

Les Entrailles de la voix

Jacques Julien

Volume 27, numéro 3, hiver 1995

Poétiques de la chanson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501095ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501095ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Julien, J. (1995). Les Entrailles de la voix. *Études littéraires*, 27(3), 51–60.
<https://doi.org/10.7202/501095ar>

Résumé de l'article

Édith Piaf et Diane Dufresne font partie d'une longue série de performeurs à la voix vibrante. Ces deux chanteuses ont en commun l'émoi qui affleure comme l'aspect le plus sensible de leur voix, l'énergie première, primitive qui module le souffle à l'endroit où se soude la jointure entre le dit et le nondit. Une passion palpite dans leur voix et fait corps avec l'air. Elle se donne à reconnaître dans le froid de la plaque gravée. Plus qu'un tympan de l'auditeur, c'est à son ventre, à ses viscères que s'agrippe le chant arraché à la matière du corps. La geste vocale comprend des paroles, une narration où la chanteuse apparaît souvent aussi comme actrice du drame. Sur ces scénarios, l'intégration musicale s'organise vers la construction d'un support émotif reposant sur un crescendo mélodique, intensif et rythmique. Toutes ces structures du texte, paroles et musique, ont bâti une architecture acoustique dans laquelle la voix pourra se déployer. Ce dont l'auditeur jouit comme d'une immédiateté vibre en fait depuis des profondeurs d'autant plus utiles qu'elles sont imperceptibles.



LES ENTRAILLES DE LA VOIX

Jacques Julien

■ Édith Piaf et Diane Dufresne font partie d'une longue série de performeurs à la voix vibrante, chaude, rouge, incandescente. Il s'agit de ceux et de celles qui avec « cette voix pleine de blessures/ de peines d'amour et d'aventures/ cette voix remplie d'amertume/ de complainte et d'infortune ¹ », chantent « des mots de tous les jours/ et ça (nous) fait quelque chose ». Toutefois, il ne s'agit pas ici d'un parallèle, d'une comparaison entre Piaf et Dufresne. Je chercherai plutôt une continuité, une complémentarité des mêmes procédés, de la même émotion. Diane Dufresne m'a suggéré ce rapprochement par sa reprise de « la Vie en rose » (*Follement vôtre*, 1986) alors que son premier et principal parolier, Luc Plamondon, a aussi écrit, pour Marie Carmen, une chanson intitulée « Piaf chanterait du rock » (1987).

Elles m'intéressent, ces deux chanteuses, à cause de l'émoi affleurant comme l'aspect le plus sensible de leur voix, l'énergie première, primitive qui module le souffle à l'endroit où se soude la jointure entre le dit et le non-dit. Il y palpite une passion qui fait corps avec l'air et qui se donne à reconnaître, même dans le noir du vinyle, comme voix cassée, fêlée. Domesticqués dans l'immuable et le froid de la plaque gravée, le vif et le chaud fusent soudain par cette cassure.

La palpitation du cœur se love en un lieu particulier de la voix. L'écoute d'Édith Piaf la situe d'emblée au fond de la gorge, là où le /r/ d'amour fricative d'abondance comme dans les paroles de « la Foule ² » :

Emportés par la foule qui nous traîne, nous entraîne,
Écrasés l'un contre l'autre,
Nous ne formons qu'un seul corps

1 LANGEVIN, Gilbert, BOULET, Gerry, GRAVEL, « la Voix que j'ai », interprétée par le groupe Offenbach.

2 RIVGAUCHE, CABRAL, 1957.

Et le flot sans effort
 Nous pousse enchaînés l'un à l'autre
 Et nous laisse tous les deux
 Épanouis, enivrés et heureux

et dans celles de « l'Accordéoniste ³ » :

Ca lui rentr' dans la peau
 Par le bas, par le haut,
 Elle a envie de chanter, c'est physique.
 Tout son être est tendu,
 Son souffle est suspendu,
 C'est une vraie tordue d'la musique

Diane Dufresne elle, amoureuse de son « gars d'bicyc' ⁴ », pousse un grand cri primal qui l'ébranle du sexe à la tête dans une démesure qui décape l'oreille. D'entrée d'écoute, l'auditeur se sent happé par ces gosiers béants, sonores et chauds. Plus qu'à son tympan, c'est au mou de son ventre, à ses viscères que le chant s'agrippe.

Le lieu de la voix

La performance de ces chanteuses confirme ce que l'anthropologue Marcel Jousse a toujours prétendu : quand il s'agit de phénomènes oraux, il faut « mettre le centre de la vie dans la gorge, dans la " nefesh ", et non plus dans la tête » (*le Style oral*, p. 17). Des praticiens de la voix en situent également « l'essentiel [...] avant la différenciation vocalique, au niveau du fond de la gorge, dans ce qu'on appelle " l'ouverture de la gorge " » (Rondeleux, p. 169). De sorte que, d'après la réversion prévisible de mon titre, pour entendre « les entrailles de la voix », il

faut donc saisir « la voix des entrailles », la voix au travail et en travail.

Récepteurs-explorateurs arrachés à nos fauteuils quietes, nous nous engouffrons donc dans le son comme dans les obscures pavillons sonores des anciens gramophones, nous préparant à une plongée qui s'abîme au-delà du support jusque dans le corps du chanteur béant par la bouche.

La biographie de Piaf offre un point de contact intéressant avec cette physiologie du son. On dit que sa mère était goualeuse et les dictionnaires, à ce mot, nous proposent la liste des performeurs : goualeur, goualeuse et de la performance : goulante. Tous ces mots ont en commun l'étymologie latine de « gula », la gueule. « Allons, écrit Huysmans, dégosille ton couplet, je t'apprendrai, à mesure que tu le goulteras, les nuances à observer » (*Marthe, histoire d'une fille*, ch. I). De la gueule, nous passons à la gorge, puis à l'arrière-gorge ouverte sur la machine à vent qui contrôle toute la matière verbale dans un brassage du plus aérien et du plus charnel. Le dire et le chanter s'éruentent des mêmes volcans qui expulsent également le rot, le sifflement et le crachat et tout un arsenal onomatopéique prend en charge ces opérations d'ingestion, de digestion, d'expulsion et de raclement.

Par contraction et par relaxation, les viscères sont massées par le diaphragme qui est le maître de tout ce travail. Cette dynamique abdominale souvent appuyée d'un

3 EMER, 1940.

4 PLAMONDON, LUC, COUSINEAU, François, « Rock pour un gars d'bicyc' », 1973.

resserrement fessier, fonde les interjections de douleurs, de joie, d'enthousiasme et d'empathie. Elle s'active dans les exclamations rythmiques associées à la musique latino-américaine, au tango, au flamenco et dans les exclamations participatives du jazz. Enfin, ce sont aussi ces « mouvements abdominaux-diaphragmaux » (Sievers-Stetson, cités par Jakobson, p. 122) qui produisent les contrastes dynamiques expressifs du chant. Il faut donc toujours sous-entendre, littéralement, cette soufflerie à l'œuvre dans le chant tout comme dans le grand orgue ou dans l'accordéon dont les contorsions pneumatiques ponctuent la musique.

Aux confins supérieurs de ces viscères que la bienséance déconsidère on a situé le cœur, siège relevé des émotions. La métonymie est belle mais elle provoque la gêne d'une location trop excentrique, aristocratique, éloignée de ses sujets. L'expression proverbiale : « avoir du cœur au ventre » établit une meilleure toponymie entre les basses et les hautes viscères alors que la langue populaire reconnaît que tenir un discours hautement émotif, c'est « mettre ses tripes sur la table ».

Notre descente nous mène alors vers les grottes de l'émotion chantée dans le geste vocal. Toutefois, dans la chanson populaire, pas de son qui n'ait un sens inscrit dans un réseau complexe de stimuli. Dioxine se plaint de ce que son amoureux reste insensible à cette épaisseur de la voix : « Pour lui les mots

ne sont que des sons/ j'sais pas comment lui dire je t'aime ⁵ ».

Comment savoir ce qui trouble d'abord l'auditeur quand le laser épanouit la surface tournante et comment décider par quel fil l'écheveau sera débrouillé ? Le geste vocal est inextricable de la geste vocale dont il se fait le héraut. Sans lui reconnaître une antériorité nécessaire de perception, nous nous plierons à cette unité globale d'une geste vocale que la partition étendue encode ⁶.

La geste vocale

Les paroles

Tôt dans leur carrière, les deux chanteuses se sont construit un personnage, un style dont elles n'ont pas dévié et dont l'assise se trouve dans le répertoire. Leurs chansons montrent une forte dominance de la fonction émotive et parmi la large gamme des émotions qu'elles expriment, nous retiendrons surtout celles qui sont associées à l'amour. Une fois lemmatisées toutes ses variantes, c'est en effet le mot qui nous accroche à l'écoute rapide et qui ressort de la titrologie. Piaf chante une série de mini-drames, de petits tableaux, des miniatures sans cesse reprises. Bien qu'elle en ait chanté des drôles, des légères et des désinvoltes, on aura trop souvent l'impression qu'il ne s'agit que d'une suite d'amourettes tristes, nostalgiques, dramatiques. « Il faut toujours que quelqu'un pleure » affirme-t-elle dans « C'était une histoire d'amour ⁷ ». En dépit de la modernité

5 PLAMONDON, LUC et FINALDI, Angelo, « Femme, Frau, woman », 1984.

6 À ce sujet, voir Robert Giroux, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », p. 159-183.

7 CONTET, HAL, 1942.

qu'elle affiche, Diane Dufresne appartient au même domaine amoureux :

Que restera-t-il de nous
quand nous ne serons plus là
sinon des chansons d'amour
qui feront entendre nos voix
à ceux qui vivront
dans les siècles qui viendront ⁸

Dans les deux répertoires nous lirons donc une collection de scénarios familiers où se réalise une fabula de base. Jean Cocteau en a donné l'essence dans son monologue « le Bel indifférent ⁹ », écrit pour Édith Piaf et Paul Meurisse. Des chansons comme « Faut pas qu'il se figure ¹⁰ », « Comme moi ¹¹ » et « Polichinelle ¹² » reprennent les aléas de cette histoire qu'on retrouve également chez Diane Dufresne dans le monologue « le Tour du bloc ¹³ », dans « Rond-point ¹⁴ » et dans « Cinq à sept ¹⁵ ». Quelques mots et quelques points de suspension suffisent à en condenser les temps forts : « deux êtres que tout sépare, une apparition, l'extase... de l'amour, un grand amour, de la joie... une séparation, un arrachement, un abandon...

la solitude, la nostalgie, la folie peut-être, la mort certainement ».

D'innombrables et prévisibles chorégraphies de ces personnages évoluant dans des décors pliables donnent lieu aux chansons des amants. Ce sont des amants merveilleux, d'un jour, de demain, de Paris, de Venise. Ils éprouvent leurs passions brèves, occasionnelles, éphémères au milieu de la foule où dans les ports de mer. Défenseurs du droit d'aimer, ce sont des amants héroïques et leur légende publique est célèbre comme celle de Carmen ou des amants de Tέρuel.

Souvent, Dufresne aussi ne chante pas autre chose : « D'avant ma télévision », « Rond-point », « J'avais deux amants », « J'ai rencontré l'homme de ma vie ¹⁶ », « Pars pas sans m'dire bye bye ¹⁷ », « Rock pour un gars d'bicyc », « le Tour du bloc », « Tu m'fais flipper » modulent les sentiments de la « Berceuse pour un homme » : « et ma chanson est un long cri d'amour... mais toi tu dors déjà/ demain n'existe pas, le temps s'arrête là ».

Cette belle gueule dont une pauvre fille s'est amourachée, c'est un macho d'époque.

8 PLAMONDON, LUC et BENOÎT, « Pour un ami condamné », 1982 ; puisque ces scénarios ancrent le déploiement de la voix féminine, il faudrait les relire selon une optique féministe, comme celle que Susan McClary a développée dans *Feminine Endings : Music, Gender and Sexuality*.

9 *Ceuvres complètes*, vol. VIII (Paris : Marguerat), représenté pour la première fois en 1940.

10 RIVGAUCHE, DUMONT, 1961.

11 DELÉCLUSE/ SENLIS, MONNOT, 1957.

12 PLANTE, DUMONT, 1962.

13 PLAMONDON, LUC et COUSINEAU, François, 1973.

14 PLAMONDON, LUC et COUSINEAU, François, 1972.

15 PLAMONDON, LUC et GAUTHIER, Claude, 1979.

16 PLAMONDON, LUC et COUSINEAU, François, 1972.

17 PLAMONDON, LUC et COUSINEAU, François, 1973.

LES ENTRAILLES DE LA VOIX

Meurisse avait les cheveux gominés d'un « magnifique gigolo au bord de ne plus l'être » (Cocteau). Avant lui, et pour toujours, la première place a été enlevée par le militaire, le légionnaire, et par le marin, cette faune que Piaf partage avec Jean Genet et Rainer-Maria Fassbinder. Cependant, venu d'Amérique, s'est déhanché au soleil cet homme à la moto dont le prestige dure encore dans le « Rock pour un gars d'bicyc' », dans l'épithète pour Rocky, le dur à cuire : « t'étais tellement beau/ sur ton *chopper* ¹⁸ » et c'est encore lui qui enlève, motard noceur diabolique, « Elsie saisie par le démon ¹⁹ ».

Le texte de Jean Cocteau qui agit comme matrice d'une multitude de scénarios nous indique aussi le dédoublement de la chanteuse en narratrice-actrice grâce à un équivoque inscrit dans le texte. Depuis les premiers accords, une voix anonyme conduisait l'auditeur dans les détours du récit, au gré des changements de décors qu'elle dressait prestement. Les personnages campés, elle les jetait les uns contre les autres. On la croyait témoin, une sorte de voix-off. Or voici que le discours casse et que la narratrice passe la rampe. Elle qui ne chantait que de biais, comme parole collatérale, déictique du drame des autres, elle virevolte et dévisage le public. La voix, qu'elle

projette maintenant de front vers la salle, frappe de plein fouet.

Ainsi, dans « C'est toujours la même histoire », la voix qui racontait par personnages interposés cesse tout à coup de jouer les ventriloques : « moi, dit-elle, j'en sais quelque chose/ la fille c'était moi ». Dans cette échancre du texte, Piaf déploie son talent de comédienne et raconte avec un naturel qui culmine dans l'immédiateté au point où l'auditeur ne peut douter de la vraisemblance du récit, comme dans la représentation dramatique. Jusqu'à la toute fin, elle a farci ses chansons de monologues émotifs qui défoncent brusquement la rengaine. Son rôle de folle dans « les Blouses blanches » (1960) était, paraît-il, stupéfiant de délire et on l'entend encore dans les dénégations de « C'était pas moi » (1962). Diane Dufresne interprète un drame semblable qu'elle féminise davantage avec « J'ai douze ans ²⁰ », « le Parc Belmont ²¹ », « la Dernière enfance ²² », « Suicide ²³ ».

Dans ces chansons, le génie et le métier des interprètes, servis par les équivoques du texte, laissent entendre que la chanteuse-narratrice serait aussi l'actrice de la plupart de ces mises en scène. Aussi, quand s'interrompt la musique, le silence qui aveugle les spectateurs ou le filet de voix

18 PLAMONDON, LUC, FINALDI, Angelo/ HAGOPIAN, « Good-bye Rocky », 1982.

19 GROSZ, ENGEL, 1987.

20 PLAMONDON, LUC et GAUTHIER, Claude, 1980.

21 PLAMONDON, LUC et SAINT-ROCH, 1980.

22 PLAMONDON, LUC et FINALDI, Angelo, 1982.

23 GAINSBURG, Serge et ENGEL, 1982.

qui s'écorche sur la scène coulent dans un même bronze la petite femme universelle qui pâtit de son amour et la passionnée qui l'incarne.

Ce sont donc les sortilèges de la voix, pure, nue, sans accessoire, le langage au sens étymologique de « gesticulation sémiologique laryngo-buccale » (Jousse, ch. VI) qui créent le récit. Nous verrons que la voix se donne tous les appuis d'arrangement et d'orchestration qu'elle peut pour obtenir son effet.

Cependant, il s'agit quand même d'une narration pure, mimétique et son masque blême la rattache au mime ou à la *comedia dell'arte*. Chez Piaf, la stylisation du corps se concentre toute dans le faciès où saigne la bouche rouge. Cocteau la voyait ainsi :

Regardez cette petite personne dont les mains sont celles du lézard des ruines. Regardez son front de Bonaparte, ses yeux d'aveugle qui vient de retrouver la vue. Comment chantera-t-elle ? Comment s'exprimera-t-elle ? Comment sortira-t-elle de sa poitrine étroite les grandes plaintes de la nuit ?... [...] Et voilà qu'une voix qui sort des entrailles, une voix qui l'habille des pieds à la tête, déroule une haute vague de velours noir. [...] Il ne restera plus d'elle que son regard, ses mains pâles, ce front de cire qui accroche la lumière et cette voix qui gonfle, qui monte, qui monte, qui peu à peu se substitue à elle et qui, grandissant comme son ombre sur un mur, remplacera glorieusement cette petite fille timide (cité par Costaz, p. 56-57).

La narration, qui se déroule selon un plan conventionnel et l'aménagement des endroits stratégiques (le commencement et

la fin, le refrain, l'alternance récitatif-air récitatif-strophe) relève d'une poétique commune à la chanson et à d'autres formes brèves.

Ce qui intéresse davantage la fonction émotive, c'est que les lois de la fable amoureuse imposent au récit une exacerbation, une fièvre, un paroxysme racinien. Quelque chose s'est passé avant que la parole ne s'élève et que les projecteurs n'illuminent une crise blafarde. Ce paroxysme pourra être extroverti, brutal, jaillissant avec force dès l'ouverture de la bouche, plongeant l'auditeur *in media res*, dans le feu de l'action. C'est « Oxygène ²⁴ » de Diane Dufresne où la mélodie collabore à cette architecture descendante. C'est aussi la criée publique de « la Goualante du pauvre Jean ²⁵ », de la chanson américaine « l'Homme à la moto ²⁶ » et du refrain-apostrophe de « Milord ²⁷ ».

Bien que la narration y tienne une large part, les chansons ne font pas que raconter des histoires. De façon imprévisible, l'émotion s'y trouve souvent mélangée au métalangage dans ces nombreux textes où la chanson parle d'elle-même. N'abordons pas ici les rôles de ce recours métalinguistique comme outil définitoire, position dans le marché, valorisation de son art, reconnaissance d'emprunts, interprétation suggérée à une audience captive. Chez Dufresne surtout, les références sont nombreuses à des

24 PLAMONDON, Luc et GAUTHIER, Claude, 1982.

25 ROUZAUD, MONNOT, 1954.

26 DRÉJAC, STOLLER/LEIBER, 1956.

27 MOUSTAKI, MONNOT, 1959.

formes parallèles de chansons, de musique, d'art.

Toutefois, l'apport émotif du métalangage dépasse le cadre d'un intertexte autoréférentiel. Le métier de chanteuse-narratrice, et par conséquent le drame amoureux, sont aussi définis par des références plus globales à d'autres institutions du spectacle qui sont en même temps des scénarios. Ce sont les amuseurs tragiques, chez Piaf et chez Dufresne : « l'accordéoniste », le clown, Fellini et ses personnages, « Bravo pour le clown », Polichinelle et « On cherche un Auguste ». « Mon manège à moi » situe cette performance dans le cadre d'un parc d'amusement transposé par Diane Dufresne au « Parc Belmont » alors que « Disneyland ²⁸ » en est l'expansion à une géographie et à un imaginaire universels. Dufresne encore concentre dans la figure du « vieux saxophoniste ²⁹ » le discours sur la chanson et le thème de la vieillesse, déjà abordé par « la dernière enfance » sur le même album. L'instrument à anche ne jouit-il pas d'une place prépondérante dans la symbolique instrumentale comme jumeau de la voix dont il partage la technique respiratoire et dont il inspire en retour les envolées les plus exploratoires ?

Musique

Dans la chanson, la musique — mélodie, arrangements, orchestration — impose ses « traits expressifs (ou emphatiques) [qui] mettent une emphase relative sur différentes

parties de l'énoncé ou sur différents énoncés et suggèrent les attitudes émotionnelles de l'énonciateur » (Jakobson, p. 109). Le mouvement fondamental de l'intégration musicale s'organise donc vers la construction d'un support émotif reposant sur un crescendo mélodique, intensif et rythmique.

Au niveau le plus simple, les mélodies épousent et habillent le discours narratif en se pliant aux lois de la chanson téléodique dont elles adoptent l'écriture paroxystique. Puisque le sommet de la chanson ne doit intervenir qu'après une longue préparation équivalente aux deux tiers du texte, la syntaxe de la mélodie repose sur une récitation où la fondamentale, la dominante (teneur), la sous-dominante et la septième jouent les rôles d'articulations du discours. Arc-boutée sur ces intervalles, la mélodie s'élève dans l'espace et augmente jusqu'au paroxysme que des stratégies vocales préparent. Un ralentissement annonciateur peut l'amorcer par un généreux vibrato sur la rime. Un renflement de la voix peut culminer dans un point d'orgue opératique qui marque la fin de la préparation et entame une explosion finale qui pourra éclater érectile, orgasmique, pyrotechnique comme à l'opéra.

On peut affecter tous ces effets d'une accélération globale qui les multiplie. En finale, cette vitesse pourra compenser pour le manque de tout le reste et le resserrement précipité du chant s'arrache en une dernière

28 PLAMONDON, LUC et FINALDI, Angelo, *Dioxine de carbone et son rayon rouge*, 1984.

29 PLAMONDON, LUC et ST-ROCH, Christian.

performance athlétique comme dans les strettes de « Milord », et du « Ça ira ».

Cette première codification de l'écriture mélodique se verra étoffée par les arrangements et l'orchestration. On trouve chez Piaf une abondance de flonflons que rythment valse, java et tango. Ces danses animent les scènes populaires où les amants sont perdus dans la foule, à la fête foraine et au cirque. Le carrousel tourne, des Grognaards défilent un 14 juillet au chant de « la Carmagnole » et du « Ça ira ». Cependant, on peut également dire des chansons de Piaf qu'elles sont chorales, concertantes, symphoniques. « Toi tu l'entends pas ³⁰ » offre une synthèse de tout cela avec une couleur qui évoque le *Boléro* de Ravel.

La relation entre les instruments et la voix peut se faire plus intime, mimétique, dans le redoublement de la voix par l'accouplement voix-instrument que Diane Dufresne a bien indiqué dans « le Vieux saxophoniste ³¹ ». Ce procédé de parfaite monodie entre la voix et un ou plusieurs instruments construit l'une des plus poignantes condensations d'intensité déposées à certaines confluences des mots, de la musique et de la voix. J'appellerais ce procédé un « vrille » pour en faire ressortir le mouvement en spirale par opposition au battement statique du trille. Le vrille fonctionne comme le neume grégorien, mais

il épouse un mouvement répétitif plus large, syntaxique, fondé sur le parallélisme des textes. L'insistance de : « c'est lui pour moi, moi pour lui dans la vie/ il me l'a dit, l'a juré pour la vie ³² » en est le cas le plus célèbre. Le plus émouvant se trouve dans « Comme moi ³³ » où les cordes accouplées à la voix, accélèrent, se gonflent puis se détendent dans un souffle qui substitue le « nous » au « moi » : « meurt mon amour, dans tes yeux mon amour, dans tes bras mon amour, comme nous ».

En somme, la circularité d'un écho s'est installée dès l'audition des premières mesures et fait que, désormais, rien ne s'entend plus comme issu d'un orifice unique. Toutes ces structures du texte, paroles et musique, ont bâti une architecture acoustique dans laquelle la voix pourra se déployer. Ce dont l'auditeur jouit comme d'une immédiateté, une spontanéité, une chaleur humaine vibre en fait depuis des profondeurs d'autant plus utiles qu'elles sont absentes.

Au milieu de ce lisse du construit, s'opère soudain cette cristallisation de la voix qui impose au reste sa perspective.

Piaf, c'est Phèdre et Andromaque, les servantes de Molière quand elle est drôle. Dufresne est baroque, mozartienne, Reine de la nuit, chrysalide, fellinienne. Alors que Piaf exploite très en profondeur une bande étroite, Dufresne décuple la palette

30 PIAF, DUMONT, « les Amants », 1961 ; DRÉJAC, MEYER/ JONES, « Soudain une vallée », 1956 ; VAUCAIRE, DUMONT, « Des histoires », 1960.

31 DELANOË, DUMONT, 1962.

32 PLAMONDON, LUC, ST-ROCH, 1982.

33 PIAF, Édith, LOUGUY, « la Vie en rose », 1946.

LES ENTRAILLES DE LA VOIX

des émotions. Puisque des années séparent les deux chanteuses, elle dépeint aussi une femme beaucoup plus moderne, contestataire, affirmée, enfant, adolescente, « chanteuse *straight* », vieille et folle.

À la jonction de l'opéra et de la chanson populaire, elle a intégré comme un idiolecte la voix de tête. Empruntée à l'instrumentation du jazz, ce type de voix évolue à partir de l'idée de « *blower* » : planer, *flyer*, éclater, s'éclater, péter au thème de la démesure,

de la démence. Véritable « saut dans le soma » selon l'expression de Fónagy (*la Vive voix*, p. 114), la voix octavie vers le cri injecté dans le chant « Alys en cinémascope ³⁴ ».

Quand on les écoute, Édith Piaf et Diane Dufresne, des profondeurs de la chanteuse inséparables des profondeurs de la chanson, s'éruptent des laves d'émotion toutes condensées dans cette voix « rouge comme une forge » (Fónagy, p. 114).

34 DELÉCLUSE, SENLIS, MONNOT, 1957.

Références

- COCTEAU, Jean, *Œuvres complètes*, Genève, Marguerat, 1949, vol. VIII.
COSTAZ, Gilles, *Édith Piaf*, Paris, Seghers, 1974.
FÓNAGY, Ivan, *la Vive voix*, Paris, Payot, 1983.
GIROUX, Robert et al., *la Chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993.
HUYSMANS, *Marthe, histoire d'une fille*, Paris, Cercle du livre, 1876 (1955), ch. I.
JAKOBSON, Roman *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
JOUSSE, Marcel, *le Style oral*, Paris, Fondation Marcel Jousse, 1981, ch. VI.
RONDELEUX, Louis-Jacques, *Trouver sa voix*, Paris, Seuil, 1977.