

La voix dans la chanson Quelques questions en marge de quelques rencontres

Louis-Jean Calvet

Number 60, Spring 1994

La voix

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/13951ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Calvet, L.-J. (1994). La voix dans la chanson : quelques questions en marge de quelques rencontres. *Moebius*, (60), 17–23.

La voix dans la chanson

Quelques questions en marge
de quelques rencontres

Louis-Jean Calvet

Si nous devons faire une histoire des discours sur la chanson, de cette métalangue qu'est la critique, elle comprendrait nécessairement au moins deux directions :

– une histoire des théories (quelle sociologie, quelle sémiologie, quelle analyse textuelle, etc., sont utilisées dans cette approche ?) ;

– une histoire des éléments pris en compte (uniquement le texte tout d'abord, puis la mélodie, puis l'orchestration, la mise en scène, le langage du corps, etc.).

De ce dernier point de vue, la voix est mal lotie, on n'en parle guère, sans doute parce qu'on ne sait pas en parler. Il est cependant une exception notable (quoiqu'elle ne concerne pas la chanson), celle de Roland Barthes. Dans un article publié en 1972¹, il rappelait que, selon Émile Benveniste, la langue est le seul système sémiotique à pouvoir interpréter un autre système sémiotique. Et il se penchait sur le problème de l'interprétation de la musique par la voix, travaillant sur un signifiant particulier qu'il nommait le *grain de la voix*. Pour ce faire, Barthes empruntait à Julia Kristeva ses notions de phéno-texte et de géno-texte distinguant pour sa part entre le phéno-chant et le géno-chant. Peut-être faut-il ici rappeler quelques définitions. Pour Kristeva, le géno-texte c'est la pulsion, le sémiotique, tandis que le phéno-texte c'est la langue, le symbolique : « Le géno-texte se présente comme la base sous-jacente au lan-

gage que nous désignerons par le terme de phéno-texte². » Pour elle, donc, le phéno-texte (la production de structures linguistiques par exemple) est traversé par le géno-texte (la pulsion). J'avais, dans un ouvrage publié en 1976³, utilisé cette distinction entre deux ordres, la *pulsion* et le *code*, pour analyser les slogans, et je reprends ici très vite mon analyse pour préciser ces notions.

Partons de l'exemple de *CRS SS* : le forme phonique de ce slogan a ceci de remarquable que, par un jeu d'oppositions entre longues et brèves (opposition non pertinente dans la phonologie du français) elle ramène un nombre impair de syllabes (ici cinq) à un nombre pair d'unités rythmiques (ici quatre). Il en va de même des deux slogans qui ont marqué la campagne présidentielle française de 1974, *Mitterrand président* et *Giscard à la barre*. Dans le premier cas, six syllabes étaient ramenées à quatre unités rythmiques et, dans le second cas, cinq syllabes étaient ramenées à quatre unités rythmiques. Ce travail de la forme signifiante de la langue est facile à formaliser :

– *CRS SS* est traité comme une suite *brève brève longue longue longue* (que l'on peut noter par deux croches et trois noires);

– *Mitterrand président* est traité comme une suite *brève brève longue brève brève longue* (deux croches une noire, deux croches une noire);

– *Giscard à la barre* est traité comme une suite *longue longue brève brève longue* (deux noires, deux croches, une noire).

Et cette opposition entre longues et brèves remplit une fonction évidente : imposer au slogan le rythme de la marche, à deux temps bien sûr. Nous avons donc d'un côté la langue (avec ici des caractéristiques propres : les slogans sont rimés, ils ont une certaine syntaxe, marquée en particulier par l'absence de copule) et de l'autre le corps, la marche (qui impose au slogan un rythme à deux temps). Le slogan est donc le produit d'une sorte de marchandage entre le corps et la langue, il constitue de la langue passée au filtre de la loi du corps : d'un côté le phéno-texte, la langue, de l'autre le géno-texte, le corps. Cette approche que, près de vingt ans plus tard je ne renie pas, constituait bien sûr de ma part une façon de détourner Kristeva, d'en faire ce que j'avais besoin d'en faire. Ce qui m'importe ici dans cette approche, c'est que le rythme du slogan, imposé par la marche, peut paraître non sémantique (*Mitterrand prési-*

dent scandé sur un rythme de valse dirait la même chose), mais qu'il dit cependant quelque chose, qu'il décline au minimum son identité : « je suis un slogan ». Ainsi, suivant aux informations télévisées un reportage sur une manifestation dans un pays dont je ne comprends pas la langue, je saurais, à l'oreille, que j'entends des slogans, je reconnaîtrais le rythme sans en comprendre les paroles.

Mais revenons à Barthes. Pour lui, le géno-chant était « un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression », et le phéno-chant « 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'expression⁴ ». Et il écrivait : « le grain, c'est le corps dans la voix qui chante ».

C'est ce « grain » ou plutôt cette présence du corps dans la voix que je voudrais interroger à propos de la chanson, en partant de ce que je viens de rappeler à propos du slogan et par ailleurs de la distinction que j'ai faite entre *chanson écrite* et *chanson chantée*⁵. La chanson écrite est pour moi une structure abstraite, *ne varietur*, que l'on peut pour aller vite ramener à la partition, c'est-à-dire aux rapports entre un ordre musical et un ordre linguistique, ou encore à la correspondance terme à terme entre des mots et des notes dans un rythme donné. Dans la chanson chantée il y a deux choses qu'il faut, je crois, distinguer :

– *l'interprétation*, qui est le domaine de la liberté du chanteur, liberté sous surveillance pourrait-on dire, puisqu'elle est contrainte par la chanson écrite : respect de la partition, etc. ;

– la *voix*, qui est l'émergence du corps du chanteur dans cette interprétation.

Et le problème que je voudrais soulever est le suivant : *La voix est-elle quelque chose de plus que le simple support, le simple médium de la chanson ? Peut-elle participer à l'élaboration du sens ?*

La langue française, dans certaines locutions figées, suggère ce sémantisme de la voix : voix blanche, voix de fausset, à pleine voix, à haute voix, avoir des larmes dans la voix, faire la grosse voix, etc. Si une voix peut être « blanche », c'est qu'à l'inverse, pour filer la métaphore, elle pourrait être « colorée », et c'est cette couleur qui m'in-

téresse ici. La couleur de la voix, donc. Je vais procéder tout d'abord de façon peu scientifique, en évoquant des réactions que j'ai pu avoir face à certaines voix et en posant des questions auxquelles je n'apporterai pas nécessairement des réponses, mais les questions sont souvent aussi importantes que les réponses...

Dans les années 70, alors que la France était, politiquement, divisée en deux (les résultats des élections présidentielles de 1974 en témoignent parfaitement : 49 % pour Mitterrand contre 51 % pour Giscard), deux vedettes de la chanson se partageaient pareillement le public : Maxime Le Forestier et Michel Sardou. Tout les séparait, le contenu de leurs chansons, leur style, les vêtements qu'ils portaient, leur façon d'être en scène, et leur voix : une voix mâle, agressive, connotant d'une certaine façon le machisme pour Sardou, une voix plus douce, plus modulée, connotant une ambiance copine, boy-scout, pour Le Forestier. Il est bien sûr difficile de caractériser des voix par écrit, autrement que par la métaphore, et je ne peux ici qu'inviter le lecteur à faire appel à sa mémoire auditive, ou à réécouter ses disques. Mais ces voix étaient caractéristiques, plus largement, de la façon de gérer la scène et le rapport au public qu'avaient ces deux artistes. Ce qui me mène à une première question : peut-on dire qu'il y a des *voix de droite* et des *voix de gauche* ?

Autre voix, celle de Marlène Dietrich. Pourquoi des milliers de gens qui ne comprennent pas un mot d'allemand sont-ils fascinés par elle ? Qu'est-ce qui fait ici l'érotisme ? La voix ? Ou le corps qu'on se remémore derrière elle ? Lorsque j'écoute Marlène chanter en allemand *Ich bin von kopfbis fuss auf liebe eingestell*, ou dans la version anglaise *Falling in Love Again*, est-ce que je reçois la même voix ? J'ai par exemple été déçu en l'écoutant chanter, en français, *La vie en rose*. Pourquoi ? Parce que l'interprétation de Piaf était trop présente dans ma mémoire ? Parce que Marlène n'est pas ici dans sa langue ? Que son corps n'y est pas à l'aise ? Et ceci me mène à une seconde question : est-ce que Marlène a la même voix en d'autres langues que l'allemand ? Ou, pour passer du particulier au général : est-ce que la couleur de la voix peut perdurer d'une langue à l'autre ?

Énumérons maintenant quelques autres rencontres. Celle de la voix d'Adamo, au début des années 60, dont on avait du mal à déterminer si elle était féminine ou masculine, voix épïcène pourrait-on dire (on qualifie en linguistique d'épicènes les noms qui désignent aussi bien le mâle

que la femelle). Celle de la voix de Julien Clerc, en 1968, avec cette impression que, pour la première fois, une voix était utilisée comme un instrument parmi les autres et non pas comme le simple support du texte et de la mélodie. Et puis le souvenir d'un débat que j'avais eu en 1972 sur une chaîne de radio française avec Claude Nougaro et Colette Magny. Face à Nougaro, qui expliquait que pour lui la chanson devait d'abord être de la poésie, Magny répliquait en substance : j'ai la chance d'être dotée d'une voix et je dois m'en servir comme d'une arme, par exemple en inventant des cris pour faire peur aux CRS...

Plus récemment, il y a deux ou trois ans, j'ai rencontré une autre voix épicène (je préfère définitivement ce terme, neutre, technique, à celui d'androgynie), celle de Nilda Fernandez. Homme ou femme ? La question se posait d'autant plus que son prénom, avec une finale en - a, encodait la féminité (il s'appelle en fait Daniel, dont Nilda est une anagramme approximative). Sans doute à cause de la qualité de ses chansons, sa voix m'a retenu, et elle est en partie à l'origine de la volonté d'écrire cet article.

Car Nilda Fernandez m'a fait découvrir autre chose, l'importance de ce que j'appellerai le *collage phonétique* dans le signifiant de la chanson. Il mélange en effet parfois deux langues, le français et l'espagnol (dans *Nos fiançailles* par exemple), ou ailleurs colle dans un texte français des toponymes prononcés à l'espagnole (dans la chanson *Madrid* par exemple), des toponymes qui existent en français sous la même forme graphique, que n'importe quel Français peut comprendre, mais qu'on ne prononce pas de la même façon en français.

Je voudrais développer un peu cette idée de collage phonétique en distinguant typologiquement entre deux possibilités. Il y a collage phonétique chaque fois que dans un texte chanté intervient une variante phonétique, qui peut relever :

1^o Du *code switching* (ou alternance codique), lorsqu'intervient dans un texte français (ou anglais, ou chinois...) un morceau de phrase dans une autre langue. Citons en vrac Nicolas Peyrac (« So far away from L.A., so far ago from Frisco »), Bernard Lavilliers (« But it is so hard to feed my kids, but it is so hard to stand the ghetto »), Patricia Kaas (« Aufwiedersehen Lili Marleen »), etc.

2^o Du français que je dirais contrasté par rapport à ce qui précède et ce qui suit dans le texte. C'est par exemple

le cas de Nilda Fernandez qui, dans la chanson évoquée plus haut, *Madrid*, utilise des toponymes (Madrid, Puerta del Sol, Plaza Mayor) que n'importe quel touriste connaît mais prononce dans la phonologie de sa langue alors que lui les prononce «à l'espagnole». Ou encore Le Forestier dans *San Francisco*, enchaînant des pronoms à consonance d'autant plus exotique que les croches de la mélodie contrastant avec la blanche pointée de la syllabe *via* de Psylvia les rendent peu perceptibles : «Où êtes-vous Lizzard et Luc, Psylvia, attendez-moi.» C'est aussi le cas de Colette Magny dans *Melocoton*, où le collage, limité à un seul mot «exotique», apparaît dès le titre et sera répété tout au long de la chanson.

Ce collage, qui relève parfois du gimmick, a assuré le succès de certaines chansons, celui de *Magali* interprétée par Robert Nyel (avec passage du français au provençal : nous sommes dans le premier cas, celui du *code switching*), ou celui de *Melocoton* (avec un seul mot, espagnol, répété plusieurs fois : nous sommes dans le second cas, celui du contraste).

Mais tout ceci a-t-il un rapport réel avec la voix ? Il est vrai que ces collages sont après tout présents dans la chanson écrite, dans la partition, mais ils ne peuvent fonctionner qu'à certaines conditions phonétiques : ils doivent être prononcés de façon autre, contrastive. Le mot «melocoton» par exemple porte, en espagnol, l'accent sur la dernière syllabe, c'est-à-dire qu'il est prononcé comme un mot français. Or, dans la chanson de Colette Magny, il est, par le jeu de la durée des notes et de la mesure, accentué sur la première et la troisième syllabes. Mon hypothèse est que si elle avait respecté la prononciation espagnole (c'est-à-dire la prononciation tendancielle française), le collage aurait été moins perçu, moins efficace. De la même façon, Patricia Kaas est d'autant plus efficace dans ses collages d'allemand qu'elle a une prononciation parfaite, tandis que l'anglais de Lavilliers est peut-être moins convaincant. C'est donc bien au niveau de la chanson *chantée* que le collage prend sa force, et qu'il fait du sens. Quel sens ? Ceci est une autre histoire, car nous sommes ici à un troisième niveau, celui de la chanson *reçue*, de la perception individuelle. Mais je pars de la conviction que toute variation porte nécessairement un sens, et que le passage à une langue étrangère, ou la prononciation déviante, ne peut être reçu que comme une forme signifiante.

J'en vois une autre preuve dans la façon dont Léo Ferré, à une certaine époque, et Julien Clerc, dans toute son œuvre,

ont utilisé leur voix. Julien Clerc a toujours utilisé la voix comme quelque chose de plus que le support du texte et de la mélodie, en particulier lorsqu'il mettait en musique des poèmes de Roda-Gil, qui sont tout sauf « carrés », compensant l'absence de métrique en jouant sur la longueur, l'étiement : il suffit de jeter un coup d'œil sur ses partitions pour repérer les contrastes entre des croches, des noires, des noires pointées, des blanches, etc.

Quant à Ferré, passant du chant à la psalmodie, il a pu (dans *Le chien* ou *Il n'y a plus rien* par exemple) faire porter par la voix elle-même la rage, la révolte, la haine ou le mépris. La plus belle démonstration en est sans doute sa reprise de *La vie d'artiste*, qu'il chantait au début des années 50 et qu'il disait dans les années 70, faisant passer dans sa diction toute l'amertume que lui inspirait sa vie privée : la chanson était reprise après une rupture dramatique avec la femme qui était la sienne lorsqu'elle fut composée. Et nous avons ici une réponse positive à ma première question : la voix est bien quelque chose de plus que le simple support de la chanson, elle participe à l'élaboration du sens.

Mais ceci ne nous dit absolument pas s'il y a des voix de droite et des voix de gauche, comme je me le demandais à propos de Sardou et de Le Forestier, ni ce qui fait l'érotisme d'une voix. Car nous sommes ici dans ce que j'ai appelé la chanson reçue, la perception individuelle (dont ma réaction à la voix de Marlène Dietrich en français est caractéristique), et il faudrait de nombreuses enquêtes, de nombreuses expériences, pour parvenir à cerner ce que peut être la *couleur* d'une voix. Questions sans réponse, donc. Je m'en consolerais pour ma part en me disant qu'il me reste ces rencontres, que j'ai évoquées, et que je peux en espérer d'autres à venir.

Notes

¹ « Le grain de la voix », publié en 1972 dans la revue *Musique en jeu* et repris dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

² Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 84.

³ Louis-Jean Calvet, *La production révolutionnaire*, Paris, Payot, 1976.

⁴ *Op. cit.*, p. 239 et 238-239.

⁵ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.