a.

² Extrait sonore n°18b.

³ Extrait sonore n°18c.

⁴ Extrait sonore n°18d.

1.1.1. Les paradigmes structurants

Cette chanson ne présente pas à proprement parler de découpage en couplet / refrain. Deux paradigmes sont facilement identifiables : le paradigme I, et le paradigme A, qui en fait présentent la même suite harmonique :

$$[[[\text{Sim} | \text{Dom} | \text{LabM} | \text{Sim}] / [\text{Sim} | \text{Dom} | \text{LabM} | \text{Sim}]] / [[\text{SolM} | \text{Sim}] / [\text{SolM} | \text{Sim}]]]$$

Par conséquent, ce qui différencie ces deux paradigmes, ce sont les mélodies qui s'y développent, mélodies instrumentales pour le paradigme I des connecteurs, mélodie vocale pour le paradigme A. La reconnaissance paradigmatique est facilitée par cette prégnance mélodique, prégnance davantage brouillée dans le reste de la chanson, nous y reviendrons.

- le paradigme I : il se décline trois fois, l'introduction, le premier pont et le second pont. Son identification est dû à une convergence de critères : l'absence de la voix chantée ; le jeu des instruments et leur ligne mélodique ; le cycle harmonique ; le temps musical imparti. Le pont 1 et le pont 2 développent le même donné mélodique, qui constitue une variante de celui de l'introduction. Par ailleurs, notons que le premier pont présente une excroissance temporelle de quatre mesures supplémentaires, par rapport aux autres occurrences du paradigme.

- le paradigme A : il se décline également sur trois occurrences, les deux premières strophes de la chanson, ainsi que la reprise finale, qui réitère à l'identique les données verbales de la première strophe. Quatre éléments principaux fondent alors l'identification de ce paradigme : la mélodie chantée ; les données verbales ; le cycle harmonique ; le temps musical imparti.

Ces deux paradigmes constituent les éléments fondamentalement structurants de la chanson : leur identité est marquée, et la gestion des répétitions permet de les fonder. Quant au paradigme des connecteurs, il fonde le niveau de hiérarchisation intermédiaire, et permet le découpage de la chanson en ses quatre parties.

1.1.2. La partie centrale

La partie 3, partie centrale, propose un développement qu'il n'est pas pertinent d'appréhender en termes de paradigmes répétés. En effet, dans cette partie, les découpages paradigmatiques sont brouillés. Dès lors, par contraste avec les parties l'entourant, cette partie instaure un « flou structurel » au centre de la chanson, entre le pont 1 et le pont 2. Pour la commodité de la description, nous l'avons divisée en sous-parties, selon les développements harmoniques. Cependant, elle est à considérer comme une macro-partie,

dans la mesure où s'y développent les deux autres strophes de la chanson, et qu'elle est encadrée par des occurrences de I.

Dans cette partie, l'organisation structurelle se dilue sous l'effet de différents éléments convergeant à plusieurs niveaux. Le temps musical se dilate : 44 mesures se déroulent entre le pont 1 et le pont 2, contre 24 mesures entre l'introduction et le pont 1. Par ailleurs, la fréquence verbale s'amoindrit (cf. les mesures Ø), le donné verbal se disperse et devient sporadique au centre de la partie 3. En conséquence, il y a une sorte d'invasion progressive du musical sur le vocal. Nous rendons compte de ce phénomène dans le tableau suivant, qui présente le rapport entre le temps strictement musical et le temps musical chanté dans cette partie :

	Mesures	mesures synchrétiques (chant + musique)	Mesures uniquement musicales	Rapport en % Tps occupé par la musique seule
B	20	15	5	25
tM	8	2	6	75
C	16	11	5	31.25
I	8	_	8	100

Sur l'ensemble de la partie, l'importance du musical évolue selon un mouvement d'augmentation / diminution des proportions, qui construit un premier point culminant sur tM, et aboutit pour finir au connecteur I, paradigme uniquement musical.

S'ajoute à ce phénomène d'« invasion du musical » le fait que la mélodie chantée perd progressivement de sa forme et de sa saillance comme « mélodie constituée », certaines de ses hauteurs étant difficiles à percevoir. En effet, à partir de « en lévitation » jusqu'à « dans le ciel parisien », l'interprétation vocale évolue vers un traitement marqué : paroles dites plutôt que chantées ; voix détimbrée, à la fois grave et « susurrée », ce qui fragilise considérablement la prégnance de la ligne mélodique.

Enfin, la gestion des données harmoniques est également marquée dans cette partie. Jusqu'à B, toutes les mesures présentaient un changement d'accord de l'une à l'autre, permettant de construire des cycles harmoniques répétitifs, et construisant des syntagmes harmoniques en concordance avec le découpage temporel, respectant ainsi la carrure (quatre mesures, quatre ou deux accords, donnant toujours au total un multiple de quatre). À

partir de B, des changements harmoniques s'amorcent. Tout d'abord, les séquences d'accords de B' déforment la carrure puisque B' se déroule sur dix mesures. Ensuite, une même tonalité est maintenue sur seize mesures (Transition Modulation et Modulation), interrompant ainsi les mouvements harmoniques jusqu'ici toujours présents dans la chanson et installant sur un long temps musical une seule couleur tonale stable. Par ailleurs, la tonalité principale qui avait disparu de B, réapparaît progressivement dans C.

1.1.3. La coda

La coda débute en lieu et place normalement attendue pour la seconde reprise de A : plutôt que de passer de A'' à A' comme dans la première partie, on enchaîne directement sur une réitération de A'', dans laquelle déborde la fin du dernier vers, avec le syntagme « de l'œil ». S'en suit une réduction des données verbales et harmoniques : la coda reprend la partie terminale de la première strophe, la réduisant aux syntagmes nominaux « le baron noir dans son aéroplane noir » et « le baron noir ». Quant aux séquences harmoniques, elles sont réduites en conséquence à A''. De plus, le temps imparti à la coda, trente-deux mesures (dont vingt-six exclusivement musicales) est particulièrement long et souligne encore une prégnance instrumentale particulière.

Cette explication de la structure harmonique et temporelle de la chanson fournit des éléments primordiaux concernant la caractérisation globale du « tout sonnant ». Différents points se dégagent en filigrane :

- une certaine prédominance de la dimension instrumentale laisse présager le rôle important des timbres instrumentaux, des hauteurs mélodiques et de l'amplitude susceptible d'être recouverte par cette instrumentation, des prégnances de « figures mélodiques », etc.
- la gestion harmonique construit des « couleurs tonales » différentes selon les parties, et donne lieu à des paysages sonores caractérisés.
- la gestion temporelle construit une chanson qui « se dilate » en son centre et dans sa coda.

1.2.Construction de la figure sonore /baron noir/

De nombreux éléments relevant de la dimension sonore de la chanson permettent la construction d'une « figure sonore » /baron noir/.

1.2.1. Saillance dans la manifestation verbale

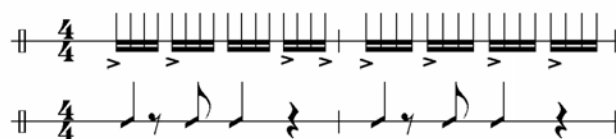
Dans cette chanson, la manifestation verbale n'installe pas à proprement parler un système de répétitions organisateur du flux sonore, la seule itération facilement repérable en tant que paradigme étant constituée par la reprise de la première strophe en fin de chanson, presque trois minutes après sa première occurrence. Sa fonction n'est alors plus à considérer comme principalement structurante.

En revanche, et par contraste, le syntagme « le baron noir » est réitéré à neuf reprises, dont six occurrences en position métrique optimale, sur le premier temps d'un groupement temporel. Ces six occurrences sont également celles où il est suivi de son circonstant « dans son aéroplane noir ». Cette caractéristique élève la suite phonique [nwar] au rang de manifestation elliptique du syntagme vedette. Par ailleurs, [nwar] est entendu dans quatre autres occurrences : « ciel noir », « petits points noirs », « chambre noire », « fleuve noir », et enfin « aéroplane noir » (six fois).

En définitive, si l'on considère [nwar] comme une manifestation phonique métonymique assurant la résurgence de /baron noir/, la prégnance acoustique de la figure est alors flagrante (seize apparitions). De plus, « le baron noir » constitue la première et l'ultime profération verbale de la chanson, aucune manifestation vocale n'apparaissant ni avant ni après.

1.2.2. La batterie : enclenchement des processus de saisie à caractère connotatif

L'entrée dans la chanson se fait par deux mesures uniquement rythmiques, jouées à la batterie (grosse caisse et bassets), à un tempo soutenu ($\text{♩} = 126$) selon le rythme suivant :



Cette cellule rythmique constitue l'entrée dans la chanson, dans une mise en exergue brut, sans brouillage instrumental autre. Elle est maintenue durant toute la chanson, sans variation ni interruption, dans un jeu, un tempo et une intensité immuables. Elle cesse à la fin de la coda, juste avant la dernière occurrence de « le baron noir », en même temps que le reste de l'instrumentation classique, dans une diminution progressive et globale de l'intensité sonore. Par ailleurs, la batterie est le seul instrument de percussion de la chanson, et son jeu en constitue son unique dimension purement rythmique. En d'autres termes, le son de cette

cellule rythmique est le seul son qui n'ait pas de hauteur fixe repérable¹. Le reste de l'instrumentation, y compris les sons électroniques, produit des sons possédant une hauteur tonique. De tous ces éléments, ce son de batterie acquiert une *singularité*, et se constitue comme une entité sonore qui existe en quelque sorte pour soi, comme hors des éventuelles relations et influences que les instruments d'une même orchestration sont normalement susceptibles de contracter entre eux.

De cette singularité de traitement musical et de caractéristique sonore, le jeu de la batterie acquiert deux fonctions simultanées et distinctes : il fonctionne à la fois comme un indice décisif de la saisie de la figure principale /baron noir/, dans le déroulement linéaire de la chanson, et comme une icône sonore métonymique de cette même figure (le bruit du moteur de l'aéroplane), assurant ainsi la *présence sonore* de la figure sur l'ensemble de la chanson. Ces deux fonctions permettent d'une part d'asseoir la figure /baron noir/ en tant que figure sonore, d'autre part d'enclencher un processus global d'appréhension connotative des événements musicaux et sonores.

1.2.3. Le corps sonore instrumental

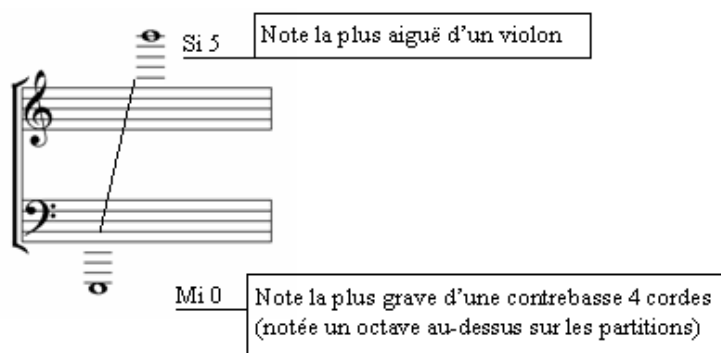
Enfin, le dernier élément constitutif selon nous de la figure sonore /baron noir/, et qui lui donne « corps sonore » dans la chanson, réside dans la spécificité de l'instrumentation. Nous avons signalé qu'hormis la batterie et les sons électroniques, la masse instrumentale est composée d'un ensemble de cordes : violons, violons altos, violoncelles, contrebasses². Or, l'on remarque que batterie et sons électroniques ont chacun leur singularité, la batterie pour les raisons que nous venons d'évoquer, les sons électroniques parce qu'ils ont en commun d'émaner d'une source sonore non identifiable comme source musicale de type instrumental. En revanche, ces autres instruments ont pour particularité d'appartenir à la même famille instrumentale. Entre violon, alto, violoncelle et contrebasse, il y a une parenté timbrale de nature, tous étant des instruments à cordes frottées. La différence entre les instruments réside dans les tessitures, chacun ayant un ambitus défini.

Par conséquent, ce quatuor d'instruments produit inévitablement des sons relativement proches dans certaines de leurs propriétés timbrales, au sens polymorphe, c'est-à-dire partageant des propriétés de matière, en terme de grain notamment, des propriétés de forme, en terme d'entretien des sons, de type d'attaque, de dynamique, etc. Cette caractéristique construit une instrumentation faite de « matière sonore homogène » : une *cohésion* des sons entre eux leur est inhérente, quel que soit leur jeu respectif, et construit

¹ C'est un son complexe, dans la terminologie de Schaeffer.

² Dans nos partitions, la partie des altos, lorsque nous l'entendons, est transcrite sur la portée « violons ».

un son qui par la force des timbres, « fait corps » dans la matérialité globale du « son » de la chanson. Dès lors, il nous semble bien reconnaître ici la présence d'un *corps sonore*, dont la propriété principale est d'offrir un large potentiel de couverture du spectre harmonique, puisque, à eux quatre, ces instruments recouvrent une tessiture allant du Mi 0 au Si 5³ :



Par ailleurs, l'unité du « corps sonore » est proprement manifestée, d'un point de vue musical, à la fin du premier pont. En effet, nous l'avons souligné, ce pont manifeste une extension temporelle de quatre mesures, relativement aux autres occurrences de ce paradigme. Or, dans ces quatre mesures, les cordes exécutent ce que l'on nomme un « tutti ». Les instruments jouent tous ensemble, simultanément et à l'unisson (👂⁴) :

³ Selon la dextérité de l'instrumentiste, le violon peut produire des notes encore plus aiguës.

⁴ Extrait sonore n°18e.

Le baron noir—Arthur H—pont 1

Violons

Violoncelles

Basse

V.

Vcl.

B.

Tutti - unisson

Ce « tutti » manifesté dans un espace temporel qui lui est spécifiquement dédié, puisque inexistant dans les autres occurrences du paradigme, acquiert une valeur particulière : il *réalise* dans la manifestation musicale la virtualité du corps sonore ; il entérine sa pertinence pour tous les événements musicaux qui lui seront postérieurs.

Partant, en convergence avec les autres éléments expliqués précédemment, il nous semble que la figure /baron noir/ trouve ici une matérialisation substantielle supplémentaire, qui complète, en même temps qu'elle l'entérine, sa pertinence figurative. L'ensemble des éléments examinés, la figure phonique [nwar], la figure iconique /jeu de batterie/ et la prégnance de l'instrumentation en tant que corps instrumental homogène, donnent « corps sonore » au /baron noir/.

1.3. La figure sonore et son univers d'évolution

La figure sonore, telle que nous venons de la décrire, s'inscrit dans un espace temporel et sonore limité, celui de la chanson, dont elle est à la fois un acteur, et un constituant. Or, dans

cette chanson, de nombreux éléments, de nature musicale et sonore, concourent à appréhender la totalité audible à la fois comme dessinant un parcours évolutif de la matière sonore, et comme construisant un espace multidimensionnel. Nous proposons de mettre en évidence les éléments essentiels qui permettent de construire ces deux axes de l'objet de discours ainsi caractérisé.

1.3.1. La prégnance figurale de la dimension mélodique des cordes

Au regard des caractéristiques de la mélodie chantée que nous avons évoquées précédemment, la dimension mélodique des cordes apparaît comme particulièrement prégnante dans cette chanson. Dans ce sens, elle acquiert une prégnance figurale qu'elle partage aisément avec la prégnance figurale de la mélodie chantée. Citons en exemple le début de la seconde strophe (5) :

The image displays a musical score for a vocal piece and its string accompaniment. The vocal line is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Ses — feuilles — sont grandes ou — vertes sur la ru — meur — de — la ville qui s'e — dort". Below the vocal line, the string section is divided into three staves: Violons (Violins), Violoncelles (Violoncelles), and Basse (Bass). The Violins and Violoncelles are in treble clef, and the Basse is in bass clef. All string parts are in the same key signature. The Violins and Violoncelles play a sustained, harmonic accompaniment, while the Basse provides a rhythmic foundation with a steady eighth-note pattern.

En effet, la mélodie des cordes, ici plus particulièrement celle des violons, possède quelques atouts notables par rapport à la mélodie chantée : les durées de notes sont longues, tenues et liées, les hauteurs sont plus aiguës, le timbre est davantage nourri en harmoniques, et partant plus clair. Ces propriétés sont en fait efficientes sur l'ensemble de la chanson et provoquent, à l'audition répétée, un phénomène particulier : la prégnance figurale des cordes incite l'auditeur à suivre cette évolution mélodique instrumentale, comme il le ferait de la ligne mélodique d'un chant. De fait, cette dimension mélodique en a les caractéristiques, qui pourraient être celles d'une voix chantée. En conséquence, la situation acoustique globale de la chanson pose une prégnance vocale indéniable, du fait de l'irréductible individualité de la voix chantée (individualité ici particulièrement marquée), mais cette prégnance en accepte une autre, « sans confrontation », c'est-à-dire se jouant sur un autre terrain sonore. En fait, la voix reste le pôle d'attraction de l'activité perceptive à cause de sa nature vocale, mais les

⁵ Extrait sonore n°18f.

mélodies instrumentales constituent un autre pôle d'attraction, qui a la particularité de ne pas entrer en concurrence avec cette voix chantée, du fait des caractéristiques de l'un et de l'autre qui ne se jouent pas sur le même plan : la prégnance figurale vocale est une prégnance de nature, celle du mélodique instrumental une prégnance de composition. Dès lors, les différents motifs des cordes, apparaissant à tel ou tel moment de la chanson, dessinent des évolutions comme autant de lignes mélodiques à suivre. Le mélodique instrumental ainsi caractérisé se pose comme un acteur musical à part entière, qui évolue autour-avec le vocal. Le rapport entre les deux n'est plus un rapport hiérarchique entre mélodie chantée et accompagnement, mais s'appréhende comme un « partage » de l'espace sonore dans lequel ils évoluent tous les deux.

1.3.2. Les mouvements mélodiques dans la partie centrale

Dans la partie centrale, cette ligne mélodique, construite par l'ensemble de l'instrumentation, (violons, altos et violoncelles, certains passages favorisant la prégnance de l'un ou l'autre), dessine une progression spécifique, que les données harmoniques que nous avons données reflètent. Nous explicitons quelques passages essentiels.

Sur B, l'hésitation entre deux centres tonaux principaux construit une sorte d'oscillation, de mouvement pendulaire qui anime la masse sonore. Voici la transcription⁶ de B' :

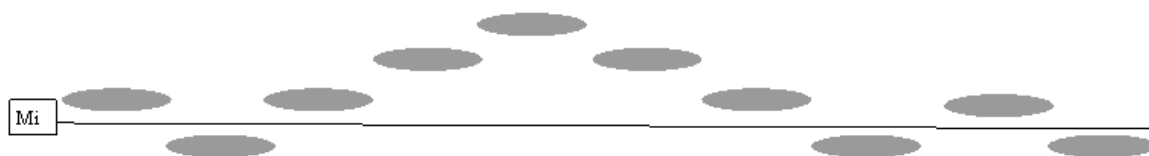
Le Baron noir (Arthur H) – motif B' – (♭⁷)

The musical score is presented in two systems. The first system includes a vocal line (mélodie) and instrumental accompaniment for Violons, Basse, and Mélodie. The vocal line features the lyrics: "Seul je suis — dans ma cham — bre noire comme ba — ron noir per — du à Pa — ris ma té — te cogne — cogne". The instrumental parts show a pendular oscillation between two tonal centers, with labels like Mim, Dom, and Lam indicating the harmonic progression. The second system continues the instrumental parts, with the vocal line showing the lyrics: "au pla — fond je me lève comme en lé — vi — ta — tion". The instrumental parts continue the oscillation, with labels like Fam, Mim, Dom, and Mim indicating the harmonic progression.

⁶ Nous ne transcrivons que les éléments nécessaires à l'argumentation.

⁷ Extrait sonore n°18g.

Cette oscillation harmonique, entre Mim et Dom, est corroborée par une oscillation mélodique des violons, et également de la contrebasse. Nous pouvons schématiser le mouvement global, en référence à la ligne mélodique des violons, de la façon suivante :



La hauteur Mi, à la fois premier degré de Mim, troisième degré de Dom, et dominante de Lam, constitue la hauteur de référence, et dessine une ligne repère autour de laquelle gravitent les sons. Le ligne mélodique des violons, dans la gestion des intervalles, dessine alors un « décollage » mélodique, dont le point culminant est sur le passage en Lam, point culminant manifesté également sur la mélodie chantée, la voix chantant un Mi⁴⁸, hauteur la plus aiguë interprétée par le chanteur sur l'ensemble de la chanson. On a là une manifestation évidente de la valeur iconique des hauteurs mélodiques, constitutive de l'isotopie bas/haut. Cependant, le schème oscillatoire qui entoure ce point culminant enclenche également une perception des différents développements mélodiques comme des *évolutions dans l'espace des hauteurs*, espace vertical qu'occupe l'ensemble du spectre harmonique. En effet, ce n'est pas seulement la hauteur en tant que valeur absolue marquée /aiguë/ qui est pertinente ici, mais l'espace des hauteurs, en tant qu'il ouvre un champ sonore dans lequel les sons peuvent évoluer. L'interprétation vocale du syntagme « en lévitation » constitue la manifestation la plus évidente de ce syncrétisme de fonctions des hauteurs : elle manifeste dans son expression un son très grave, et dans son contenu un sème d'élévation.

À cet espace vertical des hauteurs s'adjoint l'espace horizontal des durées, et donc du temps. En effet, les mouvements harmoniques se stabilisent sur l'accord transitoire, Mib⁷, qui mène à la modulation en Mibm en C. Cela provoque un « étalement » du temps musical, et construit cette seconde dimension spatiale, *l'étendue*, comme pertinente. Concernant le mélodique instrumental, après des dessins évolutifs sur cette partie transitoire, tantôt confiés aux violons, tantôt aux violoncelles, il se stabilise également sur C :

⁸ Ce Mi⁴ sonne une octave plus bas du fait que la voix est une voix masculine.



Cette stabilisation est à la fois une stabilisation de hauteur et de durée, construisant un espace sonore multidimensionnel. Les caractéristiques de l'instrumentation (une hauteur de son particulièrement prégnante et longuement tenue), ainsi que la réduction en intensité sonore, due notamment au retrait des violoncelles et à la simplification du donné mélodique, permet de rendre l'espace sonore accueillant pour la dimension vocale. Cela provoque un effet de focalisation sur les données verbales, en même temps qu'une synchronisation de la prégnance figurale de la voix et de la dimension mélodique instrumentale. Il y a ici comme la figuration d'une alliance sonore entre le vocal et l'instrumental, qui partagent tous les deux le même espace sonore construit jusqu'ici.

1.3.3. Les sons électroniques

Les sons électroniques présents dans cette chanson sont de quatre types :

- Bruit 1 (♭¹⁰) : ce bruit¹¹ est le premier à apparaître dans la chanson, et n'est produit que deux fois (seconde 26 et seconde 48). La variation rapide de son intensité (ou amplitude) produit un effet de battement. Sa hauteur la plus saillante se situe, nous semble-t-il, autour du mib₃, et est donc médium. Sa résonance développe un champ assez large, et produit une étendue. Cependant, la rapidité et le rythme du battement la limite et rend ce bruit relativement précis. Ses deux apparitions ont la même position syntaxique, juste après le premier vers des strophes 1 et 2.

- Bruit 2 (♭¹²) : ce bruit est dévolu au paradigme des connecteurs. Il apparaît une première et unique fois sur le pont 1 (à 1mn10), et deux fois sur le pont 2 (2mn46 et 2mn54). Son

⁹ Extrait sonore n°18h.

¹⁰ Extrait sonore n°18i.

¹¹ Nous gardons le terme « bruit », inapproprié concernant les propriétés acoustiques de ces sons, mais néanmoins pertinent pour évoquer leur potentiel iconique. De plus, nous ne prenons pas en compte dans cette présentation les occurrences apparaissant dans la coda, qui manifeste la plupart de ces bruits, que nous traiterons ultérieurement.

¹² Extrait sonore n°18j.

timbre est plus sec, proche de celui d'une crécelle, et sa hauteur plus aiguë (sans doute un si³). Ses apparitions sont également corrélées à une césure syntaxique, en début de pont, et pour la seconde occurrence, à la réitération thématique.

- Bruit 3 (🔊¹³) : ce bruit apparaît sur les syntagmes « en lévitation » (1mn40) et « les bras » (2mn03) de manière assez précise, puis évolue ensuite sur toute la partie centrale, selon des apparitions /disparitions. Il s'apparente au bruit 1 dans la mesure où il produit également un battement en résonance, et donc une sorte de champ sonore. Son battement est moins rapide que pour le premier bruit. Sa hauteur prégnante semble être un sol³ pour la première occurrence. Dans la seconde occurrence, le battement est plus lent, la hauteur saillante est un sol², donc une octave plus grave, et le bruit s'« étale ». L'ensemble produit un champ sonore élargi, à la fois par le spectre harmonique recouvert, et par l'étendue temporelle. Son évolution par la suite joue autant sur les hauteurs que sur la résonance et sur l'élargissement des battements, créant également des effets de /proche/ vs /lointain/, selon la gestion des intensités. Il cesse à la fin de tM pour réapparaître sur « la Tour Eiffel » (2mn28) et évoluer jusqu'au second pont. Son évolution va s'élargissant dans le grave, dans la lenteur du « battement », produisant un effet que l'on qualifierait de « aquatique » : ce qui est entendu, c'est un son évoluant dans un milieu. L'ensemble du traitement de ce bruit, dans cette partie centrale, crée un espace sonore évolutif, où le son bouge et se transforme : il apparaît, disparaît, s'approche, s'éloigne, se rétracte, s'étend.

- Bruit 4 (🔊¹⁴) : il s'agit ici d'un « bruit » bien différent, qui n'a pas la relative brièveté des autres, qui ne présente pas le même type de timbre, et qui a des caractéristiques musicales affirmées. En effet, il apparaît sur le pont 2, et décrit sa propre ligne mélodique, qui s'intègre au reste de l'instrumentation. Le son s'apparente à un son de scie musicale. Voici la transcription du pont, qui intègre ce son :

¹³ Extrait sonore n°18k. Nous avons réuni les deux occurrences sur le même extrait afin de pouvoir comparer les hauteurs.

¹⁴ Extrait sonore n°18l.

Le barron noir—Arthur H - pont 2

The musical score is presented in two identical systems. Each system contains four staves. The top staff, labeled 'Scie musicale', is in treble clef and shows a sequence of notes with a '15ma' bracket above it. The second staff, labeled 'Violons', is in treble clef and shows a sequence of notes with an '8va' bracket above it. The third staff, labeled 'Violoncelles', is in bass clef and shows a sequence of notes with a '5ma' bracket above it. The bottom staff, labeled 'Basse', is in bass clef and shows a sequence of notes with a '5ma' bracket above it. The score is divided into five measures, numbered 1 to 5.

Le son est donc aigu et évolue dans l'octave 5, une octave au dessus du jeu des violons. Sa hauteur et son timbre « sifflant » lui confèrent une légèreté. De plus, il semble provenir d'un espace autre, derrière ou au-delà du premier plan sonore constitué par le son des cordes, ce qui agrandit encore le champ sonore d'une dimension du « lointain ». Pour autant, bien que lointain, il est tout à fait perceptible, à cause notamment de son acuité.

Les sons que nous avons décrits servent de base morphologique pour d'autres bruits produits dans la chanson (hormis le quatrième qui n'apparaît qu'au moment que nous avons précisé). Ainsi, il nous semble reconnaître sur la partie 4 des sons construits sur les mêmes éléments acoustiques que le bruit 3 (15). Ici les sons intègrent la dimension musicale, puisqu'ils décrivent un rythme, apparaissant tous les quatre temps. Par ailleurs, la différence entre les sons est une différence de hauteur, ce qui dessine une oscillation récurrente entre deux pôles. Cette oscillation a un caractère « élastique », dû aux battements, au timbre, ainsi

¹⁵ Extrait sonore n°18m.

qu'à l'intensité, créant l'image sonore d'un son qui va et vient, qui s'approche et s'éloigne, et partant construisant une profondeur de champ.

De fait, si l'on observe les trois types de bruits, l'on constate que leurs timbres sont relativement proches, et qu'ils ont des propriétés communes. Les différences d'effets relèvent essentiellement de trois paramètres : la hauteur tonique la plus prégnante ; la vitesse des variations d'amplitude qui crée l'effet plus ou moins resserré du battement ; la résonance plus ou moins limitée. Par conséquent, ils constituent un ensemble de sons relativement homogènes, qui permet d'appréhender cette dimension « bruitée » comme une composition, au sens musical du terme. Cette composition se manifeste effectivement dans la coda.

1.3.4. La coda : l'espace multidimensionnel manifesté

L'on constate que l'ensemble des remarques que nous avons faites construit un espace à trois dimensions : le mélodique construit un champ des hauteurs ; la gestion des durées construit une étendue ; la dimension électronique construit une profondeur de champs. La coda concentre ces trois dimensions, et entérine toutes les perceptions linéairement éparpillées dans la chanson. En effet, elle manifeste à la fois une occupation maximale du champ des hauteurs, une gestion progressive des durées qui étalent le temps musical et construit une étendue, et une profondeur de champ due notamment à la composition des bruits.

Nous proposons une schématisation de la coda (🔊¹⁶) qui permet de visualiser les mouvements mélodiques des cordes, ainsi que leur étalement dans le temps :

¹⁶ Extrait sonore n°18n.

Le Baron noir—CODA

De l'oeil le baron noir dans son aéroplane noir Le baron noir

Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

4 mesures

Si
Sol
Fa#
Ré
Si

Sol
Fa#
Ré
Si
Sol

Si
Sol
Fa#
Ré
Si

Detailed description of the musical score: The score is for the CODA of 'Le Baron noir'. It consists of four staves: Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The Violons staff has a large blacked-out section. The other staves have musical notation with notes and rests. The score is divided into four measures by vertical lines. The first measure is labeled 'De l'oeil' and the last 'Le baron noir'. The second measure is labeled 'le baron noir dans son aéroplane noir'. The fourth measure is labeled '4 mesures'.

L'on constate que le spectre harmonique est occupé dans un ambitus qui va s'élargissant. Les violons tiennent la tonique Si⁵ alors que progressivement, les autres instruments exécutent le schème oscillatoire que nous avons décrit, dans l'alternance harmonique propre cette fois à A'' (SolM / Sim). L'effet produit est une ouverture du champ des hauteurs par le bas, pour terminer sur son amplitude la plus vaste, entre la note la plus grave des contrebasses, et la note la plus aiguë des violons. L'étendue quant à elle est construite par l'étalement progressif des durées de notes. En effet, plus l'on progresse dans la coda, plus le rythme est étalé : d'abord des noires, puis des blanches, pour finir sur des rondes. Enfin, l'ensemble de ces événements s'inscrit dans une diminution progressive de l'intensité sonore, qui crée un effet d'éloignement.

À cette dimension instrumentale s'ajoute les « bruits ». Leur mode d'apparition a tout d'une « composition orchestrale », qui s'intègre à la musicalité globale. En effet, leur moment d'apparition, ainsi que leurs durées, intègrent la mesure musicale, et construit un rythme propre. Le caractère prégnant de cette orchestration bruitée réside dans l'élargissement de l'oscillation précédemment évoquée : les sons sont nombreux, ont des hauteurs toniques différentes (mais pour autant pertinentes harmoniquement), et émergent de différents points de l'espace sonore. En effet, modifiés selon les paramètres que nous avons cités, les bruits sonnent plus ou moins aigus, plus ou moins précis, sur une étendue plus ou moins grande, etc., multipliant les profondeurs de champ. Enfin, cette composition gagne petit à petit en intensité, passe progressivement au premier plan sonore, devant une orchestration musicale qui va s'amenuisant. Le développement d'un « bruit de tonnerre » provoque temporairement une impression référentielle, et produit un effet de réel. Cependant, il évolue vers un son tout à fait « artificiel », qui accompagne la dernière occurrence « le baron noir » et clôt la chanson, provoquant un retour à l'univers fictif, et au mystère que constitue son espace imaginaire.

1.4. Conclusions

À l'évidence, cette chanson construit une représentation sonore de type iconique, et sollicite la dimension connotative de la musique. L'isotopie haut/bas inhérente aux hauteurs toniques y est particulièrement prégnante, et fournit évidemment un outil efficace de mise en place d'une figurativité. Par ailleurs, tous les éléments que nous avons expliqués peuvent caractériser la dimension sonore et musicale de cette chanson comme une sorte de macro-commentaire du discours verbal, et une connotation du parcours figuratif des figures manifestées dans le discours, le « baron noir » et le « je » narrateur. Pourtant, il nous semble

non seulement qu'une telle interprétation des éléments analysés serait simpliste, mais également qu'elle ne prendrait pas en compte la spécificité, ni de la matérialité de l'objet, ni de la praxis énonciative dans laquelle il est impliqué. En effet, l'auditeur saisit l'ensemble des éléments, et construit sa cohérence discursive en même qu'il en établit sa cohésion sensible. Certains éléments nourrissent directement la dimension sémantique, comme la construction de la figure sonore, la structure musicale globale déviante, la gestion du temps musical signifiante, ou la relation caractérisée entre mélodie chantée et mélodie instrumentale. Ces éléments constituent autant de modes d'émergence du sens. Cependant, la valeur figurative portée par la figure sonore, ainsi que par l'utilisation des bruits électroniques, enclenche selon nous non pas un « décryptage connotatif » des éléments musicaux, mais un processus d'appropriation du discours en tant qu'*univers imaginaire fait de sons*. Il nous semble en effet que cette chanson construit un type de figurativité, dont nous dirions avec Greimas qu'elle :

« [...] n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet recouvrent alors l'immanence du sensible. »¹

Dès lors qu'elle est de nature sonore, cette figurativité ne constitue qu'un « paraître sonore », qui agit comme un artefact efficace pour provoquer l'imaginaire de l'auditeur. L'espace multidimensionnel émergeant de la dimension sonore globale constitue alors une représentation sonore de cet univers imaginaire que l'auditeur est susceptible d'investir. L'auditeur est saisi par le son, qui le mène dans ses rapports de hauteurs, dans ses étendues, dans ses profondeurs. En effet, cette représentation l'implique directement en tant que sujet percevant, dans la mesure où l'espace sonore ainsi construit le sollicite en tant que « corps écoutant » placé « dans le son ». Par conséquent, cet univers imaginaire composé pour lui, ne devient le sien que s'il se « laisse prendre » par les sons qui le construisent. C'est alors que ses « humeurs » recouvrent « l'immanence du sensible », ainsi que le précise l'auteur, et qu'il investit l'univers sonore de son propre imaginaire.

Enfin, l'énonciation de cette chanson nous semble enclencher un phénomène particulier, susceptible d'intervenir lors de son écoute itérative. L'univers imaginaire que l'auditeur saisit en même temps qu'il est saisi par lui, reste inévitablement occupé par un autre Sujet du monde, sujet dont la présence est incarnée par la voix chantée. Cette présence est clairement signée Arthur H, par la performance vocale spécifique, qu'il n'est pas

¹ Greimas, 1987 : 78.

aisé d'égaliser. Cependant, le traitement réservé à sa voix, traitement musical autant que sonore, en fait avant tout un outil sonore, constitutif d'une ambiance mystérieuse et « planante ». Partant, la difficulté que peut avoir un auditeur à chanter lui-même la chanson en l'écoutant, peut l'inciter, lors de l'écoute, à la vivre comme une expérience de l'imaginaire, plutôt qu'à l'interpréter comme objet de discours. Le fait que, s'il veut chanter des parties de cette chanson, il trouvera dans la prégnance mélodique des cordes des lignes mélodiques plus facilement interprétables, incite encore à cette interprétation singulière de l'acte énonciatif d'écoute.

2. *Maigrir* (Sanseverino)¹

Des chansons du corpus, celle de Sanseverino nous apparaît comme manifestant une dimension sonore particulièrement travaillée, qui exploite les qualités plastiques des sons, et construit ainsi une représentation sonore signifiante. L'objectif de cette analyse est donc de montrer quels sont les modes de signifiante opérant sur cette dimension plastique.

2.1. Présentation de la structure

Cette chanson, *Maigrir*, dure 4mn04. Sa tonalité principale est Fa mineur, sa mesure est une mesure à quatre temps, jouée à un tempo de $\text{♩} = 108$, ce qui correspond à un certain allant. Cependant, sa perception mesurée est double, et intègre également une pulsation deux fois plus lente, équivalant à $\text{♩} = 54$. Concernant sa structure globale, elle est de facture relativement classique. Nous l'avons rapidement décrite comme une alternance en couplets/refrains, avec en son centre, une partie spécifique que nous avons nommée $C_{\text{var}} / R_{\text{var}}$:

$$\text{ntro} [C / R] [C / R] - C_{\text{var}} / R_{\text{var}} - [C / R] - \text{Coda}$$

Cette partie a en effet la particularité de présenter musicalement une mélodie chantée spécifique sur C_{var} , et un refrain réduit de deux mesures sur R_{var} , l'ensemble constituant, du point de vue de la manifestation verbale, une sorte de couplet hypertrophié suivi d'un refrain atrophié (prolifération/réduction des données, au regard des caractéristiques verbales de C et de R dans le reste de la chanson). Par commodité, nous nous référerons à cette partie

¹ Voir annexe, doc.11, p. 419.

en la nommant « pont chanté », dès lors que cette chanson ne développe pas de pont strictement instrumental. Concernant les autres connecteurs :

- l'introduction : elle repose sur la réitération d'une cellule rythmico-mélodique, et utilise le procédé de l'amplification sonore. Elle manifeste également une mesure particulière, « extra-diégétique », dans laquelle l'interprète « lance » la chanson².

- la coda présente deux particularités : sa durée est longue (56 secondes), pratiquement un quart du temps de la chanson ; elle manifeste du vocal jusqu'à son terme, et ce sous plusieurs formes (la phrase « comment devenir fin sans devenir fou » réitérée de différentes manières, entièrement et/ou partiellement, par le chanteur mais aussi par des chœurs ; des « cris »).

- la « pause » : quatre mesures exclusivement musicales assurent la transition entre le premier et le second groupement [C / R], reprenant l'introduction sur une durée deux fois plus courte. Ces quatre mesures constituent, hormis l'introduction, l'unique moment non synchrétique de la chanson : après cette « pause », l'ensemble du donné sonore est multi-modal, à la fois musical et vocal.

Nous choisissons de présenter cette chanson au travers de sa carrure, afin de visualiser sa structure globale, ainsi que la gestion du temps musical que nous venons de décrire :

² Nous avons expliqué les caractéristiques de cette introduction dans ce chapitre, cf. II - 4.1.1. Fonctionnement des introductions.

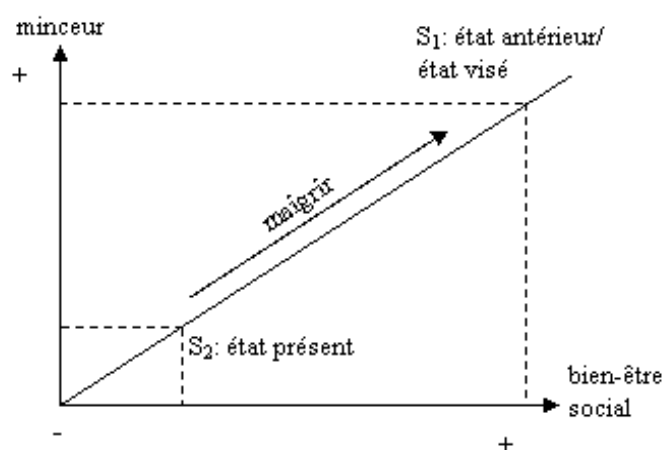
Maigrir (Sanseverino)¹

Introduction 1 + 8	Pause 4			
Couplet 1 8	couplet 2 8	Pont chanté 16 Couplet 3 var 8	Couplet 4 8	CodaRefrain var x 2 12 + 12
Avant, j'avais une belle peauJ'étais mince et fier, comme un pied de microTorse nu, pour un oui pour un nonQuand le soleil fait ses apparitions	En chemise, les jours de détenteOn pouvait croire que j'étais le May GrantA qui tout allait, qui se souciait de rienJe mettais du 36, ça m'allait bien	J'étais fier comme un pied de microBrillant et creux comme un dobroFin comme une corde de miTriste comme un film de Jacques DemiOù Catherine Deneuve fait un régime Elle voudrait séduire Memphis SlimMais BB King, fou de rage,Va s'opposer à leur mariage	Je montrais mon corps d'Apollon,Très à l'aise dans toutes les situationsDans les grands magasins, j'essayais des maillots de bain sans jamais tirer les rideaux	Comment devenir fin sans devenir fou
Refrain 1 10 8 + 2	Refrain 2 10 8 + 2	Refrain 3var 8	Refrain 4 12 8 + 2 + 2	
Maigrir à tout prixDevenir fin, élancé, rester dans les normesÉviter les débordementsComment devenir fin sans devenir fouComment devenir fin sans devenir fou	Maigrir à tout prixDevenir fin, élancé, rester dans les normesÉviter les débordementsComment devenir fin sans devenir fouComment devenir fin sans devenir fou	Comment devenir fin sans devenir fou Comment devenir fin sans devenir fou Comment devenir fin sans devenir fou Comment devenir fin sans devenir /	Maigrir à tout prixDevenir fin, élancé, rester dans les normesÉviter les débordementsComment devenir fin sans devenir fouComment devenir fin sans devenir fou	
			Comment devenir fin sans devenir fou	

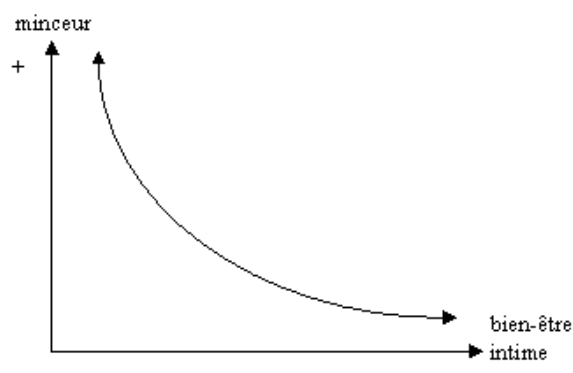
¹ Voir annexe, doc.11, p. 419.

Le discours verbal de cette chanson met en scène un acteur principal « je », dans deux espaces temporels distincts, un « avant » (dans les couplets) et un « maintenant » (dans les refrains). Dans les couplets, le sujet est un sujet de l'être, caractérisé par cette propriété d'« être mince », et par le bien-être social que lui procure cette apparence. Dans les refrains, le sujet est un sujet du faire, modalisé par son vouloir, « maigrir », ce qui implique qu'entre les deux temps du discours, le sujet a changé d'état, et n'est plus mince.

L'univers de discours des couplets dessine un univers de valeurs où le fait d'être mince est corrélé au fait de se sentir socialement bien, reflétant ainsi une société où le paraître est une valeur d'intégration sociale. Le projet de transformation du sujet, « maigrir », s'inscrit donc dans l'espace tensif ainsi caractérisé :



Or, la phrase leitmotiv du refrain, « comment devenir fin sans devenir fou », construit un espace tensif en contradiction avec le précédent, où l'état de minceur est en corrélation converse avec un état pathologique du sujet, la folie, et partant en corrélation inverse avec son bien-être intime :



Dès lors, le sujet, dans son vouloir-faire, « maigrir », est soumis à une tension engendrée par la superposition des deux espaces tensifs.

2.2. Les refrains : une métaphore musicale du débordement

Ce projet de transformation, « maigrir », est donc actualisé dans les refrains. Le refrain est également le paradigme qui occupe le plus de temps dans la chanson, et celui sur lequel l'auditeur est susceptible de focaliser sa mémoire auditive, du fait de son traitement sonore et vocal, et évidemment de son contenu verbal, puisque s'y manifeste la phrase leitmotiv « comment devenir fin sans devenir fou ». Nous examinons donc quelques propriétés principales de sa composante musicale, afin de mettre en évidence ce que l'auditeur est susceptible d'en saisir dans ses stratégies de cohérence.

2.2.1. Une accentuation signifiante

Nous l'avons signalé, cette chanson manifeste deux pulsations, une qui correspond à un tempo de $\text{♩} = 108$, et une qui correspond à un tempo de $\text{♩} = 54$. Cette propriété crée, comme dans d'autres chansons que nous avons étudiées, une « proto-mesure », ce qui provoque une accentuation spécifique sur les refrains. Voici l'accentuation que nous observons :

Maigrir (Sanseverino) – refrain 1

< Accentuation des temps - mesure à 4/4

○ Accentuation des premiers temps de la « proto-mesure »

Nous avons entouré sur cette partition les morphèmes qui reçoivent une double accentuation, du fait qu'ils sont réalisés sur les temps correspondant à la fois aux premiers temps d'une mesure au tempo rapide, et aux premiers temps d'une mesure au tempo lent. La superposition de ces temps forts les rend particulièrement saillants et produit, en convergence avec l'ensemble des autres données, mélodique, rythmique et harmonique, une accentuation qui démantèle le découpage syntagmatique du verbal, engendrant une série d'enjambements. Le refrain subit ainsi le découpage suivant :

$\overline{\text{me}} - \overline{\text{grir}} \mid \overline{\text{atupri}} \overline{\text{d\v{e} va n\text{ir}}} \mid \overline{\text{f\v{e}}} \overline{\text{e}} \mid \overline{\text{l\v{a}ser}} \overline{\text{est\v{e}d\v{a}le}} \mid$
 $\overline{\text{norm}} \overline{\text{e}} \mid \overline{\text{vite}} \overline{\text{le}} \overline{\text{de}} \overline{\text{borde}} - \mid \overline{\text{m\v{a}}} \overline{\text{kom\v{a}}} \mid \overline{\text{d\v{e} va n\text{ir}}} \overline{\text{f\v{e}s\v{a}d\v{e} va n\text{ir}}} \mid$
 $\overline{\text{fu}} \overline{\text{kom\v{a}}} \mid \overline{\text{d\v{e} va n\text{ir}}} \overline{\text{f\v{e}s\v{a}d\v{e} va n\text{ir}}} \mid \overline{\text{fu}}$

Cesenjambements provoquent à l'évidence un effet sonore de « débordement », dès lors que les groupements syntaxiques dépassent le cadrage mesuré (cf. « déborde/ments » ou encore « les/normes », qui, étant donnée l'accentuation subie, s'entend également comme « l'énorme »). En outre, cette gestion du verbal et du musical construit un refrain dont le dernier mot, « fou », s'actualise en fait sur le premier temps du découpage musical suivant. Ainsi, le refrain se déroule sur dix mesures + *un temps* qui empiète inévitablement sur le groupement musical suivant. Pour le refrain 1, cet empiètement se réalise sur le premier temps de la « pause » ; pour le refrain 2, il mord sur le couplet suivant, et accentue la précipitation du débit du vers « j'étais mince et fier comme un pieds de micro ». Dans la troisième occurrence, cet empiètement est *montré* à la jonction du refrain 3_{var} et du couplet 4, du fait même que, justement, il n'est pas réalisé : le mot « fou » n'est pas actualisé, et remplacé par le « je » du couplet suivant (« /comment devenir fin sans devenir/je/ »). Ainsi, ce refrain, qui se déroule sur huit mesures, est le seul qui ne dépasse effectivement pas du cadrage temporel, mais au prix d'une coupure nette du syntagme qu'il contient¹. Enfin, pour le refrain 4, dès lors qu'il est suivi d'une réitération de la phrase leitmotiv sur les deux

¹ Il est évident que le syntagme alors effectivement manifesté, « comment devenir fin sans devenir je », bien que grammaticalement incorrect, crée un effet de sens fort, sur la dimension verbale : le « je » est *musicalement* actualisé en position d'attribut. Cette actualisation marque l'impossibilité pour l'acteur de concilier les deux états, « devenir fin » et « devenir soi ».

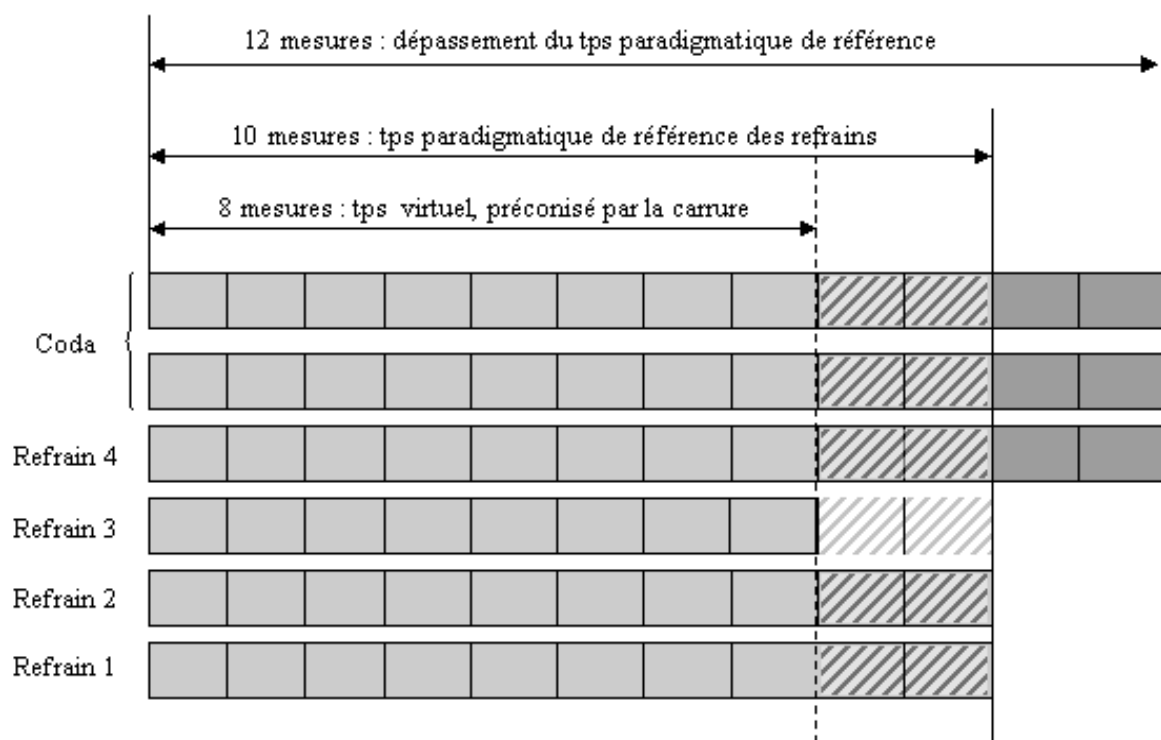
mesures supplémentaires de cette occurrence, et au regard de la coupure à laquelle il a donné lieu dans le refrain précédent, cet empiètement apparaît comme le déclencheur de cette nouvelle excroissance temporelle du paradigme.

2.2.2. Le temps musical des refrains : normes et dépassements

Nous constatons que le temps musical des refrains est fluctuant : les refrains 1 et 2 se déroulent sur dix mesures, le refrain 3 sur huit mesures, le refrain 4 sur douze mesures. La coda, dès lors qu'elle reprend le donné verbal du refrain 3, constitue également un mode de reprise du refrain, et l'unité temporelle qu'elle développe est également composée de douze mesures. Par ailleurs, au regard des exigences de la carrure, et donc des huit mesures que les couplets instaurent comme un temps paradigmatique de référence, les refrains présentent donc : soit une excroissance de deux mesures par rapport au temps normé de la carrure (refrain 1 et 2) – sur ces deux mesures est chantée la seconde répétition de « comment devenir fin sans devenir fou » – ; soit une adéquation avec ce temps normé (refrain 3) ; soit une double excroissance de deux mesures, sur le dernier refrain, ces deux mesures correspondant à une répétition supplémentaire de la phrase « comment devenir fin sans devenir fou ». En outre, dès lors que, hors coda, le refrain de dix mesures est manifesté deux fois (contre une fois pour les autres durées), il se pose comme une irrégularité structurante, et impose les dix mesures comme constituant le temps musical de référence du paradigme /refrain/ dans cette chanson. Les quatre refrains construisent ainsi un paradigme qui évolue temporellement selon un double cadrage :

- un cadrage virtuel, qui se réfère à la durée préconisée par la carrure, et donc équivalent à celui constitué par la durée des couplets (huit mesures) ;
- un cadrage instauré dans la chanson, qui se réfère à la temporalité paradigmatique la plus récurrente (dix mesures).

On peut schématiser l'évolution des durées des refrains, en fonction de ces cadrages, de la façon suivante :



La gestion temporelle des refrains met donc en place trois types de durées :

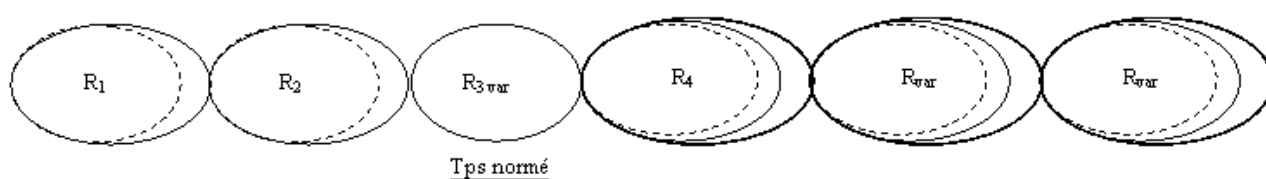
- le « temps de référence paradigmatique » : il constitue la durée de référence du refrain dans le corps de la chanson, durée caractérisée par une excroissance temporelle de deux mesures.
- le « temps préconisé par la carrure » : il représente une durée qui devrait être celle du refrain, au regard de la gestion normée du temps musical en chanson. Cette durée apparaît comme « idéale », et est réalisée une fois au refrain 3, au détriment nous l'avons dit, de la manifestation complète de son syntagme final.
- le « dépassement du temps paradigmatique de référence » : c'est le temps occupé par le dernier refrain. Dès lors que cette durée est entérinée par les périodes temporelles de la coda, elle apparaît comme la nouvelle durée efficiente du paradigme. En conséquence, ce refrain de douze mesures constitue, à la fin de la chanson, le nouveau temps de référence de ce paradigme. Son « dépassement » est doublement caractérisé, par rapport au temps préconisé par la carrure, et par rapport au temps de référence paradigmatique initial. Il manifeste alors une sorte de « débordement généralisé » des cadres temporels manifestés dans la chanson.

2.2.3. Conclusions

Les propriétés métriques intrinsèques au refrain, ainsi que les différentes durées du refrain sur l'ensemble de la chanson, construisent, au niveau local comme au niveau global, un paradigme dont la propriété principale est qu'il « déborde » des cadrages temporels qui lui sont normalement assignés.

Au niveau local, le « débordement » dont il s'agit peut se résumer à une difficulté pour les syntagmes de « tenir dans la mesure ». Or, puisqu'il concerne la dimension verbale, il implique la voix chantée, et réfère directement à l'acte d'énonciation et au *faire* de l'énonciateur. Par conséquent, la propriété mise en évidence au travers de ce « débordement » métrique, manifeste et caractérise un énonciateur qui, d'une certaine façon, peine à maîtriser son faire vocal. C'est par ailleurs ce que manifeste la voix dans la coda, la perte de la maîtrise du faire vocal : réitérations multiples de la phrase leitmotiv, partiellement ou non, souvent réduite à son adverbe « comment », chantée avec une ligne mélodique reconnaissable ou non, mais également cris modulés, divagation vocale en quelque sorte.

Au niveau global, la gestion des durées des refrains marque donc le paradigme principal comme un paradigme « fluctuant » au vu des différents cadrages. Les durées construisent ce paradigme à la fois comme un paradigme qui peine à maintenir un état temporel stable, et dont la durée dessine une oscillation autour du temps virtuellement normé, selon l'évolution suivant :



Cette fluctuation, dès lors qu'elle est de nature temporelle, manifeste une instabilité de type dimensionnel : les évolutions de durée du refrain, en apparaissant plus ou moins longues, construisent une métaphore diagrammatique du projet de transformation énoncé dans le discours verbal, « maigrir », tout en en manifestant le résultat.

En définitive, ce que construit l'ensemble des éléments explicités du refrain, c'est une métaphore musicale, d'une part du projet de transformation énoncé dans la dimension verbale, « maigrir », d'autre part de son résultat, comme réponse à la question manifestée dans sa dimension verbale « comment devenir fin sans devenir fou ». En effet, cette

question, dès lors qu'elle a les propriétés d'un leitmotiv, c'est-à-dire ici, d'un formule mélodique destinée à caractériser de façon constante l'état d'âme de l'énonciateur, son « être sonore » appelle une « réponse sonore », qui à l'évidence, est également l'enjeu de la dimension sonore globale, ce que nous allons maintenant démontrer.

2.3. Une dimension sonore signifiante

La composition sonore de cette chanson repose sur différentes qualités des sons, ou groupes de sons : les timbres en premier lieu, mais également les plans sonores, la gestion des intensités, les jeux instrumentaux, le traitement vocal, etc. Elle dessine quatre « blocs sonores », qui présentent chacun une certaine homogénéité dans leur physionomie acoustique. Ces quatre blocs correspondent plus ou moins au niveau hiérarchique intermédiaire [C–R], bien que toutes les occurrences des paradigmes n'aient pas la même pertinence sur ce plan. En conséquence, nous analyserons cette dimension au travers des blocs que nous jugeons pertinents, et qui correspondent à la discrétisation suivante :

- bloc sonore n°1 : il dure une minute, débute la chanson, jusqu'au terme du premier refrain.
- bloc sonore n°2 : il débute à 1mn09, au couplet 2, et dure 40 secondes, jusqu'à la fin du refrain 2.
- bloc sonore n°3 : il concerne le « pont chanté », et dure 35 secondes, jusqu'au couplet 4.
- bloc sonore n°4 : il débute au refrain 4, au temps 2mn41, jusqu'à la fin de la chanson. C'est le bloc le plus long, il dure 1mn23.

Cette discrétisation laisse de côté la « pause » instrumentale, ainsi que le couplet 4. Évidemment, ces deux moments s'insèrent dans la globalité sonore, mais ils ne sont pas fondamentaux du point de la composition sonore. Ils constituent en effet, pour la pause, une sorte de « respiration » musicale, pour le couplet 4, un court apaisement entre deux blocs sonores particulièrement intenses.

2.3.1. Analyse des blocs sonores

L'analyse des blocs sonores que nous proposons a pour objectif de mettre en évidence les différents paramètres des sons que nous jugeons pertinents pour la construction d'une

représentation sonore. La signifiante de cette représentation émergera dans la caractérisation des sons, mais également dans les différences, comparaisons, et évolutions, entre les blocs.

En outre, nous rappelons ici la cellule rythmico-mélodique de l'introduction, afin de pouvoir nous y référer par la suite :



En effet, cette cellule, nous la nommerons « cellule E », semble assumer une fonction particulière du point de vue de la représentation sonore. Elle apparaît souvent dans la chanson, parfois comme nous l'avons noté, parfois tronquée de son *do* final, et sous différents aspects sonores. En conséquence, il nous semble reconnaître dans cette cellule ce que Chion nomme un « êtricule », une sorte de personnage sonore :

« [...] quelque chose de vivant dont les manifestations plus ou moins intermittentes conservent une certaine identité. Quand le son reprend, l'auditeur se dit : cette chose est toujours là. Si on mettait la musique sur partition, il faudrait noter ses apparitions sur la même portée, la même "chaîne sonore". [...] L'êtricule est ici une entité créatrice de sons distincts dans le temps, référés à une sorte de personnage implicite, dans ce cas doté d'une "petite image-poids", d'où le diminutif. [...] »²

La « petite image-poids » qu'évoque l'auteur réfère au fait que l'êtricule, tel que défini, est un son dont la saillance ne relève pas spécialement de ses propriétés acoustiques (hauteur, intensité par exemple), mais plutôt de ses modes d'apparition : bien que ses apparitions puissent être éparpillées, et manifester des différences morphologiques, le son est reconnu comme étant « à peu près le même ». Adaptée au niveau de l'unité de la cellule, cette définition nous semble bien renvoyer au traitement de cette cellule dans la chanson.

Bloc 1 (🎧³)

Ce bloc présente une orchestration relativement allégée. La cellule E est exposée par le banjo, rejoint ensuite par le piano. Le piano a un son honky tonk, ou piano bastringue. Cette particularité rend son timbre assez proche de celui du banjo. En effet, les deux timbres ont en commun une certaine « distorsion » dans la hauteur des sons : le son varie légèrement

² Chion, 2004 : 269.

³ Extrait sonore n°19a.

en tessiture pendant son déroulement, ce qui donne aux hauteurs jouées une petite instabilité, et un manque de précision⁴. Par ailleurs, lorsque les deux instruments exécutent la même partie musicale, le son semble comme doublé, du fait de la ressemblance timbrale. Le jeu du banjo, parfois en cordes étouffées, stoppe la résonance, ce qui permet d'assécher le son. De fait, bien que le son du piano n'ait pas cette propriété, le jeu des deux instruments forme, sur l'ensemble du bloc, un son relativement détaché : ni piqués, ni liés, les sons laissent un espace libre entre les différentes hauteurs toniques. Concernant la rythmique et la perception mesurée, l'accompagnement est un accompagnement en pompes, et le marquage des temps 1 et 3 est bien prégnant du fait des noires jouées au piano main gauche, et du jeu de la charleston (ou Hit-Hat), qui les marque également. Par conséquent, la pulsation lente, que nous avons mentionnée, est saillante, et crée une impression de marche pesante (poum/toum). Enfin, notons que le son de la charleston se caractérise également par un étouffement de résonance⁵. Quant à l'interprétation du chanteur, elle manifeste une tension flagrante dans le geste vocal : les morphèmes sont détachés, la prononciation appliquée et l'articulation précise, la voix tendue, le vibrato naturel maîtrisé. L'ensemble donne à entendre un faire vocal qui nécessite des efforts constants du corps chantant : maintien de la voix, justesse, homogénéité du timbre notamment.

En conséquence, globalement, ce bloc sonore peut être qualifié de « sec » : les attaques sont précises, les résonances contraintes. Les qualités sonores dans leur ensemble, manifestent ainsi à la fois un certain maintien du son, et une légère instabilité dans le timbre. Remarquons que le « maintien », dû principalement ici à la maîtrise des résonances et à la précision des attaques, résulte d'un faire des instrumentistes, et partant de l'instance énonciative, alors que l'« instabilité » mentionnée est un attribut des timbres instrumentaux utilisés, et donc de la matière sonore. En outre, il faut observer une exception à ce maintien sonore généralisé : sur le refrain, lorsque le chanteur chante « rester dans les normes », le piano main droite exécute un trémolo, qui s'étale sur une mesure entière (🎧⁶) :

⁴ C'est ce que Schaeffer nomme un son « cannelé » : « Sons *cannelés* : combinaison de composants complexes et toniques (sons naturels) ou masse qui varie en tessiture ou épaisseur pendant le déroulement du son. » (Chion, 1983 : 150).

⁵ La résonance du son est stoppée du fait du « blocage » des deux cymbales de la charleston (en position fermée).

⁶ Extrait sonore n°19b.

Musical score for 'Mélodie' and 'Piano'. The 'Mélodie' part is on a single staff with lyrics: '- lan - cé res - ter dans les normes é - vi - ter les dé - bor - de - ments com - ment'. The 'Piano' part consists of two staves. A bracket labeled 'Trémolo' indicates a rapid oscillation between two notes in the right hand.

Ce trémolo est créé par l'oscillation rapide entre deux hauteurs toniques. Au regard des autres caractéristiques relevées, ce jeu marque une intention de l'instance énonciatrice, et constitue en indice sonore signifiant.

Bloc 2 (7)

Ce second bloc change de physionomie acoustique du fait de l'entrée de la guitare et de la contrebasse. Cette dernière a un timbre rond et grave, et les cordes ainsi pincées ont une certaine résonance. Quant à la guitare, son jeu est mélodique, et elle effectue un solo sur le couplet 2 :

Maigrir (Sanseverino) – solo guitare – couplet 2

Musical score for 'Maigrir (Sanseverino) – solo guitare – couplet 2'. It features three staves: 'Mélodie' (Vocal), 'Guitare', and 'Contrebasse'. The lyrics for the vocal part are: 'en ch - mise les jours de dé - terte on pou - vait croire que j'é - tais le Mike Brant'. The guitar part shows a melodic solo with triplets. The double bass part provides a rhythmic accompaniment.

⁷ Extrait sonore n°19c.

Cette mélodie constitue le premier développement mélodique instrumental, dans un contexte régi jusqu'ici par les thèmes chantés, et la cellule E de l'introduction. Par conséquent, la guitare impose une physionomie sonore plus souple sur le couplet, puisqu'elle dessine une ligne là où il n'y avait jusqu'à présent en majorité que des sons détachés. Ce second couplet apparaît donc globalement plus rond, et l'espace sonore est davantage rempli. Par ailleurs, sur le refrain, banjo et piano exécutent leurs accords sur tous les temps, dans un jeu en piqué-louré, ce qui d'une part remplit l'espace sonore (il n'y a plus d'espace « libre »), et crée des accents d'intensité qui alourdissent certains passages. Concernant la voix, elle conserve ses caractéristiques, avec toutefois un grain un peu plus marqué. Ce bloc apparaît donc globalement comme plus « plein », dès lors qu'il l'est musicalement, et que les différents éléments signalés apportent de la matière sonore supplémentaire.

Bloc 3 (⁸)

Ce bloc présente un changement radical dû à un ensemble de paramètres. Contrairement aux deux blocs précédents, qui dessinaient un profil dynamique global quasi amorphe, du fait du relatif équilibre sonore entre couplets et refrains, ce bloc dessine un profil dynamique en delta : il marque une montée d'intensité sur sa première partie, et un retour à un état sonore neutre sur sa seconde partie, dessinant un crescendo / decrescendo global. Le crescendo découle de différents éléments. Tout d'abord, la batterie fait irruption dans ce bloc, avec l'intervention de la caisse claire qui exécute un ostinato rythmique :



Ce rythme actualise la perception mesurée à quatre temps, perception renforcée par le jeu des deux autres instruments, piano, et banjo, qui marquent tous les temps de leurs accords répétés. La contrebasse, quant à elle, continue un marquage des temps 1 et 3. Dès lors, tous les espaces temporels sont occupés. Le crescendo est mené par la voix, qui effectue une marche harmonique, c'est-à-dire une progression par degrés successifs sur la tonalité en cours (Fam)⁹ :

⁸ Extrait sonore 19d.

⁹ Nous ne retenons sur cette transcription que la hauteur de référence sur laquelle le texte est chanté, afin de visualiser la progression mélodique.

Maigrir (Sanseverino) – couplet 3

« j'étais.....mi-cro.....do-bro.....de mi.....De-my.....ré-

Piano

Cb.

G.

-gime.....-phis Slim.....de rage.....ma-riage »

L'interprétation progresse vers une voix de moins en moins mélodique, évoluant vers le cri. L'ensemble, l'ostinato rythmique, les accords répétés sur un intervalle de seconde majeure, le jeu de la contrebasse, construisent un « tout sonnant » à caractère obsessionnel, dont la tension monte progressivement, tension guidée par l'interprétation vocale, qui porte l'ensemble à son acmé. Le decrescendo est déclenché par l'arrêt de l'orchestration en cours : retrait de la batterie, retour progressif à l'accompagnement connu des refrains, signalé par la réapparition de la cellule E. Il est à la fois brutal, par le changement soudain d'orchestration, et progressif sur la dimension vocale. En effet, le « comment » de la phrase leitmotiv est d'abord interprété avec un léger glissando sur l'intervalle de quarte (fa-do),

intégrant un effet « chorus »¹⁰, avant de retrouver une interprétation nette et clairement délimitée, bien qu'assimilant des voix de chœurs qui s'homogénéisent avec celle du chanteur.

Bloc 4 (11)

Ce bloc dessine également un profil dynamique spécifique, cette fois en crescendo constant, jusqu'à la fin de la chanson. Sa durée est longue, 1mn23, soit pratiquement un tiers du temps de la chanson. Il s'organise selon les trois occurrences temporelles que nous avons citées : le refrain 4, et les deux périodes de douze mesures de la coda. Les changements de la masse sonore interviennent d'une période à l'autre, de telle sorte que chaque nouvel élément sonore intégré reste présent jusqu'à la fin de la chanson, produisant ainsi un épaississement progressif généralisé de la masse sonore. Ce bloc étant très riche en événements sonores, nous examinerons ceux qui nous paraissent le plus pertinent pour la composition sonore. .

- La trompette soliste

La trompette apparaît au début du refrain 4, et marque l'identité sonore de ce bloc. En effet, cet instrument est complètement nouveau dans la chanson, et aucun timbre déjà entendu ne s'apparente au sien. Dès lors, son arrivée dans l'orchestration est prégnante, ainsi que son évolution jusqu'à la fin. Nous remarquons qu'il s'agit du seul instrument, à ce point de la chanson, qui soit un instrument à vent, et donc qui nécessite une énergie liée au souffle. Viendra s'y adjoindre par la suite la clarinette et le saxophone.

La trompette exécute, sur les trois périodes du bloc, une oscillation par intervalles serrés (secondes montantes et tierces descendantes), dessinant un trajet mélodique ascendant/descendant. L'oscillation produit une montée mélodique laborieuse de la quinte qui sépare la tonique (*Fa*) et la dominante (*Do*) de la tonalité principale (*Fam*), et une descente qui va s'étalant dans les durées, pour finir sur le *do* de l'octave inférieur. Par ailleurs, sur le dernier cycle, la prise de son de la trompette donne à entendre un changement de plan sonore : le son passe en arrière, s'élargit, et est perçu comme englobant par rapport au reste de la masse sonore.

¹⁰ « chorus : effet de chœur qui résulte du partage d'un signal entrant en plusieurs signaux sortants décalés », (Fatus, 1994 : 53).

¹¹ Extrait sonore 19e.

- La cellule E ou le personnage sonore

La cellule E (êtricule), apparaissant à plusieurs reprises dans la chanson, était interprétée par le banjo. Sur la première période de la coda, elle est doublée par le saxophone, qui l'interprète une octave plus grave. Sur la seconde période, la clarinette vient tripler le timbre des occurrences. De plus, elle est complétée par une autre cellule, jouée également à la clarinette :



Cette seconde cellule, dès lors qu'elle constitue un complément rythmique et mélodique à la cellule E, se répète conjointement à elle jusqu'à la fin de la chanson. L'ensemble des transformations de la cellule E donne à entendre un personnage sonore à la fois plus « gros », puisque intégrant une nouvelle cellule, et plus épais, du fait de la superposition des timbres, et des caractéristiques des nouveaux timbres utilisés, en comparaison au banjo et à son timbre relativement « sec ».

Nous présentons l'évolution de la trompette et les apparitions du personnage sonore sur le schéma suivant :

Refrain 4

Coda

○ : trompette E : banjo (E) : banjo + saxo (E') : clarinette

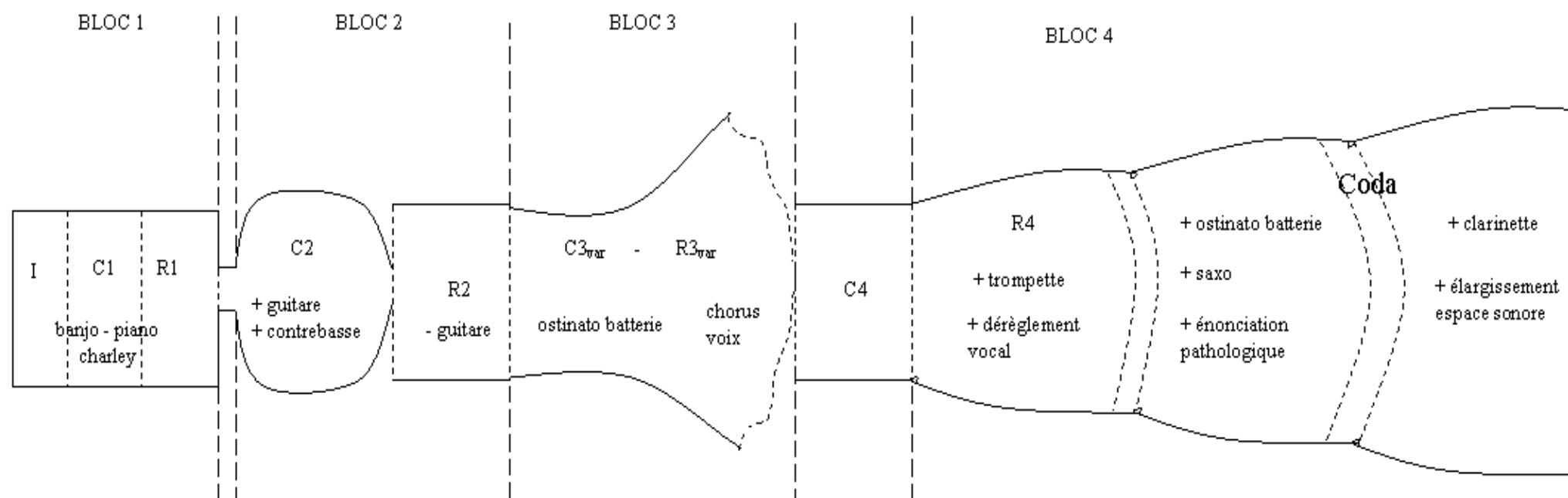
- La voix

L'interprétation vocale fournit des indices de la progression sonore en train de se faire dès le début du refrain 4. En effet, le morphème [mɛ] de « maigrir » est ostensiblement appuyé, et n'est plus aussi tendu et précis : il « s'étale », au regard des interprétations précédentes. La voix perd petit à petit de son application dans le chant. Elle se laisse envahir par un relâchement général et progressif du geste vocal. De fait, jusqu'à la fin de la chanson, il y a une progression constante du vocal, qui construit un énonciateur envahit par son état passionnel. En définitive, sur toute cette partie finale, la gestion du vocal construit à la fois l'obsession d'un énonciateur collectif (les chœurs qui répètent inlassablement « comment devenir fin sans devenir fou », et l'énonciation pathologique du sujet de discours, démultipliée par des effets d'échos, débitant des réitérations obsédantes de l'adverbe « comment », produisant des divagations mélodiques. À la fin de la chanson, la voix de l'énonciateur n'est plus qu'un cri.

2.3.2. Conclusions

L'ensemble des éléments mis en évidence dans cette analyse construit une représentation sonore signifiante. Pour construire sa signifiante, cette représentation met en rapport, dans sa composition, des qualités des sons telles que le timbre, l'entretien, la résonance, la mise en espace, l'intensité, etc. De nombreux autres phénomènes sonores, manifestés dans la chanson, corroborent l'analyse effectuée ici, et construisent une représentation sonore de la tension qui se joue sur la dimension verbale. L'objet sonore est « modelé », au niveau local, de manière à ce que ces structures musicales acquièrent une dimension sonore de type figuratif, et composé au niveau global de manière à faire émerger une physionomie sonore globale signifiante. Au regard de l'analyse des différents blocs que nous avons effectués, et des principaux éléments constitutifs retenus, nous pouvons dessiner cette physionomie de la façon suivante :

Physionomie globale sonore - *Maigrir* - Sanseverino



La représentation à laquelle on aboutit constitue une véritable métaphore sonore d'un programme narratif sous-jacent, et en fournit une sanction *sonore*. La transformation visée par le sujet du faire, sur la dimension verbale, aboutit à une hypertrophie globale, dans l'excès et la démesure. Le traitement sonore des voix, sur la partie finale, en est l'illustration la plus évidente. S'y ajoute le fait que la chanson « ne se termine pas », mais continue de progresser dans sa dilatation : des éléments apparaissent jusqu'à la dernière seconde (chromatisme joué au saxo par exemple), produisant l'effet d'un envahissement sonore inéluctable, dont la seule limite possible est le terme de la chanson, autrement dit, le cadrage du son par la clôture de l'objet de discours.

Par ailleurs, la signifiante de cette mise en sons fait intervenir la dimension sonore en tant qu'outil de composition efficient sur différents points :

(i) La composition sonore émerge de la mise en relation de catégories du plan de l'expression, qui se fondent sur des qualités inhérentes au son et aux propriétés morphologiques de sa manifestation. Ces catégories sont multiples et renvoient aux divers paramètres qui caractérisent le sonore (propriétés de matière, d'entretien, d'allure, de dynamique, etc.) : /dilaté/ vs /contracté/ ; /épais/ vs /fin/ ; /englobant/ vs /englobé/ ; /illimité/ vs /limité/ ; etc. Par ailleurs, dès lors que le son est un phénomène évolutif, qui change de morphologie dans le temps de sa durée, ces catégories renvoient à des processus de changements d'état de la matière sonore : /dilatation/ vs /contraction/, /épaississement/ vs /affinement/, etc. Dès lors, elles sont assez profondes et abstraites pour renvoyer à des catégories du plan du contenu, et nourrir la dimension sémantique de l'objet sonore global, parcouru par l'ensemble de ces processus.

(ii) Dès lors que l'objet analysé est un objet de discours, construit et composé par une instance énonciative, le son ainsi composé rend compte d'un *faire*, qu'il soit vocal ou instrumental. Puisque certaines qualités des sons résultent d'une performance du sujet qui le produit, le son ainsi perçu manifeste des indices sonores de la *présence* de l'instance énonciatrice. Par ailleurs, certaines de ces qualités sont directement liées au moment précis de l'exécution du faire : un entretien spécifique, une attaque caractérisée, un grain particulier, un souffle tendu, ne caractérisent pas le son lui-même, mais un *moment précis* dans le son, lors de son émission, sur une dimension particulière (hauteur, intensité, rythme). Cette caractéristique n'est pas partagée par toutes les structures sonores. En effet, les structures sonores musicales (mélodies, enchaînements harmoniques, rythmes), bien que s'énonçant également dans le temps, sont plus « libres » par rapport au temps de

l'énonciation : l'on peut accélérer jusqu'à un certain point une musique, tout en continuant à la reconnaître. Chion nomme ces structures des structures « hors-temps » :

« [...] on peut dire d'une partie de ce qui constitue nos perceptions sonores ou musicales qu'elle relève d'une structure "hors-temps". Qu'est-ce à dire ? Que tout en s'énonçant inévitablement dans le temps, elles l'occupent de manière libre, élastique. [...] »¹

En conséquence, la dimension sonore, dès lors que certains de ses aspects sont directement liés au temps de l'énonciation, réfère directement à l'acte d'énonciation originel, et à l'instance émettrice, dans son intention de communiquer, mais également dans sa présence d'« être au monde », inscrit dans un *hic* et *nunc* que, par la magie du son enregistré, l'auditeur partage en tant qu'expérience vécue.

Enfin, dans cette chanson, comme dans celle d'Arthur H précédemment étudiée, l'auditeur est confronté dans sa saisie de l'objet à une matière sonore vivante et évolutive, qui l'accapare en tant que sujet écoutant, et en fait un « non sujet », sujet passionnel pris dans les perceptions de son corps sensible, et dans les sensations que ces perceptions procurent.

III. Bilan et conclusions

Nous avons analysé notre corpus, et organisé les résultats obtenus, en fonction de notre projet de recherche et de la problématique que nous avons bâtie. Rappelons en quelques mots ce que nous entendions démontrer.

Nous avons envisagé la chanson comme un ensemble signifiant que l'auditeur instaure en « tout de signification » lors de son écoute, au travers de ses activités d'écoute du « comprendre » et du « ouïr ». Ces activités d'écoute, nous les avons définies relativement à la pratique singulière de l'objet de discours, pratique qui se caractérise pour l'auditeur ordinaire par une écoute itérative, et partant par l'expérience maintes fois renouvelée de sa réception. Nous avons par ailleurs défini un cadre théorique sémiotique adapté à notre recherche, à partir de la théorie de Geninasca concernant l'interprétation des discours esthétiques. Au croisement de ces différentes démarches, nous avons envisagé d'examiner

¹ Chion, 2004 : 150.

les hypothèses selon lesquelles le « comprendre » et le « ouïr » de l'activité perceptive seraient corrélés à l'instauration par l'instance énonciative de la cohérence intelligible de l'objet d'une part, et de sa cohésion sensible d'autre part. Par conséquent, nous proposons dans un premier temps, en guise de bilan, une réflexion concernant ces deux axes, cohérence intelligible et cohésion sensible, au regard des résultats obtenus dans nos analyses, et des hypothèses formulées. Enfin, nous examinerons en dernier lieu l'énonciation comme acte fondant la pertinence de la sémiosis ainsi conçue, et concluons sur l'objet de sens ainsi construit.

1. Cohérence et cohésion

L'ensemble des études menées a effectivement dégagé des éléments pertinents qui interviennent dans la constitution du « tout de signification » par l'auditeur, et qui fondent son appréhension de la totalité audible au travers de la cohérence et de la cohésion qu'il est susceptible d'en instaurer. Nous proposons d'examiner ces deux pôles et d'en expliquer les modalités sémiotiques, au regard de ce que nous pouvons en déduire de nos analyses.

1.1.Stratégies de cohérence et dimension intelligible

Nous avons démontré que l'auditeur est susceptible de mettre en place des stratégies de cohérence qui lui permettent d'instaurer la totalité signifiante, et de faire d'un flux sonore continu un discours intelligible. Il saisit alors de l'objet un ensemble d'indices signifiants, à partir desquels il transforme le continuum sonore en un discours syntagmatiquement et paradigmatiquement structuré, ainsi que temporellement pertinent. Il apparaît que nous pouvons discerner deux niveaux de pertinence sur lesquelles s'opèrent ces stratégies de cohérence : un niveau qui considère les éléments in praesentia dans leurs interrelations ; un niveau qui est opérant dans la confrontation des éléments in praesentia et des éléments in absentia.

Nous avons conceptualisé le premier niveau en fonction des renvois internes, au travers desquels l'auditeur fonde la discursivité de l'objet musical. Nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, les stratégies de cohérence mises en évidence ici s'établissent sur la comparaison perceptive d'unités distinctes et temporellement distantes. Dans ce sens, elles nécessitent une activité perceptive intelligente et médiate. En effet, la mise en relation des éléments répétés au sein de l'objet sonore implique de reconnaître dans l'objet les éléments pertinents qu'il s'agit de mettre en relation. Ces éléments retirent leur saillance des valeurs

musicales qu'ils manifestent : hauteurs, durées, timbres et intensités construisent des événements complexes que l'activité perceptive reconnaît et constitue en éléments porteurs de forme, établissant ainsi, au travers des lois harmoniques et métriques intégrées, des structures. Dans ce sens, cette activité perceptive nécessite, ainsi que le précise McAdams, une connaissance abstraite du système musical :

« Les qualités perçues des événements musicaux sont ancrées dans un système appris de relations (échelle, mètre, champ harmonique, etc.) qui est plus ou moins fortement évoqué par les relations entre les événements dans le contexte musical. On peut considérer ce système de relations comme de la connaissance abstraite quant à la structure de la musique d'une culture donnée, acquise au cours d'une expérience extensive. Cette connaissance est abstraite dans la mesure où elle incarne des relations relatives de stabilité ou de saillance parmi les valeurs d'une dimension donnée. Ce domaine est sans doute le plus important pour la prise en considération de la capacité de porter la forme, car il est clair que si un système de relations parmi les valeurs d'une dimension ne pouvait être appris, la puissance de cette dimension en tant que force structurante serait gravement compromise. »²

En chanson, cette connaissance abstraite du musical est fondée principalement sur une acculturation de l'auditeur au système tonal, système que la chanson exploite dans ses règles les plus rudimentaires.

Ainsi, nos analyses ont montré que, des mises en relation ainsi effectuées, émerge une discursivité, et par conséquent, une organisation signifiante du continuum sonore et des événements musicaux. Nous avons également observé que la voix, en tant que substance musicale, non seulement participait pleinement de cette discursivité, mais subissait également des modalisations, de type sonore et musical, qui la fonde comme signifiante en tant que voix-substance, et non uniquement en tant qu'expression d'une sémiotique verbale. En effet, cette prégnance vocale, gérée par des propriétés musicales globales organisant le continuum sonore, construit une appréhension spécifique des contenus verbaux, en hiérarchisant la saillance perceptive de leur manifestation dans la totalité audible. En conséquence, la dimension intelligible de l'objet, que l'auditeur construit dans l'instauration de la discursivité musicale, se nourrit également de « contenus verbaux » ainsi mis en avant de la « scène sonore », par la gestion globale du musical. L'ensemble fait effectivement intervenir la dimension du « comprendre » de l'activité perceptive de l'auditeur, qui vise, dans son intention d'écoute, à saisir dans le son les éléments qu'il peut mettre en relation avec ces deux systèmes signifiants abstraits : la musique tonale et la langue.

² McAdams Stephen, 1989a : 260.

Quant au niveau opérant dans la confrontation des éléments in praesentia et ceux in absentia, il prend corps dans une confrontation entre les règles structurelles implicites que l'auditeur a intégrées du genre chanson (genre en tant que « macro-structure »), et l'actualisation discursive spécifique que constitue telle ou telle chanson qu'il écoute. Dans ce sens, nous rejoignons Tarasti lorsqu'il dit que :

« [...] Pour étudier la sémiotique musicale, on doit tenir compte non seulement des éléments et relations in praesentia, mais aussi des potentialités de développement latentes. Ces dernières demeurent peut-être au second plan d'une composition, mais elles influent pourtant sur les événements en surface, la musique telle qu'on l'entend. Les relations in absentia sont inférées en se basant sur les signifiés (phénomène de surface) et également sur la compétence musicale de l'auditeur et de l'analyste ; elles sont au moins aussi importantes que les relations in praesentia du niveau syntaxique. »³

Le propos de l'auteur nous apparaît intéressant dans la mesure où, assez paradoxalement, il révèle une certaine spécificité de l'objet chanson. En effet, bien que Tarasti évoque ici une réalité inhérente à tout objet musical, dont « la signification » (en tant que sémiotique) résulte de la saisie globale de l'objet à ce double niveau d'appréhension, son propos n'est pas à prendre tel quel pour notre objet. Les entités évoquées ne sont pas équivalentes, les « potentialités de développement latentes » s'envisagent dans les limites du genre chanson, pour lequel, par ailleurs, la « sémiotique musicale » diffère, du fait même qu'elle intègre une dimension verbale prégnante. En conséquence, les relations in absentia, du fait de la relative simplicité du musical en chanson et de sa prégnance générique due à son statut de « produit culturel de consommation », ont la particularité de s'établir avec un « objet générique virtuel », dont l'efficacité est évidente en tant qu'« objet musical normé », et ce pour tous les auditeurs, quelque soit le niveau de compétence musicale, du fait de la surexposition à ce type d'objet, et des propriétés musicales à la fois élémentaires et culturellement entérinées qu'il exploite.

Par conséquent, l'« objet générique virtuel », en tant que modèle du texte informé, agit comme le canevas au travers lequel l'auditeur construit une part essentielle de la cohérence de l'objet, et participe à son instauration comme objet de sens, dans sa dimension intelligible. Ce canevas peut se concevoir comme une grille d'appréhension des chansons, et dans ce sens fait écho, nous semble-t-il, à la notion de « format », que Geninasca invoque pour l'art pictural. En effet, dans son article « Le logos du format »⁴, Geninasca élabore une

³ Tarasti, 1996 : 25.

⁴ Geninasca : 2003.

théorie selon laquelle l'interprétation d'un tableau sollicite « un champ vide solidaire d'une « grille positionnelle », invisible et néanmoins déterminante pour l'instauration de la totalité signifiante du tableau ». Résumons son propos :

Selon l'auteur, l'œuvre picturale s'appréhende par le biais d'une structure invisible qui l'informe, structure rectangulaire qui construit un champ, le « champ de format », le format en question relevant d'une représentation mentale de cette structure :

« Subordonné à l'existence des directions fondamentales de l'espace pour le sujet, indépendant des propriétés géométriques du champ qu'il informe, le format correspond au rectangle invisible circonscrit au support matériel. »

Il se dégage de son argumentation trois points fondamentaux, qui fondent l'existence de cette notion de format, et son efficience pour l'appréhension d'une œuvre picturale : la surface objective du support matériel et la structure invisible qui l'informe, n'ont pas le même statut de réalité ; le format correspond toujours à un quadrilatère rectangle, du fait des directions fondamentales de la verticalité et de l'horizontalité, dans lequel s'inscrit un tableau « idéalement accroché sur un plan vertical orthogonalement opposé à un observateur » ; du fait de la solidarité des côtés, des axes et des intersections (angles, centre, milieu des côtés) qui sont autant de points saillants, le champ du format a les propriétés d'une structure.

Concernant notre objet chanson, concevoir l'objet générique virtuel comme un format au sens de Geninasca, implique donc que cet objet constituerait une représentation mentale informée, un champ vide délimité par des « lignes » virtuelles, et doté d'une grille positionnelle ou « dispositif topologique » par lequel on appréhende les chansons. Cette conception nous paraît fondée dans les conditions suivantes :

- le « champ du format » se conçoit comme un « champ temporel ». Ce champ temporel est efficient en chanson, au travers de son temps chronométrique idéal, délimité en ses bords par le début et la fin de l'objet de discours ainsi clôturé. En effet, la durée générique standard de l'objet se situe autour de 3mn30, et est par ailleurs formatée par les besoins de l'exploitation économique et commerciale des chansons. Du reste, si l'on calcule la durée moyenne des chansons de notre corpus, l'on obtient effectivement une moyenne de 3mn30, à la seconde près.

- les « directions fondamentales » de l'objet musical chanson peuvent s'appréhender au travers des axes de la hauteur et de la durée, qui constituent les échelles de valeur sur lesquelles se fonde l'ensemble des éléments du système musical tonal pertinents pour les

chansons et la discrétisation du continuum sonore (cadences harmoniques, thèmes, rythme, mètre), et par conséquent pour la constitution d'entités fonctionnelles à l'intérieur du champ. Dès lors, cette « structure du format » chanson, invisible et pour autant efficiente, relève alors d'une exploitation surcodée de ces « directions » pour notre objet, surcodée par l'ancrage historique des principes fondamentaux de la musique tonale dans les objets musicaux de nos cultures, par une tradition orale séculaire dont ces principes émanent, et dont la chanson est originaire, et par l'usage actuel musical de ce type de production artistique. Dès lors, le « dispositif topologique » en tant que « format chanson » s'appréhende comme une gestion spécifique, des lois harmoniques (par le biais des cadences), des thèmes mélodiques qui régissent les chansons ; de l'organisation temporelle des périodes, qui fonde la dimension de la carrure comme une dimension pertinente. Le format ainsi conçu constitue bien, dans la structure invisible qui l'informe, une grille d'appréhension des chansons. L'on précisera alors avec Geninasca que sa réalité est paradoxale : bien que déterminante par rapport à la composition musicale d'une chanson, la structure qui informe le champ du format n'est pas, comme telle, observable. Le format est alors à concevoir ni comme un pur concept, ni comme un « temps informé » perçu, mais constitutif de l'interface du sujet écoutant et de l'objet perçu.

1.2. Interprétation de la cohérence au regard de la pratique d'écoute

Nos analyses ont donc montré que l'efficiencia du « format chanson » réside dans le fait que l'auditeur, en instaurant le tout de signification, saisit des écarts et des ajustements par rapport à ce format, écarts et ajustement qui produisent du sens. Le sens dont il est question ici, dès lors qu'il émane de processus dynamiques, de mises en relation internes et externes, n'est pas à appréhender en termes de catégories du plan du contenu. Il se dégage des phénomènes musicaux saisis, et relève de ce que Geninasca nomme des « opérations de transsubstantiation » de ces phénomènes sur la dimension sémantique. En d'autres termes, l'instance énonciative, dans sa saisie des relations et processus par laquelle elle construit la cohérence de la totalité audible, est susceptible de convertir ces relations et processus en grandeurs signifiantes dynamiques. Signifiantes, parce que les relations et processus ainsi saisis sont caractérisés, en termes de modalités de prégnance, de dialectique norme / écart, de tensions paradigmatiques, d'ordonnancement syntagmatique ; Dynamiques, dans la mesure où l'auditeur procède par ajustements incessants selon une finalité, celle de construire la cohérence ; Dynamiques également parce que ces grandeurs sont susceptibles d'accueillir des valeurs réalisées et investies *lors de l'écoute actuelle*, et donc solidaires de l'expérience ponctuelle, et en relation directe avec le vécu *hic* et *nunc* de l'auditeur.

En définitive, l'étude de la saisie globale du musical nous permet de préciser la nature du « comprendre » de l'auditeur, dans la pratique ordinaire d'écoute qu'il a de l'objet, distraite et itérative. Si l'on considère que l'écoute d'une chanson est toujours une *expérience de l'écoute actuelle*, en même temps qu'elle n'est jamais une écoute originelle, il nous apparaît, dans ces conditions, que ce « comprendre » peut correspondre à une dialectique entre la perception mémorisée et la perception actuelle de l'objet. Il y aurait alors, lors de l'expérience d'écoute, une saisie en quelque sorte « statique » des significations, et une saisie « dynamique » du sens. La saisie « statique » des significations correspondrait schématiquement à la saisie du plan du contenu de la dimension verbale, par le biais de l'expression vocale : ce que signifie telle chanson, au travers des figures acteur/temps/espace, de la thématization de ces figures, de la construction de ses isotopies et de son micro-univers. Ces contenus forment alors le substrat référentiel de l'univers sémantique de la chanson, connu et reconnu par l'auditeur dans ses écoutes répétées. Pour autant, dans l'écoute actuelle, cette saisie « statique » se trouve modalisée par l'expérience vécue de l'écoute, expérience nécessairement musicale, et par l'instauration effective de la totalité sonore comme discours intelligible. Dès lors, ce « comprendre » intègre à la signification discursive globale une dimension subjective inhérente, de laquelle les opérations de transsubstantiations sont investies, au travers de l'acte d'écoute même, qui place alors l'instance énonciative au cœur des processus interprétatifs.

En définitive, à la question « peut-on corréler le « comprendre » de l'activité d'écoute de l'auditeur à l'instauration qu'il fait de la cohérence intelligible », il nous semble justifié d'apporter une réponse positive, à la condition d'intégrer dans cette cohérence intelligible de l'objet une dimension subjective inhérente à l'expérience de son écoute, et partant inhérente à l'instance énonciative, considérée dans ses deux pôles : l'énonciateur en tant qu'il incarne la voix-substance, par laquelle transmutent tous les processus sémiosiques en jeu dans la constitution de cette cohérence ; l'énonciataire en tant qu'il instaure cette cohérence lors de cette expérience d'écoute.

1.3.Cohésion et dimension sensible

La cohésion, telle que la définit Geninasca, s'unit à la cohérence pour fonder l'instauration du tout de signification d'un ensemble signifiant. Cette cohésion émerge de la « saisie impressive » des discours, et est solidaire de la perception et de la sensation actuelle. Cette saisie impressive, Geninasca la nomme également « saisie rythmique » ou « saisie

sensible », selon qu'il évoque les syntagmes sériels⁵, ou les discours esthétiques dans leur ensemble⁶. Elle constitue le troisième type de saisie du sens, les deux premiers relevant de la saisie molaire et de la saisie sémantique⁷. Par conséquent, par « saisie impressive », l'auteur désigne le mode de saisie de la dimension sensible des discours, et par « cohésion perceptive » ou « sensible » le résultat de cette sémiosis.

Cette définition de la cohésion sensible, et de la saisie impressive qu'elle implique, conceptualisée par l'auteur pour l'interprétation des discours esthétiques, demande quelque précision et ajustement, au regard de notre objet chanson dont la matérialité est faite de sons. En effet, le fait que ce phénomène physique complexe qu'est le son n'existe, en tant que phénomène perçu, que par les sensations, auditives et trans-sensorielles, qu'il procure au sujet percevant, implique deux observations : (i) la saisie impressive en tant qu'elle est synonyme pour l'auteur de saisie sensible de l'objet, est un mode de saisie inhérent à la nature sonore d'une chanson, et premier pour son existence en tant que discours pour un auditeur. En d'autres termes, contrairement à l'univers des discours verbaux, où discours esthétiques et discours transitifs peuvent se différencier, selon Geninasca, par la prégnance de leur dimension sensible, aucun discours musical, aussi trivial soit-il, ne peut manifester une dimension sensible qui puisse être « secondaire », relativement à sa dimension intelligible. (ii) la pertinence de la différence entre cohésion et cohérence réside alors dans l'intention d'écoute que l'une et l'autre des dimensions sous-tendent. Autrement dit, tous les éléments pertinents pour la cohérence de l'objet sont susceptibles de construire *également* une cohésion de l'expérience perceptive, dès lors que les deux dimensions sont pareillement indissociables d'une saisie sensible de l'objet sonore. Pour autant, la réciproque n'est pas vraie, au regard des définitions que nous avons posées des activités d'écoute. Le « comprendre » correspond à une visée, et la saisie qu'il implique est une saisie de type sémantique, qui construit de fait une cohérence : seules les configurations perceptives susceptibles de former des entités pertinentes au regard d'un système abstrait signifiant et opérant, sont à même d'émerger de l'écoute du « comprendre » telle que définie, et de nourrir la dimension sémantique de l'objet. En revanche, la saisie impressive, telle que définie par l'auteur, se conçoit alors, pour un objet musical, comme la saisie de laquelle émergeraient des configurations perceptives effectivement solidaires de la perception et de

⁵ Geninasca, 1997 : 77.

⁶ Geninasca, 2004a et 2004b.

⁷ « Appelons *molaire* la saisie qui s'arrête aux grandeurs constituées que définit un savoir associatif, socio- ou idiolectal [...] et *sémantique*, celle qui concerne les virtualités relationnelles des propriétés de ces grandeurs. », Geninasca, 1997 : 59.

la sensation actuelle, mais restrictivement liées à une expérience sensible de l'objet de discours, en tant qu'elles forment cohésion avec sa dimension sémantique sans en supporter les valeurs et processus intelligibles. Par conséquent, pour notre objet, la saisie impressive envisagée dans cette acception, ne peut se définir que restrictivement, comme la saisie corrélée à l'activité d'écoute du « ouïr » : l'auditeur saisit une totalité audible concrète, dont il est « frappé », son attitude d'écoute ne visant rien d'autre que la sensation de cette perception. Dès lors, on retrouve ici, ainsi que nous l'avons déjà signalé, l'instance de non-sujet telle que définie par Coquet. Citons l'auteur, dans son article « Instances du discours et phénoménologie », tiré de l'ouvrage *La transversalité du sens*. Il commente un texte de Ludovic Janvier, qui met en scène l'expérience sensible du peintre Pierre Bonnard. Son propos concerne donc la vue, et non pas l'ouïe :

« Le voir ici est second : il relève du cognitif. À ce titre il implique la présence du sujet, l'instance judicative. Le sentir est premier : il relève de la perception corporelle. Il implique la présence de cette instance de base que la sémiotique des instances appelle le non-sujet. Dans ce temps et cet espace phénoménologique, les phénomènes s'ordonnent autour du corps, de mon corps. C'est lui l'origine, ce "hic absolu" dont la propriété intrinsèque est de rendre proche, tel un attracteur, ce qui est lointain, et instantané ce qui se déploie dans le temps. »⁸

Il nous semble pertinent d'adapter ces propos aux activités d'écoute et aux saisies qui y sont corrélées. Le « comprendre » relève du cognitif, et implique le sujet en ce qu'il assume son écoute et ce qu'il en saisit. En revanche, l'« ouïr » relève effectivement de la perception corporelle et d'une saisie impressive au sens strict, saisie d'un sujet percevant qui en constitue à la fois l'origine, et qui en subit les effets ou sensations. Pour autant, le cognitif est lui-même corrélé à un « sentir » qui se manifeste dans la cohésion des configurations perceptives qui le fondent. En conséquence, la cohésion de l'expérience perceptive, telle que définie par Geninasca, est double pour notre objet (et non pas doublée) : elle constitue d'une part une cohésion perceptive de type intelligible, au sens qu'elle participe pleinement à l'instauration de la dimension intelligible de l'objet par l'auditeur. Elle s'érige alors dans la confrontation entre l'activité perceptive médiate de mise en relation des éléments pertinents, ainsi que nous l'avons expliqué pour les stratégies de cohérence, et dans l'activité perceptive immédiate d'un intelligible alors « éprouvé » lors de l'expérience actuelle d'écoute ; d'autre part, elle constitue une cohésion sensible, perceptive, des configurations perceptives que l'auditeur n'est pas en mesure d'assumer, en tant qu'instance judicative, mais qu'il ressent

⁸ Coquet, 2006 : 16.

pour autant. Cette seconde propriété relie directement la cohésion à l'activité d'écoute du « ouïr ».

L'on retrouve de fait, dans cette extension de la cohésion, la relation englobante qui lie le sonore et le musical, et qui apparaît dans nos analyses dès lors que les éléments analysés de la dimension plastique sonore sont à la fois perceptibles en tant que tels, et pour autant constitutifs d'une cohésion solidaire de la cohérence intelligible des chansons.

Ainsi, les modes de signifiante des représentations sonores que nous avons étudiées relèvent effectivement d'une saisie impressive au sens strict, c'est-à-dire susceptibles de « frapper » le sujet percevant dans son activité d'écoute du « ouïr » : les compositions de l'espace sonore, la gestion des timbres et des jeux des instruments, les évolutions des physionomies des « blocs sonores », les occupations du spectre harmonique, etc., sollicitent le sujet percevant non pas dans ce qu'il comprend des sons qu'il entend, mais dans ce qu'il en ressent. C'est également le cas pour les phénomènes de scansion métrique que nous avons étudiés. Ces sensations sont par ailleurs indépendantes de son intention d'écoute, elles s'éprouvent par son « corps percevant », en tant qu'il ordonne autour de lui le temps et l'espace phénoménologique du *hic* et *nunc* de son expérience d'écoute. Les catégories qui émergent de la dimension plastique, sont alors constitutives de ce qu'on pourrait appeler un « état dynamique » de la cohésion sensible : à la fois très abstraites et très générales, elles fondent la dimension sonore des chansons comme instaurant un isomorphisme entre les configurations perceptives qui la compose et les états thymiques, tensifs et phoriques, du sujet qui écoute.

2. L'objet de sens

La théorie de Geninasca, au travers de laquelle nous avons interprété les résultats de nos analyses, implique une énonciation qui se définit relativement à la conception du discours en acte. Le « sujet de l'énonciation implicite », ou l'énonciataire, dès lors qu'il informe l'objet textuel, et en l'informant le constitue comme tout de signification, accomplit l'acte énonciatif auquel le discours doit son existence : « chaque *acte de discours* équivaut à une performance définie et unique »⁹. Par conséquent, relativement aux observations faites dans nos analyses, nous dirons, avec Bordron, que l'« instance énonçante », ou « instance d'effectuation », comme variable particulière qu'est la source de l'acte d'énonciation, « n'est

⁹ Geninasca, 1997 : 93.

en elle-même rien d'autre qu'une certaine énergie dépensée »¹⁰. Cette énergie dépensée prend sa valeur, en chanson, dans le domaine de la subjectivité d'un sujet écoutant. L'instance énonçante, en tant qu'elle effectue l'acte d'énonciation, s'inscrit alors dans la sémiose elle-même, et constitue un des fonctifs de la fonction sémiotique¹¹.

Or, cette énonciation, qui subsume l'ensemble des observations que nous avons faite concernant l'objet de sens, est singulière en chanson du fait de la présence de la voix chantée. Par conséquent, ainsi que nous l'avons expliqué au chapitre précédent, la voix constitue la pierre angulaire de cet objet de sens qu'est une chanson. Au regard des propriétés de l'énonciation précédemment examinées, et des éléments qu'ont apportés nos analyses concernant cette question, nous proposons d'observer, en guise de conclusion, quel objet de sens constitue alors une chanson pour l'auditeur qui l'écoute. Nous entendons ainsi parachever notre réflexion concernant notre question initiale, à l'origine de notre démarche et de nos orientations de recherche, « comment une chanson signifie-t-elle pour l'auditeur, dans la pratique distraite et itérative qu'il a de son écoute ? ».

2.1.Énonciation et empathie

Du point de vue de l'énonciation, la singularité d'un objet comme la chanson réside donc indubitablement dans le fait que sa dimension vocale constitue en soi un acte d'énonciation, une effectuation du sens prise en charge par une autre « énergie », constitutive d'une autre subjectivité que celle de l'énonciataire, celle de l'énonciateur. En effet, ainsi que le souligne Ricoeur :

« [...] en tant que voix poussée au-dehors par le souffle et articulée par la phonation et toute la gestuelle, l'énonciation partage le sort des corps matériels. En tant qu'expression du sens visé par un sujet parlant, la voix est le véhicule de l'acte d'énonciation en tant qu'il renvoie au « je », centre de perspective insubstituable sur le monde. »¹²

La concomitance des deux actes d'énonciation renvoie alors au dispositif communicatif sous-jacent, entre un chanteur et son auditeur, dès lors que la voix du chanteur, selon Cohen-Lévinas, est toujours une voix adressée :

« Peut-on imaginer un chanteur dont la voix ne s'adresserait à personne, qui irait toucher le vide des choses comme le vide des êtres ? Il serait alors en

¹⁰ Bordron, 2006a : 104.

¹¹ Bordron, 2006 : 105.

¹² Ricoeur, 1990 : 72.

situation de soliloque ontologique qui représenterait à lui seul l'enfer dans ses dimensions symboliques, épiques et historiques les plus exacerbées. Cette voix qui lui revient finirait par ne plus être entendue par son corps. Son chant glisserait ostensiblement de l'auto-affectation à l'auto-altération. Entendre sa voix avec sa gorge, comme le pensait Merleau-Ponty qui n'était pourtant pas chanteur, c'est laisser à autrui la possibilité de vous répondre dans la concrétude du lieu ou s'élabore le souffle et la mélodie, avec l'organe de l'entendement. »¹³

Ainsi, la présence de la voix dans une chanson fait de cet objet de discours une adresse, en même temps qu'elle renvoie directement à une altérité : la voix se pose comme la parole singulière d'un sujet sentant et percevant, dont le corps tensif et phorique transparaît dans le faire et l'être vocal. Elle est constitutive du corps propre de l'énonciateur, et pose d'emblée un « autre que soi », intentionné à la fois d'un dire, dans son activité symbolique de production d'un discours, et d'un « faire ressentir », dans son activité artistique de chanter. Ce « faire ressentir » a été étudié par De Chanay dans son article « La chair des sons ou l'aspectualisation du corps : exemple de l'opéra »¹⁴, dans l'examen des phénomènes d'empathie liés à l'écoute de la voix. Selon l'auteur, ce « faire ressentir » repose sur l'hypocrisis, au sens défini par Aristote, comme usage adéquat de la voix selon les états passionnels que l'émetteur souhaite transmettre, et est responsable, par la transmission des émotions, de phénomènes de catharsis, comme « purgation » (à la fois un soulagement et un plaisir) consistant en ce qu'on fait éprouver à quelqu'un des passions en lui en présentant une imitation. Ce « faire ressentir » déclenche donc des phénomènes d'empathie qui, selon De Chanay sont de deux ordres :

- l'empathie « narrative » : elle fonctionne par projection et identification, et dépend du texte, du sens que l'auditeur rend pertinent en l'appliquant à son actualité. Cette forme d'empathie concerne moins directement notre réflexion du fait qu'elle est directement liée aux contenus verbaux des chansons ;

- l'empathie somatique : c'est celle de l'hypocrisis, qui présuppose un rapport direct à l'autre, et qui autorise un ajustement physique de la réception à l'émission. Elle fait directement intervenir ce que Chion nomme les « indices sonores matérialisant »¹⁵ : le son vocal transmet alors une image de la posture corporelle qui est à la source de son émission, et

¹³ Cohen-Lévinas, 2006 : 281.

¹⁴ De Chanay, 2002.

¹⁵ « Par indice sonore matérialisant nous désignons un aspect d'un son, quel qu'il soit, qui fait ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l'histoire concrète de son émission [...] : raclements de gorge et respirations dans un son de voix, crissements dans un bruit de pas, légers accidents d'attaque, de résonance ou de justesse dans une séquence musicale. » (Chion, 2004 : 102).

qu'à l'audition, l'on saisit et l'on épouse. Cette forme d'empathie est directement liée à la réception de la voix en tant que « voix-substance ». Elle fonctionne sur plusieurs plans : la respiration, le toucher des ondes sonores et leur réception trans-sensorielle, liés en particulier à leur fréquence et à leur intensité, le rythme dynamisant ou non de la profération.

Par ailleurs, l'objet sonore et musical que nous avons étudié manifeste, dans ces deux dimensions, des caractéristiques susceptibles de former des relations de divers types entre le vocal et le musical : les configurations de prégnance de l'un et de l'autre, les propriétés sonores de certains sons instrumentaux ainsi que leur jeu, donnent corps à ce que Cohen-Lévinas nomme une « hypotypose du vocal dans le musical » :

« [...] une manière de mettre dans les sons une évocation dont seule est chargée la vocalité, qu'elle relève de la mimésis, de la rhétorique, ou d'une éloquence qui se situe au-delà de tout poétique ou textuel »¹⁶

Par conséquent, il ne paraît pas incongru d'envisager que ce type de manifestation dans la dimension sonore et musicale des chansons¹⁷, étende l'efficacité de l'hypocrisis au-delà de la dimension vocale stricte.

Enfin, en chanson, l'hypocrisis dont il est question nous semble moins corrélée à une « théâtralité » du faire vocal, propre à l'opéra, qu'à une sorte de « sublimation » de la passion quotidienne, du fait du caractère « illégal » de la voix chantée. En effet, la voix chantée de la chanson manifeste l'intime passionnel dans un faire vocal le plus souvent accessible à chacun de ses auditeurs. Le chant ainsi produit, souvent proche, dans ses courbes mélodiques, du parlé ordinaire, manifeste une voix qui signale des usages de la voix comme indices d'affects, usages efficaces également dans la parole interactive. En d'autres termes, le fait même que tout auditeur soit capable de fredonner sans grande difficulté les chansons qu'il écoute, voire même par imitation du geste vocal, de reproduire certains indices sonores de l'énonciation d'origine, provoque en sus des phénomènes d'empathie que nous avons évoqués, une possible appropriation du faire énonciatif vocal, à la fois source de plaisir, et ressource supplémentaire de la catharsis. En conséquence, les phénomènes en jeu ici, empathie d'une part et appropriation du faire énonciatif d'autre part, permettent à l'énonciataire à la fois la distanciation nécessaire à toute construction

¹⁶ Cohen-Lévinas, 2006 : 200.

¹⁷ À titre d'exemple, nous pouvons écouter le jeu de la guitare électrique dans la chanson d'Arno (*Les yeux de ma mère*, pont 2 : extrait sonore n°12e 🎧). Les distorsions du son, connues des guitaristes sous le nom d'effet wah-wah, donnent effectivement un caractère vocal au son, du fait de la modulation harmonique rapide que cela provoque.

symbolique et à son énonciation, du fait de l'irréductible individualité de la voix de l'interprète, et la « réduction de l'altérité »¹⁸ : l'« autre » peut potentiellement se ramener au « même », son altérité s'en trouvant ainsi ponctuellement neutralisée.

2.2.L'objet de sens dans la pratique d'écoute

Nous avons reconnu à la chanson un mode d'existence singulier en tant qu'objet de discours : du fait qu'elle est maintes fois renouvelée, son écoute s'apparente à une pratique spécifique, et rend inaccessible l'objet de l'écoute originelle. Cette particularité ressort de son caractère musical et sonore, et relève par conséquent de l'expérience esthétique et du plaisir que son écoute procure.

De Chanay fait l'hypothèse que ce plaisir de l'écoute répétée, qui émane d'une union entre sens et sensation, résiderait dans le fait que « le travail esthétique qui donne du plaisir répond à des procédés généraux (rhétoriques) qui programment pour les occurrences [d'écoute] des modes de réception du message, modes qui ne varient pas, et qui font que l'auditeur, à chaque fois qu'il est remis en situation d'écoute, est mis en situation d'éprouver »¹⁹. Son hypothèse concerne l'écoute des opéras, en tant que l'auditeur cherche à retrouver dans l'écoute sur support, un plaisir vécu lors d'une représentation *hic et nunc* de l'œuvre en question. Le plaisir de l'écoute des chansons ne se considère pas tout à fait dans les mêmes termes, du fait que la chanson sur support est le mode premier d'existence de l'objet pour l'auditeur. Les concerts des artistes de chanson revêtent pour l'auditeur d'autres enjeux liés davantage au « personnage chanteur », et au « fait social » global de sa production, qu'à l'« éprouver » d'une performance en acte des œuvres. En effet, le plus souvent, l'écoute réitérée des œuvres n'est pas forcément liée au désir de retrouver une sensation éprouvée *in situ*, nombre d'auditeurs écoutent des chansons sans jamais ou rarement se rendre aux concerts. Par conséquent, ce régime de « programmation » du sens et de la sensation nous semble effectivement pertinent pour expliquer l'écoute itérative des chansons. Cependant, il nous apparaît qu'il se double d'une dimension de l'« intime » qui lui est propre, et qui s'élabore dans un « éprouver » dynamique fortement lié à l'« état d'âme » du sujet écoutant lors de l'écoute actuelle. Dans ce sens, nous dirons, avec Landowski, que le régime de sens dont il s'agit ici relève d'un ajustement :

¹⁸ Fontanille, 2004 : 63

¹⁹ De Chanay, 2002.

« Ce dont il s'agit, c'est en fait d'une coalescence ou plus précisément d'un ajustement en acte, qui ne se laisse comprendre, et d'abord appréhender, que dans le moment même où un tel rapport se noue : effet pour ainsi dire sans cause, ou du moins qui ne trouve sa raison ni du côté du sujet ni de celui de l'objet, mais tient tout entier à leur mise en présence. »²⁰

Nos analyses ont tenté de montrer quelques propriétés de l'objet de sens ainsi considéré. La totalité audible instaurée par le sujet écoutant construit un objet de sens dynamique, dont la signifiante ressort essentiellement de sa forme (au sens de Geninasca), comme si en définitive le sens d'une chanson se définissait par « le sens de sa forme ». Ce sens est instauré par le sujet de l'énonciation, impliquant son inhérente subjectivité, constitutive de la dimension intelligible comme de la dimension sensible de l'objet. Considéré dans sa pratique, cet objet de sens s'inscrit dans un régime ontologique temporel dont on peut dire, avec Bertrand et Fontanille²¹, qu'il relève à la fois de l'existence et de l'expérience. En effet, selon ces auteurs, toute sémiotique-objet s'inscrit dans un régime temporel ontologique :

« [...] le choix d'un régime temporel est la manifestation formelle d'une certaine conception de l' "être-au-monde". Le temps de l'existence est le temps du monde et du mouvement, et résulte d'une projection existentielle dans le procès ; il implique donc un débrayage ontologique et des médiations existentielles. Le temps de l'expérience est celui de la perception sensible, et de la présence immédiate au monde ; il implique donc un embrayage ontologique. »²²

Les régimes ontologiques temporels sont définis par les auteurs selon cinq variables : l'opération fondatrice (débrayage pour l'existence, embrayage pour l'expérience) ; la dominante prédicative (jonction vs présence) ; les énoncés typiques (existence/inexistence vs apparition/disparition) ; les valences (médiation vs immédiateté) ; les domaines (être/faire vs éprouver/vivre). Les auteurs précisent :

« [...] il n'existe pas de situation ou de sémiotique-objet qui soit purement "expérientielle" ou purement "existentielle" [...]. Par conséquent, la sémiotique du temps devra considérer non pas l'opposition entre ces deux régimes, mais les tensions et les variations de tensions entre l'un et l'autre. »²³

La chanson, en tant que sémiotique-objet, n'échappe à la règle. L'on ne s'engagera pas ici avec précision dans l'examen de sa sémiotique du temps, telle qu'elle est conçue dans

²⁰ (Landowski, 2004 : 97.

²¹ Bertrand, Fontanille, *Régimes de la temporalité*, introduction, 2006.

²² Bertrand, Fontanille, 2006 : 5

²³ Ibid.

l'ouvrage que nous citons. Nous pouvons cependant observer ce qu'en révèle son énonciation. La concomitance des actes énonciatifs marque un ancrage de la sémiotique-objet dans deux temporalités différentes :

- la voix chantée constitue une énonciation relevant de l'existence. Elle nécessite des opérations de débrayage pour la mise en discours de l'univers symbolique ; elle construit un énoncé stabilisé par son émission enregistrée ; elle réfère à un *hic* et *nunc* révolu de l'instance énonçante, celui du temps de l'enregistrement, elle s'inscrit dans les domaines du faire et de l'être ;

- la réception d'une chanson, ou son écoute, relève de l'expérience : elle nécessite des opérations d'embrayage, elle s'effectue dans la mise en présence phénoménologique de l'objet et de l'énonciataire, elle convoque des stratégies qui relèvent de l'immédiateté de l'écoute, elle s'inscrit dans les domaines de l'éprouver et du vivre ;

Cependant, et là réside selon nous la spécificité de l'objet de sens, les syncrétismes sémiotiques supportés par la voix, au travers de la la voix-présence et de la voix-énonciation, telles que nous les avons définies dans notre travail, lui confère sa valeur expérientielle, pour l'auditeur qui l'écoute, dans le sens donné qu'en donne Bertrand et Fontanille :

« L'expérience est un processus créateur d'objets de valeur de type cognitif et affectif (des connaissances, des souvenirs, des compétences, des routines, des empreintes, etc.). [...] ce processus de création et d'acquisition se caractérise principalement par l'immédiateté de la relation aux objets, aux situations, au monde en général ; il s'agit d'éprouver les choses [...]. C'est pourquoi on peut définir l'expérience comme production et acquisition de valeurs grâce à l'immédiateté de la relation au monde. L'immédiateté ne s'oppose pas à la disjonction, mais, plus fondamentalement, à la jonction, au principe même selon lequel les sujets et les objets étant dissociés, leur relation ne peut être que de conjonction ou de disjonction ; l'immédiateté (vs la médiation) est de l'ordre de la présence (présence au monde, en l'occurrence). »²⁴

Le régime temporel de cette sémiotique-objet serait par conséquent à dominante expérientielle. Ce qui en définitive rejoint le caractère rituel liée à sa pratique d'écoute, et expliquerait également sa popularité, son caractère « consommable », ainsi que son ancrage dans une époque, une histoire, une société. En définitive, il nous apparaît alors que la variable avec laquelle compose en priorité l'objet de sens, et la manière dont il signifie, relève principalement d'une *présence du sens*, telle que l'évoque Landowski :

²⁴ Ibid.

« [...] pour que ce qui prend place dans le "champ" perceptif puisse enfin donné lieu à une présence vive faisant effectivement sens (ou image), il faut que d'une manière ou d'une autre le corps s'y trouve esthésiquement mis en mouvement. Et cela n'est rendu possible que par le jeu de quelque rapport entre éléments modulés sur le mode musical : la présence du sens, décidément, ne peut être qu'une présence dansée. »²⁵

²⁵ Landowski, 2004 : 194-195.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Arrivée au terme de cette recherche, nous avons le sentiment de conclure une aventure qui mériterait encore de nombreuses investigations. Nous l'avons menée avec l'exigence sous-jacente d'éviter, autant que faire ce peu, le commentaire et l'extrapolation interprétative, afin que nos hypothèses et nos résultats trouvent des fondements concrets dans l'objet analysé. La manière dont nous avons élaboré cette recherche, comme un cheminement raisonné au fur et à mesure des questions soulevées par nos intentions initiales, a constitué alors pour nous une véritable découverte, à la fois de cette sémiotique-objet qu'est la chanson, et de l'efficience de certaines théories sémiotiques pour l'analyser.

En effet, cette expression artistique, si familière à notre quotidien, apparaît à l'analyse d'une surprenante richesse, tant du point de vue de sa dimension musicale que de sa dimension sonore. Nous n'avons présenté ici que la part substantielle des « découvertes » faites au cours de notre démarche expérimentale, présentation qui nous est apparue suffisante pour démontrer la pertinence de nos hypothèses sémiotiques. Pour autant, les points que nous avons examinés et illustrés à partir de chansons choisies ont une pertinence pour chacune des chansons du corpus. La simplicité apparente de l'expression « chanson » s'avère en fait très productive pour l'émergence du sens. Nous avons découvert à chaque détour d'une analyse, à chaque écoute sémiotiquement intentionnée, des éléments pertinents, qui participent à l'élaboration de la chanson comme « tout de signification », intelligible et sensible. Ces éléments se logent de partout dans la totalité audible. Au niveau local : dans le traitement vocal de tel morphème, dans la tenue ou le relâchement de telle note, dans la répétition ou la destruction de tel intervalle de hauteur, dans la réitération de telle formule rythmique, dans l'attaque, le grain ou l'entretien de tel son... ; Au niveau global : dans la construction des physionomies sonores des paradigmes, dans les répétitions caractérisées de tel motif mélodique, dans l'exploitation des timbres, dans la construction de la perception mesurée... L'objet s'élaborant fondamentalement autour de la répétition, quelle qu'en soit sa modalité, tout écart, tout ajustement, toute variation, dès lors qu'elle se pose comme une différence, est susceptible de faire sens. L'ensemble des éléments pertinents relève alors de ces trois composantes de l'objet sonore, le son, la musique et la voix.

Ainsi, une des conclusions évidentes de notre travail est que, si on l'analyse en tenant compte de l'ensemble des éléments sonores qu'elle manifeste, la chanson se révèle être un

objet sémiotique fort complexe, et ne renvoie aucunement à une forme d'expression « simpliste », telle qu'on l'évoque souvent. Cette complexité n'est pas à mettre au compte, nous semble-t-il, de ses propriétés musicales au sens musicologique du terme, ni même de sa dimension sémio-linguistique au regard de son texte, mais réfère bien à cette « composition globale sonore », faite de sons, de musique, et de voix, que constitue la sémiotique-objet, et que l'auditeur instaure en objet de sens lors de son écoute. Dès lors que cette composition est faite de sons, dont la voix manifeste l'humanité tangible, la sémiosis en jeu intègre alors inévitablement l'inhérence sensible du corps de l'auditeur écoutant, l'indépassable temporalité de l'expérience d'écoute, ainsi que l'irréductible présence du sujet de l'énonciation – énonciateur et énonciataire – comme subjectivité éprouvant et éprouvée.

En outre, notre travail démontre que certains concepts sémiotiques, habituellement construits et convoqués pour la compréhension et l'analyse des discours littéraires, ou éventuellement des sémiotiques visuelles, peuvent s'avérer tout à fait efficaces pour expliciter les fonctionnements sémiotiques en jeu dans l'objet musical « chanson ». En effet, il apparaît que cette « composition globale sonore » a toutes les caractéristiques d'un texte *informé* (au sens de Geninasca) et manifeste, dans sa matérialité même, les éléments nécessaires et suffisants à la construction du tout de signification, de sa cohérence intelligible, et de sa cohésion sensible : la substance de l'expression fait sens sans nécessiter d'être mise en relation avec un plan articulé du contenu. La signifiante ainsi manifestée construit une sorte de contenu dynamique, « en suspens », qui a des propriétés figurales, et que l'instance d'énonciation est susceptible d'investir de valeurs spécifiques, certes au regard des contenus manifestés dans la dimension verbale, mais également, et surtout dirions-nous, au regard de l'effectuation du sens proprement dite, dans l'écoute ponctuelle, inévitablement corrélée au *hic* et *nunc* de l'auditeur, et à sa subjectivité d'être au monde.

De fait, ces observations nous amènent à penser que les signifiants ainsi activés constituent, selon les mots de Landowski, une *présence du sens*. Cette présence, il nous semble pertinent de lui attribuer les mêmes propriétés que celles de l'objet sonore lui-même, « concret et inépuisable », tel que caractérisé par Schaeffer : cette *présence du sens* constituerait alors une sorte de « signifiante concrète et inépuisable », ce qui pourrait expliquer que, bien qu'entendue et réentendue, la chanson ne se vide pas de son sens. En effet, si l'on rappelle que tout auditeur de chanson, à force d'écoutes répétées, est capable de restituer la moindre modulation mélodique, le moindre contretemps rythmique, la moindre anticipation de la voix chantée, de sa chanson préférée, il apparaît alors tout à fait plausible

que l'efficacité de l'objet de sens « chanson » se joue dans la relation singulière qui s'établit entre les propriétés sonores de l'objet de discours, et les particularités de son énonciation, qui font de l'auditeur un co-énonciateur en même temps qu'un énonciataire.

En conséquence, il nous paraît important de souligner que la prise en compte, dans notre travail, du caractère itératif de la pratique d'écoute de l'objet, a permis de démontrer que les processus sémiotiques en jeu sont efficaces / par—au fil de—grâce à / l'expérience répétée de l'écoute : l'écoute répétée fonde l'objet sémiotique en même temps qu'elle le caractérise. En conséquence, il a la particularité de s'élaborer à la fois dans la temporalité de l'écoute actuelle, temporalité courte et bornée, et dans la temporalité illimitée des écoutes à venir. Nous dirions alors, avec Hirschi, que l'enregistrement assure à la chanson enregistrée « le statut d'œuvre-monument », et « autorise ainsi une *éternisation de l'éphémère* ». ¹

Enfin, et pour terminer, notre réflexion nous a mené à étudier une chanson spécifique, que nous avons dénommée « chanson *chanson* », relativement à la catégorie générique que nous avons mise en évidence. Cette « chanson *chanson* », dès lors qu'elle émane d'une classe d'objets musicaux dont la seule caractéristique reconnue est qu'elle fait partie de ce type de discours « chanson », manifeste finalement des actualisations de la « macro-structure » modèle, ce qui explique que les modes d'émergence du sens que nous avons mis en évidence ressortent en grande partie de l'efficacité du « format chanson ». Par conséquent, il serait intéressant de compléter ce travail, dans une autre recherche, afin d'examiner si les propriétés mises en évidence dans l'objet sémiotique que nous avons construit, sont susceptibles de fonder un genre spécifique de chansons. Il faudrait alors envisager deux démarches complémentaires : d'une part, élargir le corpus à d'autres chansons appartenant à cette même catégorie *chanson*, et éprouver l'ensemble des hypothèses formulées dans ce travail ; d'autre part, entreprendre le même type de démarche sur des objets musicaux appartenant à des genres spécifiques, chanson *rock*, chanson *rap*, ou chanson *blues*, etc. Intuitivement, nous aurions tendance à penser que les chansons marquées par leur appartenance à des genres musicaux caractérisés, puisqu'elles exploitent des patterns sonores, d'ordre rythmique, mélodique, ou vocal, sont susceptibles d'altérer le rendement du « format chanson » pour l'émergence du sens, et d'en amoindrir ainsi, sur le plan sonore, sa pertinence sémiotique.

¹ Hirschi, 2000 : 50.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages consultés et cités

CHANSON ET MUSIQUE : HISTOIRE ET SOCIOLOGIE

BÉAUD, P. (1973) : *Musique et vie quotidienne, essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, Mame.

BONNIEUX, B., CORDEREIX, P. et GIULIANI, E. (2004) : *Souvenirs, souvenirs ... Cent ans de chanson française*, Paris, Gallimard.

CASIER, I. et FRANCÈS, B. (2003) : *Musique : le marketing m'a tuée ?*, Paris, Mango Document.

CHAILLEY, J. (1960) : « La musique post-grégorienne » dans *Histoire de la musique 1 : des origines à Jean-Sébastien Bach*, dir. Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 719-780.

DANIEL, S. (2002) : *A propos de la chanson*, Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet, Arsec / Lyon 2.

DANIÉLOU, A. (2003) : *Origines et Pouvoirs de la musique*, Les cahiers du mleccha, Paris, Kailash Éditions.

DE COSTER, M. (1976) : *Le disque, art ou affaires ? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

DUNETON, C. (1998) : *Histoire de la chanson française, des origines à 1780*, Paris, Seuil.

ERISMANN, G. (1967) : *Histoire de la chanson*, Paris, Hermès.

GREEN, A-M. (1997) : *Des jeunes et des musiques, Rock, Rap, Techno...*, Paris, L'Harmattan.

GREEN, A-M. (dir.)(2000) : *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan.

GROSZ, P. (1996) : *La grande histoire de la chanson française*, (4 tomes), Paris, France Progrès.

GUICHARD, J. (1999) : *La chanson dans la culture italienne, Des origines populaires aux débuts du rock*, Paris, Honoré Champion.

GULLER, A. (1978) : *Le 9^e Art, Pour une connaissance de la chanson française contemporaine (de 1945 à nos jours)*, Bruxelles, Nouvelles Éditions VOKAER.

HENNION, A. (1981) : *Les professionnels du disque, Une sociologie des variétés*, Paris, A.M. Métailié.

KAUFMANN, N. et BERTAUD, E. (2001) : *Musique ! Pour s'y retrouver dans les courants musicaux*, Paris, Manitoba-Belles Lettres.

LESUEUR, D. (2004) : *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Paris, Carnot.

MARICOURT, T. (1996) : *La parole en chantant*, Bruxelles, EPO.

MOUSTAKI, G. (1973) : *Questions à la chanson*, Collection « Questions », Paris, Stock.

NAUDIN, M. (1968) : *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson*, Paris, A.-G. Nizet.

PERRIER, J-C. (2002) : *Nouvelle vague, La jeune chanson française depuis 1981*, Paris, La Table Ronde.

PERRIN, L. (2005) : *Vincent, Carla, M et les autres, Une nouvelle chanson française*, Tours, Les Éditions Hors Collection.

PLOUGASTEL, Y. (dir.) (1996) : *La chanson mondiale depuis 1945*, Paris, Dictionnaire Larousse, Larousse-Bordas.

POUPART, R. (1988) : *Aspects de la chanson poétique*, Paris, Didier Érudition.

RIOUX, L. (1992) : *50 ans de chanson française, de Trenet à Bruel*, Paris, L'Archipel.

ROBINE, M. (1994) : *Anthologie de la chanson française, La tradition. Des trouvères aux grands auteurs du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel.

ROBINE, M. (2004) : *Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours*, Paris, Fayard / Chorus.

ROLAND-MANUEL (dir.) (1960) : *Histoire de la musique 1 : des origines à Jean-Sébastien Bach*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard. (réimpr. 1970, 1981, 1986, 1993).

SAKA, P. (dir.) (2001) : *Y'a d'la France en chansons*, Paris, Larousse.

SEVRAN, P. (1986) : *Le dictionnaire de la chanson française*, Paris, Carrere – Michel Lafon.

TIERSOT, J. (1978) : *Histoire de la chanson populaire en France*, Genève, Minkoff Reprint (Réédition de l'édition Plon, Paris, 1889).

VERNILLAT, F. et CHARPENTREAU, J. (1977) : *La chanson française*, Collection QSJ n°1453, Paris, Presses Universitaires de France.

CHANSON : ANALYSE

ARBATZ, M. (1995) : *Le moulin du parolier*, Saint Julien Molin Molette, J.P. Huguet Éditeur.

AUTHELIN, G. (1987) : *La chanson dans tous ses états*, Fondettes, Van de Velde.

AUTHELIN, G. (1998) : « L'analyse des chansons », dans *Musurgia*, Vol. V, n°2, 29-46.

BEAUMONT-JAMES, C. (1994) : *Essai d'analyse sémio-linguistique de chansons contemporaines de langue française*, Thèse de Doctorat en linguistique, Université de Paris X.

BEAUMONT-JAMES, C. (1999) : *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris, L'Harmattan.

BOROWICE, Y. (2000) : « Chanson et histoire, quelques principes de méthode à partir de l'exemple des années 30 », dans *Séminaire interdisciplinaire chanson*, dir. Marcadet, Paris, Sorbonne, Observatoire Musical Français, 67-84.

DUTHEIL-PESSIN, C. (2004) : *La chanson réaliste. Sociologie d'un genre : le visage et la voix*, Paris, L'Harmattan.

HENNION, A. (1998) : « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, Vol. V, n°2, 9-21.

HIRSCHI, S. (2000) : « Une poétique de l'agonie : la chanson, la cloche et la catharsis », dans *Séminaire interdisciplinaire chanson*, dir. Marcadet, Paris, Sorbonne, Observatoire Musical Français, 49-56.

LACASSE, S. (1998) : « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », dans *Musurgia*, Vol. V, n°2, 77-85.

LOPES, I. C. et TATIT, L., (2004) : « Ordre et désordre dans *Fora da Ordem*. Une approche de la chanson brésilienne. » dans *Nouveaux Actes Sémiotiques* n° 92, 93 /2004, 31-51.

MARCADET, C. (2000) : « Le sens et le champ », dans *Séminaire interdisciplinaire chanson*, dir. Marcadet, Paris, Sorbonne, Observatoire Musical Français, 21-34.

MARCADET, C. (dir.) (2000) : *Séminaire interdisciplinaire Chanson, 1998-1999*, Paris, Sorbonne, Observatoire Musical Français.

MONTEIRO, R. et LOPES, M. (2004) : « Homologies entre musique et poésie : analyse d'une chanson brésilienne du XVIIIe siècle » dans *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 92, 93 /2004, 11-30.

RUDENT, C. (1998) : « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », dans *Musurgia*, Vol. V, n°2, 21-28.

RUDENT, C. (2000b) : « L'analyse du cliché dans les chansons à succès », dans *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, dir. Green, Paris, L'Harmattan, 95-121.

SPYROPOULOU-LECLANCHE, M. (1993) : « Le refrain dans la chanson française au XXe siècle, forme et fonction », thèse pour le doctorat de Sciences du Langage, Université de Provence, Aix-en-Provence.

SPYROPOULOU-LECLANCHE, M. (1998) : *Le refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

SPYROPOULOU-LECLANCHE, M. (2000) : « Structures fondamentales de la chanson française urbaine », dans *Séminaire interdisciplinaire chanson*, dir. Marcadet, Paris, Sorbonne, Observatoire Musical Français, 35-48.

MUSICOLOGIE, SÉMIOTIQUE MUSICALE, ÉTUDES SUR LE SON

BAYLE, F. (1989) : « L'image-de-son ou i-son », dans *La musique et les sciences cognitives*, dir. McAdams et Deliège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 235-242.

BAYLE, F. (2003) : *L'image de son, technique de mon écoute*, Münster, Lit Verlag, 2003, livre bilingue, *Klangbilder, technik meines Hörens* (<http://www.magison.org/>)

BENT, I. et DRABKIN, W. (1998) : *L'analyse musicale, histoire et méthodes*, Nice, Main d'Œuvre.

BOUCOURECHLIEV, A. (1993) : *Le langage musical*, Paris, Fayard.

CHION, M. (1983) : *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet / Chastel.

CHION, M. (1994) : *Musiques, médias et technologies*, Paris, Flammarion.

CHION, M. (2004) : *Le son*, Paris, Armand Colin.

CHOUVEL, J-M. (2006) : *Analyse musicale, Sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, L'Harmattan.

COOPER, R. (1973) : « Proposition pour un modèle transformationnel de description musicale », dans *Musique en jeu*, n°17, 70-90.

CORNU, M. (2005) : « Temps et musique », dans www.contrepontphilosophique.ch, Rubrique Esthétique, Mai 2005.

DANHAUSER, A. (1996) : *Théorie de la Musique, Édition revue et augmentée*, Paris, Henry Lemoine.

DE CHANAY, H. (1999) : La notation musicale : système substitutif ou constitutif ? », dans Yann Orlarey (éd.) *Musique et notations*, Lyon, GRAME-Aléas, Collection “Musique et Sciences”, 101-119.

DELALANDE, F. (2001) : *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris, Buchot / Chastel.

ESCAL, F. (1996) : « Mètre, rythme, écriture musicale », dans *Degrés* n°87, Bruxelles, e.1-e.16.

FATUS, C. (1994) : *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*, Paris, Minerve.

FRAISSE, P. (1974) : *Psychologie du rythme*, Paris, Presses Universitaires de France.

FRANCÈS, R. (1972) : *La perception de la musique*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN.

HAKIM, N. et DUFOURCET, M-B. (1991) : *Guide pratique d'analyse musicale*, Paris, Combre.

HODEIR, A. (1995) : *Les formes de la musique*, QSJ n° 478 (13^e édition), Paris, Presses Universitaires de France.

IMBERTY, M. (1975) : « Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale », dans *Musique en jeu*, n°17, 87- 109.

IMBERTY, M. (1979) : *Entendre la musique, Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas.

IMBERTY, M. (dir.) (1979) : *De l'écoute à l'œuvre, études interdisciplinaires*, L'Harmattan, Paris, 2001.

LECOURT, E. : *Le sonore et la figurabilité*, L'Harmattan, Paris, 2006.

MCADAMS, S. et DELIÈGE, I. (dir.) (1989) : *La musique et les sciences cognitives*, Actes du Symposium sur la musique et les sciences cognitives, 14-18 mars 1988, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou , Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga.

MCADAMS, S. (1989a) : « Contraintes psychologiques sur les dimensions porteuses de forme en musique », dans *La musique et les sciences cognitives*, dir. MCADAMS, 257-283.

NATTIEZ, J-J. (1975) : « Fait social et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, n°17, 37-62.

NATTIEZ, J-J. (1987) : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois.

NATTIEZ, J-J. (2005) : « Le timbre est-il un paramètre secondaire ? », Colloque Interdisciplinaire de Musicologie de 2005 (actes électroniques CIMO5 : http://www.oiccm.umontreal.ca/fr/publications/index.php?c=cim05_actes), article publié dans *Les cahiers de la SQRM*, Vol.9, n°1-2, 2007 : « Le timbre musical : composition, interprétation, perception et réception », Université de Montréal.

NICOLAS, F. : « Cela s'appelle un thème », <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Theme.html>,

ORLAREY, Y. et GENEVOIS, H. (dir.) (1998) : *Le son et l'espace*, Collection « Musique et Sciences », Lyon, ALEAS Éditeur.

PINEAU, M. et TILLMANN, B. (2001) : *Percevoir la musique : une activité cognitive*, Paris, L'Harmattan.

PRATT, J-F. (2002) : *L'expérience musicale, Exploration psychique*, Paris, L'Harmattan.

ROSEN, C. (1998) : *Aux confins du non-sens, propos sur la musique*, Paris, Seuil.

ROY, S. (2006) : « L'analyse formelle en quête de significations profondes », dans LIEN, *L'analyse des musiques électroacoustiques*, 16-19.

ROY, S. (2003) : *L'analyse des musiques électroacoustiques : Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.

RUWET, N. (1972) *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.

RUWET, N. (1975) : « Théorie et méthode dans les études musicales », dans *Musique en jeu*, n°17, 11-36.

SCHAEFFER, P. (1971) : *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, Paris, Richard-Masse Éditeurs.

SCHAEFFER, P. (1977) : *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

STOÏANOVA, I. : *Manuel d'analyse musicale, les formes classiques, simples et complexes*, Paris, Minerve.

TIFFON, V. (2007) : « L'image sonore contemporaine, entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparence(s)*, 1, Numéro 1, [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2007, (<http://apparences.revues.org/document73.html>)

TARASTI, E. (1983) : « Sur les structures élémentaires du discours musical », dans *Actes sémiotiques*, n°28, 6-13.

TARASTI, E. (1996) : *Sémiotique musicale*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

ÉTUDES SUR LA VOIX

ALBY, J-M., ALÈS, C. et SANSOY, P. (1990) : *L'esprit des voix : études sur la fonction vocale*, Grenoble, La Pensée Sauvage.

COHEN-LEVINAS, D. (2006) : *La voix au-delà du chant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

CORNUT, G. (2004) : *La voix*, Paris, Presses Universitaires de France, 7^{ème} édition (1^{ère} édition, 1983).

DE CHANAY, H. (2002) : “ La chair des sons ou l'aspectualisation du corps : l'exemple de l'opéra ”, Actes du Symposium AIS *Corps du signe, signes du corps*, 12 & 13 sept. 2002, Lyon, H. Constantin de Chanay & O. Le Guern eds, Paris, L'Harmattan (sous presse).

DUTOIT-MARCO, M-L. (1985) : *Tout savoir sur la voix*, Lausanne (Suisse), Éditions Pierre-Marcel Favre.

FONAGY, I. (1983) : *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot.

GUILLOT, M. (2006) : *Dialogues avec l'audible, la neige, la voix, présences sonores*, Paris, l'Harmattan.

HIRSCHI, S. (dir.) (2006) : *L'art de la parole vive*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes.

LACASSE, S. (2000) : ‘Listen to my voice’ : the evocative power of voice in recorded rock music and other forms of vocal expression, Thèse de Doctorat en philosophie, Université de Liverpool.

ORMEZZANO, Y. (2000) : *Le guide de la voix*, Paris, Odile Jacob.

PARRET, H. (2002) : *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck Université.

POIZAT, M. (1998) : *Variations sur la voix*, Paris, Éditions Economica-Anthropos.

RUDENT, C. (2000a) : « L'étude de la voix dans les chansons françaises, de la description à l'interprétation analytique », dans *Séminaire interdisciplinaire chanson*, dir. Marcadet, Paris, Sorbonne, Observatoire Musical Français, 85-97.

THONON, M. (dir.) (1998) : *Le son et la voix, entretien avec Michel Chion*, dans *Médiation et information.8*, Paris, L'Harmattan.

WYSS, A. (2006) : « La voix la poésie », dans *L'art de la parole vive*, dir. Hirschi, Presses Universitaires de Valenciennes.

SÉMIOTIQUE GÉNÉRALE ET LITTÉRAIRE

ADAM, J-M. (1997) : *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan (3^{ème} édition).

ALONSO, J., BERTRAND, D., COSTANTINI, M., DAMBRINE, M., (dir.) (2006) : *La transversalité du sens, Parcours sémiotiques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

ARISTOTE *Poétique*, Éditions Gallimard, 1996.

BADIR, S. et PARRET, H. (2001) : *Puissances de la voix : Corps sentant, corde sensible*, Nouveaux Actes Sémiotiques, Presses Universitaires de Limoges.

BAKHTINE, M. (1984) : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BARTHES, R. (1982) : *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Seuil.

BERTRAND, D. (2000) : *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université.

BERTRAND, D. et FONTANILLE, J. (dir.) (2006) : *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses Universitaires de France.

BORDRON, J-F. (2006a) : « Transversalité du sens et sémiose discursive », dans *La transversalité du sens, Parcours sémiotiques*, dir. ALONSO, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 101-120.

BORDRON, J-F. (2006b) : « Sens et signification : dépendance des frontières », dans *L'image entre sens et signification*, dir. Beyaer-Geslin, Paris, Publications de la Sorbonne. 187-208.

COQUET, J-C. (1997) : *La quête du sens*, Paris, PUF.

COQUET, J-C. (2006) : « Instances du discours et phénoménologie », dans *La transversalité du sens, Parcours sémiotiques*, dir. Alonso, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 15-21.

DERVEAUX, M. (2003) : *La poétique sémiophone, Étude du langage dans la modernité littéraire et musicale*, Paris, L'Harmattan.

FLOCH, J-M. (1988) « Un type remarquable de sémiosis : les systèmes semi-symboliques », dans *Proceedings of the Third International Congress of the IASS*, Palermo, 1984. Walter de Gruyter Édition, 249-257.

FLOCH, J-M. (1995) : *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, J. (2004) : *Soma et séma : figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.

FONTANILLE, J. et FISETTE, J. (2000) : « La sensibilité et les modalités de la sémiosis », dans *Tangence*, n°64, 78-139.

FONTANILLE, J. et ZIELBERBERG, C. (1998) : *Tension et signification*, Liège, Mardaga.

-
- GENETTE, G. (dir.) (1986) : *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- GENINASCA, J. (1987) : « Pour une sémiotique littéraire », dans *Actes Sémiotiques*, n°83, 7-26.
- GENINASCA, J. (1997) : *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GENINASCA, J. (2003) : « Le logos du Format » («El logos del formato», *Semiótica y estética, Tópicos del Seminario*), 9, 2003, 61-81.
- GENINASCA, J. (2004a) : « Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques », *Champ du signe* n°18, 109-118.
- GENINASCA, J. (2004b) : « Quand donner du sens, c'est donner forme intelligible », dans *Donner du sens*, Actes du colloque de l'Association Suisse de Sémiotique (Zurich, 2003), L'Harmattan, 125-143.
- GREIMAS, A. J. (1983) : *Du sens I et II. Essais Sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1987) : *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac Éditeur.
- GREIMAS, A. J. et COURTÈS, J. (1993) : *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HÉNAULT, A. (1997) : *Histoire de la sémiotique*, Collection QSJ n°2691, Presses Universitaires de France.
- HÉNAULT, A. (2002) : *Questions de Sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HJELMSLEV, L. (1971) : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- IN-RYEONG, C-D. (2001) : *Évocation et cognition, reflets dans l'eau*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. et TRAVERSO, V. (2004) : « Type d'interactions et genres de l'oral », dans *Langages*, n°153, 41-50.
- KLINKENBERG, J-M. (1996) : *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck Université.
- KRISTEVA, J. (1969) : *Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LANDOWSKI, É. (2004) : *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LANDOWSKI, É. (2006) : « Pratiques du sens, gestion du risque », dans *La transversalité du sens, Parcours sémiotiques*, dir. Alonso, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 153-190.
- MAINGUENEAU, D. (1998) : *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
-

OUELLET, P. (2000) : *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

PAROUTY-DAVID, F. et ZILBERBERG, C. (dir.) (2003) : *Sémiotique et esthétique du sens*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

RASTIER F (2001a) : *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France.

RASTIER, F. (2001b) : « Éléments de théorie des genres », dans *Texto !* [en ligne], http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html.

RICOEUR, P. (1990) : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

SCHAEFFER, J-M. (1986) : « Du texte au genre » dans *Théorie des genres*, dir. Genette, Paris, Seuil.

SCHAEFFER, J-M. (1989) : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.

ZIELBERBERG, C. (2002) : « Précis de grammaire tensive » dans *Tangence* n°70, 111-143.

REVUES

Actes Sémiotiques, n°28 /déc.1983, *Sémiotique musicale*, PULIM.

Actes Sémiotiques, n°83 / 1987, *Pour une sémiotique littéraire*, PULIM.

Chorus, Les Cahiers, de la chanson, dir. HIDALGO, F., les Éditions du Verbe, BP28, 28270, Brézolles.

Degrés, n° 87 / 1996, *Signification du rythme et rythme de la signification*, Bruxelles, Helbo.

LIEN – Revue d'esthétique musicale, *L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques*, Musique et Recherche, 2006
<http://www.musiques-recherches.be/edition.php?lng=fr&id=110>

Musique en jeu n°10 /mars 1973, *Analyse, méthodologie, sémiologie*, Paris, Seuil.

Musique en jeu n°17 /janvier 1975, *De la sémiologie à la sémantique musicale*, Paris, Seuil,

Musurgia, Volume V – n°2 / 1998, *L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap*, Paris, Éditions ESKA.

Nouveaux Actes Sémiotiques n°92-93 / 2004, *La chanson brésilienne. Approches sémiotiques*. Limoges. Presses Universitaires de Limoges.

Tangence n° 64 / Automne 2000, « Esthétiques du métissage », dir. HÉBERT, L. Presses de l'Université du Québec.

Tangence n°70, automne 2002, « La science des écrivains », dir. CHASSAY, J-F. Presses de l'Université du Québec.

Texto !, revue électronique en ligne, dirigée par F. Rastier. <http://www.revue-texto.net>

SITES INTERNET

<http://www.chanson.udenap.org> : *Du Temps des cerises aux Feuilles mortes*, site consacré à la chanson française de la fin du Second Empire aux années cinquante.

<http://www.chansons-francaises.info/index.html>

<http://www.chanson-realiste.com>

Sites Internet de Joëlle DENIOT, Professeur des Universités, Responsable du Master Culture EPIC : Expertise des Institutions et Professions Culturelles à l'Université de Nantes où elle enseigne sur les thèmes de la sociologie du langage, de l'art et de la chanson.

<http://www.lehall.com/>

Site du Hall de la chanson, Centre National du Patrimoine de la Chanson, association de la loi 1901 établie à la Villette, soutenu par le Ministère de la Culture et la SACEM.

<http://www.chorus-chanson.fr/>

Site de la revue *Chorus, Les Cahiers, de la chanson*.

<http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php>

Ears (ElectroAcoustic Resource Site) : site de ressources concernant les musiques électroacoustiques.

<http://www.zebrock.net> : *Nous sommes curieux de musique*, site consacré aux musiques actuelles.

Articles Encyclopedia universalis

BELMONT, N. : « Folklore ».

CALVET, L-J. : « Chanson ».

HARDY, D. : « Télécommunications – la révolution numérique ».

LACHARTRE, N. : « Musique – rythme »

RISSET, J-C. : « Sons ».

THÉVENOT, J. : « disque ».

ZUMTHOR, P. : « Troubadours et trouvères ».

Tous les liens Internet ont été vérifiés au 15 mars 2008.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT AU LECTEUR	7
INTRODUCTION	9

PARTIE I – LA CHANSON : DONNÉES HISTORIQUES ET SOCIOLOGIQUES ..13

CHAPITRE 1 – Données historiques15

I. Chanson et poésie : le lien des origines	16
1. Aux origines : naissance de la poésie lyrique.....	17
2. De la chanson dans l'art poétique	20
II. Chanson savante vs chanson populaire.....	24
1. La revendication originelle des historiens de la chanson	24
2. La naissance d'une chanson artistique	29
III. La dimension sociale et politique de l'objet.....	34
1. Des mazarinades à la Révolution.....	34
2. Des goguettes aux cabarets : l'engagement politique en chanson	36
3. La chanson, quel miroir social ?.....	37

CHAPITRE 2 – La chanson au XXe siècle. Pratiques, usages, objet41

I. Innovations technologiques et médiatisation de l'objet.....	43
1. La chanson d'avant l'imprimerie.....	43
2. Recueils manuscrits et imprimés.....	45
3. Naissance du disque et de son industrie.....	47
4. L'ère du numérique	50
II. Les statuts de l'artiste chanteur	52
1. Chanson et auteurs : naissance de la SACEM	53
2. Spectacularisation de la chanson et naissance du vedettariat.....	55
3. Nouvelle donne pour artistes nouveaux	57
III. Les pratiques d'écoute des auditeurs	60
1. Pratiques d'écoute de la chanson enregistrée	61
1.1. L'écoute active	62
1.2. L'écoute distraite.....	63
1.3. L'écoute passive	64
2. Pratiques d'écoute de la chanson en tant que spectacle	66
2.1. La relation au « personnage » chanteur	66
2.2. La reconnaissance de la chanson en tant qu'expression artistique	68
IV. Bilan – état de la question	70
1. La chanson : quel objet artistique aujourd'hui	70
2. Les initiatives de recherche	73

PARTIE II – LA CHANSON : CONSTRUCTION D'UN OBJET SÉMIOTIQUE.....75

CHAPITRE 1 –Un objet musical nommé « chanson »77

I. Discussion sur la chanson en tant que genre.....	78
1. La notion de genre	78
2. Observation du fonctionnement de la taxinomie des objets musicaux	82

2.1. Taxinomie des objets musicaux du distributeur : la Fnac.....	82
2.2. Taxinomie des objets musicaux du dictionnaire : la chanson mondiale ..	87
3. Conclusions.....	91
II. Délimitation et présentation du corpus	95
1. Argumentation.....	95
2. Présentation	98
2.1. Le Hall de la chanson	99
2.2. La base de données « 20 ans de chansons actuelles »	99
2.3. Le corpus	104
CHAPITRE 2 – Objectifs de recherche, méthodologie et conditions d'analyse	108
I. Réflexions préalables : niveaux et conditions d'analyse	110
1. Les niveaux d'analyse de l'objet.....	110
1.1. Les niveaux d'analyse en sémiotique musicale	110
1.2. Spécificités de notre discipline, de notre objet et de notre projet de recherche	113
1.3. Conclusions	116
2. Les conditions de l'analyse	120
2.1. L'identité d'auditeur	121
2.2. Le statut de chercheur	124
II. Construction de la problématique	127
1. Aux sources, la pensée de Schaeffer.....	127
1.1. L'activité d'écoute selon Schaeffer.....	130
1.2. Concevoir une activité d'écoute des chansons	131
1.3. Implications sémiotiques de l'activité d'écoute.....	134
1.4. Implications analytiques.....	136
2. Recherche d'un cadre théorique sémiotique	139
2.1. Plan de l'expression / plan du contenu	139
2.2. J. Geninasca : interprétation des discours littéraires et esthétiques	145
2.3. De la chanson comme discours esthétique intelligible et sensible.....	148
2.4. Conclusions	150
PARTIE III – UNE APPROCHE POLYSÉMIOTIQUE D'UN OBJET SONORE ET MUSICAL	154
CHAPITRE 1 – De l'objet perçu à l'objet analysé.....	156
I. Le son : phénomène physique, phénomène perçu.....	160
1. Le son, phénomène physique	160
2. Le son, phénomène perçu.....	161
II. Le son des chansons, un son musical.....	167
1. Une musique tonale classique	170
1.1. Les quatre paramètres traditionnels du son musical.....	171
1.1.1. La hauteur.....	171
1.1.2. La durée.....	176
1.1.3. L'intensité et le timbre	180
1.2. Harmonie et tonalité.....	184
1.2.1. Tonalités et centre tonal.....	185

1.2.2. Cadences.....	187
1.2.3. Conclusions	192
2. Le discours musical.....	196
2.1. Structure musicale globale.....	196
2.1.1. Découpages syntagmatiques et construction des paradigmes ..	198
2.1.2. Temps musical : rythme, mètre, carrure	205
2.2. Mélodie : figure et fond	210
2.2.1. Décentrations ponctuelles de l'attention auditive	212
2.2.2. Trajets mélodiques et polyphonie	216
III. Sémiotisation de l'objet sonore.....	221
1. Le son des chansons, un son enregistré.....	222
1.1. Le concept de « son ».....	223
1.2. L'image-de-son ou la représentation sonore	225
1.3. Statut sémiotique de l'image-de-son	227
2. La voix.....	230
2.1. La voix-substance	231
2.2. La voix-notion.....	237
2.2.1. Lieu du faire et de l'être de l'énonciateur-chanteur	238
2.2.2. Lieu de concentration des opérations de saisie de l'objet par l'auditeur	241
CHAPITRE 2 – Analyse du corpus	243
I. Saisie globale du musical.....	244
1. Structure musicale globale des chansons du corpus – Généralités	247
1.1. Chansons à structure « classique »	248
1.2. Chansons à structure « déviante »	250
1.3. Conclusions	253
2. L'unité discursive.....	255
2.1. Fondements de l'unité discursive : <i>Les yeux de ma mère</i> (Arno).....	256
2.1.1. Progression.....	263
2.2.2. Rétroaction	265
2.2.3. Conclusions	268
2.2. Structure et signifiante : <i>Berceuse insomniaque</i> (Paris Combo)	270
2.2.1. Progression.....	275
2.2.2. Rétroaction	278
2.2.3. Conclusions	281
3. Gestion du temps musical et carrure.....	284
3.1. Le temps mesuré de la danse : <i>Le poil</i> (Java) ; <i>Il</i> (Les Nègresses vertes)	286
3.1.1. <i>Le poil</i> (Java)	287
3.1.2. <i>Il</i> (Les Nègresses vertes)	294
3.1.3. Conclusions	301
3.2. Le mètre en liberté : <i>Saint Vincent</i> (Têtes Raides).....	302
3.2.1. Les éléments de l'hésitation métrique.....	303
3.2.2. La non-carrure et l'accentuation mouvante	311
3.2.3. Conclusions	318
4. Une discursivité musicale téléologiquement ordonnée.....	319
4.1. Introduction et coda : l'ouverture et la clôture	320

4.1.1. Fonctionnement des introductions	322
4.1.2. Fonctionnement des codas	327
4.2. Ponts	329
II. Saisie globale du sonore	332
1. <i>Le Baron noir</i> (Arthur H.)	332
1.1. Présentation de la structure	332
1.1.1. Les paradigmes structurants	335
1.1.2. La partie centrale	335
1.1.3. La coda	337
1.2. Construction de la figure sonore /baron noir/	337
1.2.1. Saillance dans la manifestation verbale	338
1.2.2. La batterie : enclenchement des processus de saisie à caractère connotatif	338
1.2.3. Le corps sonore instrumental	339
1.3. La figure sonore et son univers d'évolution	341
1.3.1. La prégnance figurale de la dimension mélodique des cordes ..	342
1.3.2. Les mouvements mélodiques dans la partie centrale	343
1.3.3. Les sons électroniques	345
1.3.4. La coda : l'espace multidimensionnel manifesté	348
1.4. Conclusions	350
2. <i>Maigrir</i> (Sanseverino)	352
2.1. Présentation de la structure	352
2.2. Les refrains : une métaphore musicale du débordement	356
2.2.1. Une accentuation signifiante	356
2.2.2. Le temps musical des refrains : normes et dépassement	358
2.2.3. Conclusions	360
2.3. Une dimension sonore signifiante	361
2.3.1. Analyse des blocs sonores	361
2.3.2. Conclusions	370
III. Bilan et conclusions	373
1. Cohérence et cohésion	374
1.1. Stratégies de cohérence et dimension intelligible	374
1.2. Interprétation de la cohérence au regard de la pratique d'écoute	378
1.3. Cohésion et dimension sensible	379
2. L'objet de sens	382
2.1. Énonciation et empathie	383
2.2. L'objet de sens dans la pratique d'écoute	386
CONCLUSION GÉNÉRALE	390
BIBLIOGRAPHIE	393
TABLE DES MATIÈRES	404
ANNEXE (CORPUS)	408

ANNEXE

CORPUS

Document 1

ARNO

LES YEUX DE MA MÈRE (🎧¹)

A la française (1995)

Ma mère elle a quelque chose
Quelque chose dangereuse
Quelque chose d'une allumeuse
Quelque chose d'une emmerdeuse

Elle a des yeux qui tuent
Mais j'aime ses mains sur mon corps
J'aime l'odeur au-dessous de ses bras
Oui je suis comme ça

Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière
Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière
L'amour je trouve ça toujours
Dans les yeux de ma mère
Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière

Ma mère elle m'écoute toujours
Quand je suis dans la merde
Elle sait quand je suis con et faible
Et quand je suis bourré comme une baleine

C'est elle qui sait que mes pieds puent
C'est elle qui sait comment j'suis nu
Mais quand je suis malade
Elle est la reine du suppositoire

Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière
Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière
L'amour je trouve ça toujours
Dans les yeux de ma mère
Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière

Ma mère a quelque chose
Quelque chose dangereuse
Quelque chose d'une allumeuse
Quelque chose d'une emmerdeuse

Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière
Dans les yeux de ma mère
Il y a toujours une lumière
Dans les yeux de ma mère.

<http://www.arno.be/>

¹ 00.Chanson1.Arno-Les Yeux De Ma Mere.mp3

Document 2

ARTHUR H

LE BARON NOIR (🎧²)
Trouble-fête (1997)

Le Baron noir dans son aéroplane noir
Survole la tour Eiffel
Un bruit électrique un bruit qui meurt
Tout en douceur dans le ciel noir

Le Baron noir dans son aéroplane noir
Frissonne et cligne doucement de l'oeil

Ses feuilles sont grande ouvertes
Sur la rumeur de la ville qui s'endort
Les pandores qui en bas s'agitent
Et se précipitent à leurs yeux mécaniques
Ne sont pour le Baron noir
Que de petits points noirs
Microscopiques

Seul je suis dans ma chambre noire
Comme le baron noir perdu à Paris
Ma tête cogne cogne au plafond
Je m'élève comme en lévitation

Le dernier étage bientôt le toit
Et enfin toi le ciel de Paris
Tu m'ouvres les bras

Dans l'aéroplane noir du Baron noir
Je survole moi aussi
Belleville, Pigalle la tour Eiffel
Et le fleuve noir
Je suis bien
Dans le ciel parisien

Le Baron noir dans son aéroplane noir
Survole la tour Eiffel
Un bruit électrique un bruit qui meurt
Tout en douceur dans le ciel noir

<http://www.arthurh.net/>

² 00.Chanson2.ArthurH-Le Baron Noir.mp3

Document 3

BENABAR

VÉLO (🎧³) *Bénabar (2001)*

Dans le parc des Buttes-Chaumont un cycliste
de 5 ans
S'apprête à vivre un grand événement
Encouragé par son père et par sa maman
Il va faire du vélo comme les grands
Il empoigne son guidon
C'est parti pour le grand frisson

Sans les petites roues qui stabilisent
Va falloir qu'il improvise
Notre équilibriste
S'élance sur la piste

Il tombe
Retombe

Les paumes incrustées de gravier
Ca fait mal et pis ça pique
C'est surtout vexant
De tomber en public
Il va pas remettre les p'tites roues
Ca serait pire que tout

Attention! il enfourche son bolide
Et c'est reparti pour la chevauchée intrépide
Au premier coup de pédale
Il bascule et puis s'affale

Il fait rien qu'à l'énervé
Ce vélo qui fait que tomber
C'est quand même très énervant
Ces vélos qui tombent tout le temps
Un coup de pied dans le porte-bagages!
Ca change rien mais ça soulage

Sermon des parents "c'est vilain de faire des colères
Et faut être bien sage et avoir un bon caractère"
Mais s'énervé c'est légitime
Faut se faire respecter des machines

Avec mon scooter je connais les mêmes déboires
Quand il démarre pas je lui donne
Des coup de casque dans les phares
Alors ce gosse faut pas le gronder
C'est le vélo qui a commencé

Il s'élance dans la descente
Maintient le cap avec adresse
Il dévale la pente
Tangue et se redresse
Et prend de la vitesse

Les jambes à l'horizontale
Le guidon tremble il vibre
Il sautille sur sa selle mais garde l'équilibre
Il veut faire coucou de la main
Et se vautre un peu plus loin

Il arrache le garde-boue
Et les poignées en caoutchouc
La dynamo d'un coup de talon
Puis piétine les rayons
Et il crève les pneus
Il commence à se sentir mieux

Il fait rien qu'à l'énervé
Ce vélo qui fait que tomber
C'est quand même très énervant
Ces vélos qui tombent tout le temps
Un coup de pied dans le porte-bagages!
La sonnette? elle dégage!

Mais faut pas faire de colère
Alors écoute-moi bien
Plutôt que d'essayer d'arracher les câbles des freins
Fais levier avec un bâton pour pas te blesser les mains.

<http://www.benabar.com/>

³ 00.Chanson3. Benabar- Vélo.mp3

Document 4

JAVA

LE POIL (⁴) *Hawaï (2000)*

C'était un jour de beau temps,
Dieu était de bonne humeur,
Il avait créé la femme nue,
Quelle grossière erreur,
Voyant ce fruit fragile,
A la merci des chacals,
Il eut une idée lumineuse
Le poil!

Au départ sur terre c'était Byzance
Tout l'monde m'a brossé dans mon sens
L'argent rentrait dans la touffe
J'ai donc coté mes poils en bourse
Puis j'ai connu Marie-Chantal
Elle avait la bouche en cul d'poêle
On s'est quittés, à un poil de l'épouser
Le jour où elle a voulu m'dé-co-lo-rer

Toutes ces bourgeoises qui s'épilent
Ça m'rase, ça m'barbe ça m'horripile
Je suis l'ennemi public
Celui qu'on torture au rasoir bic
Toutes ces bourgeoises qui s'épilent
Ça m'rase, ça m'barbe, ça m'horripile
Dans un monde aseptisé
J'suis poilitiquement incorrect

Un jour j'suis passé d'mode, quel supplice
J'ai eu des démêlés d'justice
J'rasais les murs j'étais clandestin
Traqué dans les moindres recoins
(coin-coin)
J'voulais pas finir comme fourniture
Pour perruque ou brosse à chaussure
Par charter j'ai fui l'capitalisme
En Afrique où j'ai eu l'poiludisme

Toutes ces bourgeoises qui s'épilent
Ça m'rase, ça m'barbe, ça m'horripile
Je suis l'ennemi public
Celui qu'on torture au rasoir bic
Toutes ces bourgeoises qui s'épilent
Ça m'rase, ça m'barbe, ça m'horripile
Dans un monde aseptisé
J'suis poilitiquement incorrect

Bien trop malade j'ai du partir (hep)
On aurait dit un poil à frire
Mais j'ai trouvé mon bonheur, c'est l'principoil
Dans une communauté au Népal (poil-poil)
J'ai fondé mon paradis fiscal
Sur une baba cool en sandales
Mais avis à tous les crânes d'œuf
Je s'rai de retoooooooooooooooooooooo...

...en 2069 (poil aux dents)

<http://www.javasite.net/>

⁴ 00.Chanson4. Java-Le Poil.mp3

Document 5

LES HURLEMENTS D'LEO

LA MALLE EN MAI (🎧⁵) *La Belle Affaire (2000)*

J'étais content de partir, quand je suis parti de chez moi,
J' étais content de me dire, que je partais chez toi
Tu me diras y' a rien de pire, que s' faire la malle en mai.
C' est plus sympa de mourir quand on est en été

Toute l'année à servir, asservi par l'armée,
Ramasser sans rien dire des cadavres en papier.
Les morts ont le sourire, pour eux la guerre, c'est terminé.
Pour leur dernier soupir, au moins, on leur fouta la paix.

Et un jour, en hiver, j'ai ôté mon képi,
j'ai noyé dans la bière l'amour de la patrie
Sortir de l'enfer, je suis un insoumis.
Chopé la belle à faire, je vais rester dans mon lit

Déserteur, c'est le bonheur,
Finies les rafales
et le pire dans le meilleur,
c'est que je suis en cavale.
Je vais les planter là, les képis, la flicaille.
Prêtes moi donc dix balles, faut que je pêche la caillasse.
J'étais content de partir...

<http://www.hurlements.com/>

⁵ 00.Chanson5. Les Hurlements de Léo - La Malle en mai.mp3

Document 6

LES NEGRESSES VERTES

IL ( ⁶)

Le grand déballage (1991)

Il vase à vache qui pisse
Le vent n'a pas décorné les Dieux
Il est la sous la pluie
Il ne sait où aller
Il est la comme un con
Il est plutôt paumé
C'est son chien qui le guide
Il va de pisse en pisse
Il va de crotte en crotte
Son destin est bien triste
C'est une vie de chien

Il boit pour oublier qu'il vit
Il dort pour oublier qu'il boit
C'est un bien triste
Un bien triste sort
C'est un bien triste
Un bien triste sort

Son patron est l'ordure
D'une usine de chaussures
Qu'ont pas l'odeur des pieds
Mais l'odeur de métier
Qui devait l'augmenter
Du moins, d'un moins que rien

Ça ne fait pas grand*chose
Mais ça fait toujours bien
Il va de pisse en pisse
Il va de crotte en crotte
Son destin est bien triste
C'est une vie de chien

Il boit pour oublier qu'il vit
Il dort pour oublier qu'il boit
C'est un bien triste
Un bien triste sort
C'est un bien triste
Un bien triste sort

Il était syndiqué
On l'a licencié
C'est pas toujours facile
De pouvoir s'exprimer
Il n'avait plus d'argent
Sa femme l'a quitté
Il est tombé de haut
Dans la bouche du métro
C'est son chien qui le guide
Il va de pisse en pisse
Il va de crotte en crotte
Son destin est bien triste

Il boit pour oublier qu'il vit
Il dort pour oublier qu'il boit
C'est un bien triste
Un bien triste sort
C'est un bien triste
Un bien triste sort

Une vie nouvelle l'attend
Et c'est plutôt navrant
Sa maison de repos
C'est les stations de métro
Il ne l'a pas choisi
Mais ainsi va sa vie
C'est un homme abattu
Que l'espoir a perdu
Il va de pisse en pisse
Il va de crotte en crotte
Son destin est bien triste
C'est une vie de chien

Il boit pour oublier qu'il vit
Il dort pour oublier qu'il boit
C'est un bien triste
Un bien triste sort
C'est un bien triste
Un bien triste sort

<http://www.negressesvertes.com/>

⁶ 00.Chanson6. Les Nègresses Vertes - Il.mp3

Document 7

LES OGRES DE BARBACK

AVRIL ET TOI (⁷) *Croc'Noces (2001)*

IL faisait froid ce mois me semble-t-il
Tu avais mis ton beau complet habile
Il y avait toi moi et le mois d'avril
J'avais noté sur mon carnet utile

Le bonheur était au complet
Une cigarette au matin
Nos cafés doux sur le chevet
Le reflet de tes yeux châains

On a peu parlé ce jour il me semble
Pas de quoi romantiser ton ensemble
Que l'on notait d'ailleurs très vite ensemble
Pour recouvrir nos corps qui se tremblent

Le bonheur était au complet
Pas d'avenir pas de passé
Pas légal pas illégal et
Inégal et inégalé

Te souviens-tu cette lumière étrange
La nature recouverte par un ange
Et le silence que peu à peu dérange
Nos souffles de plaisir qui s'échangent

Le bonheur était au complet
Un ange qui passe et c'est parfait
Juste nous deux et nos secrets
Juste nous deux à l'imparfait

C'est vrai ton cœur avait une fière allure
Le mien pressé battait à toute allure
Et le vent fou tapait la mesure
Pour rythmer nos premières aventures

Le bonheur était au complet
Et nos vœux se croyaient malins
De rire au nez du chevet
De notre histoire sans lendemain

Je reviendrais à l'aube au mois d'octobre
Me souvenir fébrile du mois d'avril
Dans la nature et ses couleurs sobres
Rire du temps d'avant du qu'en est il

Le bonheur sera incomplet
J'irais mourir sur le chevet
De notre amour inachevé
Et je pourrais tout oublier

Le bonheur sera incomplet
Alors j'irais tout oublier
De notre amour inachevé
Pendur au dessus du chevet

<http://www.lesogres.com/>

⁷ 00.Chanson7. Les Ogres de Barback - Avril et toi.mp3

Document 8

POLO

LES JONQUILLES (⁸)

Polo à Paris (2000)

S'il faut que l'on parle des filles
Il faut que l'on parle au passé
Moi,
J'aurai toujours une pensée
Pour celles qui m'ont vu passer
Le long des routes et sur le bord des fossés

Elles chuchotaient sous le vent
Elles discutaient du beau temps
Alignées comme des quilles
Jeunes familles de jonquilles
Et moi, j'en faisais des bouquets

J'en pinçais pour la botanique
Que voulez-vous je suis un homme qui aime
les fleurs
J'aime leur métaphysique
L'art de leurs formes
Je n'aime rien tant que leurs jolies couleurs

Clochette née sans soucis
Voiles légers de la vie
Des courants d'air ont fait battre mon cœur
D'énormes brassées de jonquilles
Qui ne se sont jamais ternies

Comme dans un rêve
Moteur qui tourne
Fenêtres ouvertes
Cheveux dans l'eau
Je t'aime aussi
Tes yeux sont remplis
De gouttes de pluie

Bain de jeunesse et de jouvence
De cigarettes et de baisers
Les routes sentaient l'essence
La délivrance
La liberté

Jeunes pétales naissants
Magiciennes de quinze ans
Coloriées comme des billes

Je me souviendrai des jonquilles
Quand viendra mon dernier printemps.

Pourquoi l'été me rend il triste
Quand je vois ses robes passer
Lui qui faisait mes délices
Mes espérances
Mes voluptés

Des parfums deviennent lourds
Des fruits tombent dans la cour
Le ciel se vide et les feuilles jaunissent

Pourquoi l'été me rend-il triste
Alors que je l'ai tant aimé

<http://polo.a.paris.free.fr/>

⁸ 00.Chanson8. Polo - Les jonquilles.mp3

Document 9

MANO SOLO

DIS-MOI (🎧⁹)

Les années sombres (1995)

Dis-moi que je crèverai seul comme un chien
En haut d'une montagne qui plonge dans la mer
La narine frémissante et tous les sens en éveil
Pour le dernier show le dernier show de la vie
Dis-moi qu'un oiseau viendra me rassurer de son indifférence
Tout va bien me dira-t-il, il est juste grand temps de pourrir
Dis-moi que les feuilles viendront roussir
Et qu'avec elles le vent m'emportera
Sans qu'aucun boulet de la vie pour une fois ne puisse me retenir

Alors il ne sera rien que je regrette
Sauf peut être cette vie entière
Que nous n'avons pas vécue
Cette promesse non tenue

Mais qu'importe, que le vent m'emporte
Nourrir les vers et les cloportes
Ce sera bien là de toute une vie
Le seul contrat bien rempli

Je n'ai jamais vendu mon âme
Mais mille fois que je l'ai offerte
En pure perte, en pur drame
En pâture aux femmes

Mais de tout ce vin ne reste que le tanin
Vinaigre de plaies par trop ouvertes
Au fond d'un grâal puits sans fin
Où se dilue l'hier sans lendemain
Mais dis moi que ça ne fait rien
Ce sera juste la preuve que ce n'était que ça qu'être humain
Tout a une fin
Tout a une c'est peut-être ça qu'est bien

<http://www.manosolo.net/>

⁹ 00.Chanson9. Mano Solo - Dis moi.mp3

Document 10

PARIS COMBO

BERCEUSE INSOMNIAQUE (🎧¹⁰)

Attraction (2001)

Une plume de mon oreiller
S'est furtivement évadée
Pour atterrir sur le piano et ainsi
Te tirer hors de mon lit

Là paisible est l'éveil
Quand on pense aux tourbillons du sommeil
Et des rêves agités qui sont faits
Dans la chambre d'à côté
Dans la chambre d'à côté

Le sommeil appartient à ceux
Qui savent fermer les yeux
Sur leurs pensées taciturnes et
Sur leur lot d'illusions diurnes

Toi, tu n'dors pas
Tu regards la nuit
Tu t'effraies de ces songes que je fais
Dans la chambre d'à côté
Dans la chambre d'à côté

Quand le sommeil m'aura laissée
Mes rêves se seront retirés
Laissant pour trace comme un goût qui teint
La salive du matin

Toi, tu seras dormeur
En proie à ces rêveuses heures
A ton tour, tout ensommeillé
Dans la chambre d'à côté
Dans la chambre d'à côté

<http://www.pariscombo.com/>

¹⁰ 00.Chanson10. Paris Combo - Berceuse Insomniaque).mp3

Document 11

SANSEVERINO

MAIGRIR (🎧¹¹) *Le tango des gens (2001)*

Avant, j'avais une belle peau
J'étais mince et fier, comme un pied de micro
Torse nu, pour un oui pour un non
Quand le soleil fait ses apparitions

Maigrir à tout prix
Devenir fin, élancé, rester dans les normes
Éviter les débordements
Comment devenir fin sans devenir fou ?
Comment devenir fin sans devenir fou ?

En chemise, les jours de détente
On pouvait croire que j'étais le May Grant
A qui tout allait, qui se souciait de rien
Je mettais du 36, ça m'allait bien

Maigrir à tout prix
Devenir fin, élancé, rester dans les normes
Éviter les débordements
Comment devenir fin sans devenir fou ?
Comment devenir fin sans devenir fou ?

J'étais fier comme un pied de micro
Brillant et creux comme un dobro
Fin comme une corde de mi
Triste comme un film de Jacques Demi
Où Catherine Deneuve fait un régime
Elle voudrait séduire Memphis Slim
Mais BB King, fou de rage,
Va s'opposer à leur mariage

Comment devenir fin sans devenir fou ?
Comment devenir fin sans devenir fou ?
Comment devenir fin sans devenir fou ?
Comment devenir fin sans devenir fou ?

Je montrais mon corps d'Apollon,
Très à l'aise dans toutes les situations
Dans les grands magasins, j'essayais des
maillots
de bain sans jamais tirer les rideaux

Maigrir à tout prix
Devenir fin, élancé, rester dans les normes
Éviter les débordements
Comment devenir fin sans devenir fou ?
Comment devenir fin sans devenir fou ?

<http://www.sanseverino.net/>

¹¹ 00.Chanson11. Sanseverino- Maigrir.mp3

Document 12

TETES RAIDES

SAINT VINCENT (¹²) *Ginette (2000)*

Les mots qui s'étaient
Dans toutes les chansons
Faut se le dire
C'est un fantôme
N'y touche pas
Brûlant d'arôme
Regarde tout bas
L'air innocent de Saint-Vincent

On a maquillé
Nos squelettes érodés
C'est bien plus pratique
Mais l'un sans l'autre
Le cœur n'ose pas
Mais l'un dans l'autre
La vie va son va
Effleurant le vent Saint-Vincent

On n'est pas nihiliste
C'est la rue qui dit tout ça
Le prochain sur la liste
C'est toi tu me raconteras

Un p'tit coup de couteau
Trois p'tites balles dans le dos
Saint-Vincent joue avec les mots
Du whiskey ou d'la vodka
Peu importe ça ira
Je veux partir encore

Une fois passé
Du côté d'la vie sage
Plus rien à faire
Mais quand tu gigotes
Je chavire doucement
Tu me ravigotes tant
Et les yeux sanglants

Si t'es le talent moi je serais l'envie
La froide lame
Et si nos deux vies
S'éclairent un moment
Dans une harmonie
Je resserrerais les dents

Un p'tit coup de couteau
Trois p'tites balles dans le dos
Saint-Vincent joue avec les mots
Du whiskey ou d'la vodka
Peu importe ça ira
Je veux partir encore

Il cousait sa vie
Si le temps vous en dit
Rue des brouettes
Mais les artistes
Saint-Vincent ça n'existe pas
Mais la chanson va

<http://www.tetesraides.fr/>

¹² 00.Chanson12. Têtes raides - saint vincent.mp3

Document 13

THOMAS FERSEN

LOUISE (🎧¹³)

Les ronds de carottes (1995)

Tes lèvres, Louise,
Sont des portes d'église
Où j'entre le matin,
Le chapeau à la main.
Tes lèvres, Louise,
Penses-tu ce qu'elles me disent,
Ou c'est du caraco,
Le rubis d'un mégot?

Après tout, peu importe
Où j'allume ma clope,
Aux premiers feux du jour
Ou aux foudres de l'amour,
Si les miennes se grisent
À tes lèvres, Louise

Sur tes lèvres, Louise,
Les miennes sont assises.
Je ne décolle plus les fesses
De ce banc de messe.
Tes lèvres, Louise,
Crois-tu ce qu'elles me disent,
Ou cette basilique
Est un kiosque à musique?

Après tout peu importe
Où j'allume ma clope,
Si ce n'est pas l'amour,
Ce sont les alentours
Si les miennes se grisent
À tes lèvres, Louise.

Ta lettre, Louise,
Est arrivée tantôt.
Des tes lèvres cerise,
Elles portent le sceau.
Tes lèvres, Louise,
Me donnent congé.
Ma rage s'épuise
Sur mes ongles rongés.

Paris te contient
Et je suis jaloux comme un chien.
Je reviens gratter à ta porte.
Tes lèvres sont closes.
Louise, tu m'envoies sur les roses,
Dis-moi quelque chose...
Rien.

Louise je ne veux plus
Que tu passes la nuit
En bas de l'avenue,
Sous un parapluie.

<http://www.totoutard.com/artistes/artistes.php?idartiste=76>

¹³ 00.Chanson13. Thomas Fersen - Louise.mp3