



Charles Gir, affiche de music-hall, 1923, BNF, département des estampes et de la photographie

*Le
Théâtre
De
La
Chanson*

Ponctuation

« C'est en observant Mounet-Sully jouant Œdipe Roi que j'ai eu la révélation d'un cri possible, dans ma chanson : La Soularde. Bien entendu, je ne refais pas le cri d'Œdipe mais ce fut le sien qui inspira Mon cri (celui qu'exécutent en chromatique une bande de gamins lapidant la Soularde) » écrit Yvette Guilbert, célèbre diseuse du caf'conc' dans son ouvrage de 1928 (*L'art de chanter une chanson*, Grasset). Si je commence mon intervention par cette citation et cette référence à Yvette Guilbert, c'est qu'elles marquent un tournant dans l'histoire de la chanson : son entrée (irréversible ?) dans une composition expressive à double dimension, la

¹- Texte intégral de la communication réalisée à l'INHA, salle Vasari, Juillet 2015.

dimension vocale et la dimension plastique. En effet cette convocation d'un art d'interprétation dans la chanson – qui impose l'idée à dominante théâtrale d'un sens peint, sculpté, visible, vivant à même la bouche, le regard, l'allure, les gestes, l'intonation, la diction – est tardif dans l'histoire longue des chansons.

Ni ce que l'on sait des caveaux, des goguettes, des sociétés ou cafés chantants, ni ce que l'on sait des chansons du Pont-Neuf ou de la transmission diffuse du répertoire populaire des paroles, des timbres et des mélodies ne met en avant cette imagination visuelle du chanter.

Les chansons appartiennent d'abord au domaine de l'oralité dynamique, celle qui accompagne les fêtes, les prières, les révoltes, les grands rites ; celle qui redonne souffle aux actions et symboles collectifs ; celle qui restaure une unité aux groupes, aux couples, aux individus engagés dans cette chorale. Et cela que l'on parle de toutes ces chansons anonymes qui ne laissèrent que peu ou pas de traces ou que l'on parle de ces chansons faisant déjà œuvre populaire, éclatante comme celle de Béranger qui fut consacré comme « poète national » lors de ses funérailles en 1857².

Pour que cette imagination visuelle s'adjoigne à la représentation de la chanson, il lui faut d'abord un espace où elle puisse s'exposer. Et ce n'est que sous le second empire, avec le *caf'conc'* dont l'un des premiers, *L'Eldorado*, est d'ailleurs construit dans le fil architectural du théâtre à l'italienne, que la chanson commence à entrer assez modestement dans l'ère du spectacle. Assez modestement, car il s'agit non pas de récitals – dont le modèle est beaucoup plus tardif – mais de quelques inserts plutôt frivoles, burlesques où l'artiste a du mal à s'imposer. Il y a certes là apparition d'un nouveau divertissement consistant à venir « voir chanter » les airs à la mode, mais la posture d'attention requise n'est pas de mise. Le bruissement bruyant, impatient de la salle submerge souvent le chant de la vedette ou du postulant au vedettariat.

Au-delà de tout que l'on connaît sur les difficultés du passage à l'écoute silencieuse pour bien des genres artistiques scéniques, on ne peut s'abstraire de l'idée que pour la chanson – quels que furent la situation, le milieu social concernés, il s'agissait toujours de se mettre en mouvement. Chansons de banquets plutôt bourgeois des caveaux, chansons politiques,

²Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Les belles Lettres, Presses universitaires de Valenciennes, 2008.

chansons à boire des goguettes ouvrières, plaintes et romances populaires des chanteurs de rues distribuant les petits formats : toutes mobilisent une adhésion active, une implication de cœur et de corps. Entendre une chanson, c'est entrer dans la danse, c'est se l'approprier, c'est la chanter, c'est éprouver sa résonance vibratoire, c'est s'entendre même. Ce qui fera la vivacité et la puissance de sa transmission orale en ses beaux jours. Dans cette culture historique partagée, il n'y a pas vraiment de place pour une réception passive. Or la chanson- spectacle a besoin d'auditeurs-spectateurs. Non qu'être spectateur se réduise à la passivité mais il s'agit tout de même de s'acculturer à une réception plus distante, momentanément retenue.

Cela dit pour bien montrer l'écart de sensibilité et de temps existant entre la création d'un espace propre à un *entendre-voir* de la chanson et la didactique d'Yvette Guilbert sur cette symbiose des représentations de l'ouïe et de l'œil que devient, qu'est devenue dans le premier quart du vingtième siècle *l'art de chanter une chanson*.

Cela dit également pour souligner que si je peux parler de *théâtre de la chanson*, c'est que je me suis intéressée à une période où la chanson avant Piaf, avec Piaf occupe une sorte d'entre-deux : elle est bien sûr un spectacle parvenu à son stade de maturité interprétative y compris dans les supports de l'enregistrement sonore (histoire concomitante mais non totalement superposable de l'audible et du visible comme nous allons le voir). Toutefois cet art reste encore une poétique sociale dont communément le désir, la mémoire, le savoir, l'expérience font partie des décors et ambiances familiales. C'est dans ce temps-là - déjà passé, encore actuel ? - d'une chanson se frayant un passage entre lumières de scène et miroirs de vie que se situe mon propos.

Edith Piaf, Yvette Guilbert déclarent toutes deux à quelques trente années de distance que pour chanter en lien avec soi, avec le monde, il faut beaucoup observer, beaucoup comprendre ce(ux) qui vous entoure. Toutefois si l'une écrit qu'elle trouve matière à styliser ses personnages à travers l'humeur des portraits, le jeu des acteurs, l'harmonie de la danse et la pose des statues déclinant la chanson sur toutes les gammes des beaux-arts, l'autre suggère à demi-mots ne s'inspirer que de rencontres et d'épreuves plus directes avec le réel. Quoiqu'il en soit Piaf et ses devancières donneront à la chanson un tour interprétatif inédit. Certains à leur propos trouvent judicieux de parler de *théâtre expressionniste*, mais nous retrouvons alors

une classification d'emprunt hétéronome³ ; elle a le mérite de pointer l'idée d'une double rupture : celle de la chanson devenue art scénique et celle de cet art scénique ébauchant d'autres voies de la théâtralité.

Le silence initial

Commencer une recherche consiste souvent à nourrir une intuition forte et/ou un étonnement qui va nous pousser à interroger des documents, délimiter des corpus, l'espace-temps d'un « terrain », à composer par fragments un étiage théorique ... et cela dans un ordre bien plus incertain que ne le laisse entendre l'annonce des protocoles d'enquête. Mais si j'évoque cette image de naissance d'une recherche c'est que je suis frappée par une similitude dans nos démarches respectives. Nous travaillons sur des objets séparés, bien que non étanches toutefois, dans des disciplines de référence plus ou moins éloignées et nous sommes les uns et les autres pourtant confrontés aux mêmes oublis stupéfiants. Oubli des archives sonores des représentations théâtrales dans la théâtrologie contemporaine de votre côté. Oubli des registres de l'oralité et bien plus encore de la vocalité dans l'échange interhumain, dans la prise de parole publique, groupale ou de simple interface du côté de la sociologie, voire des sciences sociales.

Certes on va bien trouver des éclairages de type anthropo-sociologique sur cette « hégémonie de l'œil » rattachée au double processus de la prévalence de l'écrit et du recul des besoins de coprésence, de face à face dans le jeu social des alliances, des apprentissages, des promesses, des serments, des codes de l'honneur et de la confiance. C'est Michel de Certeau - esprit libre parmi les sociologues - qui va faire ce parallèle entre suprématie du scripturaire et effacement du poids social des présences charnelles incluses dans l'oralité. Il est bien sûr d'autres éclairages. Mais je n'ai pas tâche d'inventaire. Je veux seulement insister sur un paradoxe superbe et persistant !

Car le plus sidérant de cet oubli ne réside-t-il pas dans le fait que travaillant souvent sur des corpus d'entretiens enregistrés in situ, les sociologues fassent l'impasse totale sur l'ensemble de la facture sonore du document recueilli : enveloppe audible de l'espace d'enregistrement avec bruits de fonds, écho éventuel des personnes et groupes environnant,

³ Comme lorsqu'il s'agit du dit *Art brut*, plus récemment nommé *Art médiumnique* (Laurent Danchin)

traversée d'éclats périphériques etc ... sans parler bien évidemment du matériau sonore essentiel, celui des paroles livrées.

Et continuant le parallèle je dirai pour la théâtrologie : fascination de la vision et dominance du texte vocalisé. Pour la sociologie : opération d'effacement de l'oralité du dire, parole réduite à un simili-texte par le passage à la retranscription. Et ce refoulement de l'oralité semble si bien ancré que même ceux qui se réclament d'une sociologie narrative, vantant donc - reprenons leurs mots - « les vertus sociologiques de la narration, en tant que forme d'expression et expression des formes émergentes de la vie sociale⁴ » ne songent jamais à entendre ces récits. Comme s'il n'y avait de paix de la connaissance que dans le dépôt de cette parole sans voix enfin donner à lire. De même l'ethnographie ne s'est jamais imaginée dans une ouverture vers une ethno-phonie⁵.

Dans chacune de nos disciplines il ne s'agit donc pas d'une même opération d'élimination du sonore, mais la source et l'intensité de ce silence sont parentes : répercussion insistante dans la connaissance passée, présente de hiérarchies de longue durée faisant des compétences et des arts de la perception visuelle relayés par les sciences et techniques de l'optique, le sens le plus analytique, le plus proche du concept. Nous nous mouvons dans une intellectualité de géomètre plus ou moins taraudé par un imaginaire de « voyant ». Pourtant l'*Anthropos* de l'oralité ne manquait pas d'atout dans notre tradition occidentale. Au commencement était le Verbe selon la Genèse ; au cœur du *logos* se loge la maïeutique du dialogue socratique que précède l'épopée homérique et plus archaïque encore le chant d'Orphée. Mais cela n'a pas suffi, semble -t-il, à nous maintenir dans une intellectualité plus audio-centrée, dans un imaginaire de « résonnant »⁶, à contenir la force de la pulsion scopique ... diraient certains psychanalystes !

Mais je parlais de ce moment d'ébranlement d'une recherche et pour ma part ce qui me mit en marche, ce ne fut pas de prime abord, les chansons, mais un trouble devant cette perte de tout ce que le document social donnait à entendre. Et je fus si sensible à ce silence- là des sociologues que disposant d'un nombre important d'entretiens issus de mes enquêtes en milieu usinier sur les métiers ouvriers de la métallurgie, en

⁴ Appel à contribution de Juin 2015

⁵ A l'exception d'un de mes doctorants qui se hasarda une fois à lancer son groupe d'étudiants dans une observation « les yeux fermés ». Il ne put pas réitérer l'exercice.

⁶ Autrement dit plus attentif au tact, au toucher des résonnances.

milieu populaire sur les manières d'embellir, d'aménager, de décorer l'habitat - façon indirecte d'aborder la vie privée, ses passages et ses trames biographiques - que j'envisageais en toute imprudence et solitude dans une investigation sur la voix parlée, ayant pour ambition de cerner, d'écrire en gamme comparée (d'âge, de sexe, d'origine géographique, de formation, de situation d'interlocution) des portraits sociaux de la parole et de la voix. L'entretien sociologique ne fournit pas à la façon de l'écoute psychanalytique une situation de voix comme la nomme Jacques Nassif, mais l'écoute différée de la parole enregistrée place dans une circonstance homologue.

J'ai donc beaucoup cherché, erré du côté des linguistes, de l'intonologie, de leurs travaux sur les accents des français. Puis je suis allée du côté de la littérature, de la littérature comparée où il est bien question parfois de la voix d'un texte ... et j'ai bien produit un texte, deux textes mais trop lestés de précautions épistémologiques, trop théoriques, ce n'était pas des portraits de voix ! Sans doute me suis-je sentie trop isolée face à la tâche ; il fallait une équipe, une division du travail avec articulation de savoirs. Ou bien j'ai tout simplement manqué de confiance en moi ! D'autant que je me suis rapidement aperçue que pour aller au plus singulier de ces portraits, il me fallait davantage de récits autobiographiques. Car c'était dans ce temps du récit intime que la voix parfois se livrait soudain dépouillée de beaucoup de masques.

Et voilà que me vinrent me tarabuster deux souvenirs. Cette anecdote sans cesse reprise en anthropologie⁷ d'un des membres de l'ethnie Azandé de la société soudanaise déclarant à son interlocuteur qui souhaitait l'enregistrer « je veux bien te donner ma parole mais je ne veux pas que tu prennes ma voix » ; et ce passage où Michel de Certeau⁸ précise que les paroles dans l'enquête ethnologique sont de l'ordre de l'émotion la plus vive, la plus tenace mais qu'elles sont de l'autre ce qui n'est pas récupérable - un acte périssable que l'écriture ne peut pas rapporter. Les hommes qu'il essaie de rendre présents à ses lecteurs lui sont absents quand il écrit, et leurs voix autrefois entendues sont devenues des voix intérieures non restituables pour une science historique.

⁷Evans Pritchard, *Sorcelleries, oracles chez les Azandé (société Zandé du Soudan méridional, thèse en 1937)*

⁸Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975

Alors injonction épistémologique ambiante ou impératif moral confus - le besoin de collecte de narrations biographiques à visée de prise de voix n'avait fait qu'accroître le malaise - je ne saurais dire qui de l'un ou de l'autre triompha, mais je délaissai alors mon projet sur ces documents - en cours de constitution - de la voix parlée.

Mais pouvais-je pour autant me résoudre au deuil de la voix ? Finalement non.

Écouter la chanson

C'est donc sur ces perplexités touchant au lien entre pensée et voix, entre texte et voix, puis sur l'abandon provisoire de ces portraits vocaux d'enquête que vint en un tout premier temps se greffer mon désir d'étudier la chanson pour laquelle j'éprouvais aussi une sympathie personnelle depuis toujours, depuis l'enfance, comme tout le monde ai-je envie d'ajouter, mais je ne sais si c'est toujours vrai aujourd'hui !

Bien sûr « la chanson » m'ôtait tout scrupule quant à la saisie du geste vocal puisque ce dernier semblait être la caractéristique essentielle de cet objet verbal et musical, même si la forme en variant selon le temps, selon les racines culturelles d'émission et de réception dont il dépendait. Pourtant je constatai vite que ce nouvel objet « chanson » sur lequel j'entendais transposer pour partie ce que j'avais engrangé çà et là à travers les diverses approches sur la vocalité, n'était pas lui-même non plus à l'abri de l'implacable arraisonnement au deuil d'Orphée.

Aesthesis familière contre analyse formelle

Comme pour la voix parlée, malgré le rôle immense des chansons dans la mémoire des faits divers, dans la circulation des nouvelles, dans l'imaginaire épique d'un pays, d'une nation, dans la captation lyrique du quotidien, la sociologie à nouveau manquait à l'appel. À partir des années 80 toute une génération de jeunes sociologues s'engage dans des travaux sur les groupes musicaux de rock, puis de rap mais tous évitent la chanson française ou francophone qui ne les identifie plus dans leur groupe de pairs. Ces appellations sont l'objet de débats, souvent idéologiques, que provisoirement nous éviterons.

Ce furent alors des travaux d'ethnomusicologie et de musicothérapie qui balisèrent, de façon toutefois très indirecte, ma réorientation thématique.

En effet ce qui se dégageait de l'ethnomusicologie ou de la musicologie d'abord c'est que l'une et l'autre (soit par seule prise en compte de la partition, soit par travail sur l'alliance texte et musique) ne se penchaient que sur des énoncés, des formes retranscrites coupées de la situation de communication, autrement dit sur des traces immobilisées sans corps ni voix.

Les succès d'une sémiologie générale⁹ fortement présente dès les années soixante influençaient cette lecture musico-linguistique s'efforçant à concevoir la chanson (ou le chant) comme l'articulation entre deux systèmes sémiotiques comparables (sonores et séquentielles) : l'un marqué par l'unité minimale du phonème et les segmentations phonologiques, l'autre par l'unité solfègrique et les organisations harmoniques ; la prosodie du mètre poétique imposant toujours sa loi dans la mélodie française¹⁰ aux arrangements du rythme musical. Bruno Nettl¹¹ ira même jusqu'à considérer tout le langage musical comme un phénomène phonétique superposable à la morphologie syntagmatique, lexicale, syntaxique de la langue. Le modèle d'analyse structurale de la langue régnait alors sur toutes les interprétations en sciences humaines. Toutefois ce chef d'œuvre de réduction analytique de l'acte langagier mettait ipso facto la chanson hors énonciation, hors écoute. Car écouter une chanson ce n'était saisir de façon plus ou disjointes deux registres de langages et de sons, c'était ressentir une vibration de significations immédiatement confusément mêlées.

Fallait-il pour retrouver la chanson se rapprocher de l'écoute familière ? Se détacher de toutes ses analyses formelles si éloignées de l'expérience esthétique commune ? Curieuse modalité de la rupture épistémologique : pour réentendre la voix - la chanson vivante, éphémère, incarnée- il fallait m'accorder à la perception ordinaire, faire confiance au sens partagé de cette musique-verbe-voix indissociable. Car ce n'était que

⁹ Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Minuit 1976 ; Célestin Deliège sur la conjonction Debussy-Baudelaire dans *Invention musicale et idéologies*, Bourgois, 1986 ;

¹⁰ De nombreuses définitions de la chanson française (non identifiée à un folklore local et une langue dialectale) vont la caractériser par son lien aux formes classiques de la mélodie française. Jeff Cohen dans un entretien in revue BNF 16, 2004 parle de la chanson française comme forme musicale irréductible musicalement liée au sérieux du modèle classique et dont la ligne d'ensemble est toujours subordonnée à l'intelligibilité du texte. Ce trait confère à la mélodie une allure rectiligne et à la structure harmonique, un aspect minimaliste si l'on s'en tient aux seules caractéristiques musicologiques. Il prend pour exemple de grandes chansons : *Avec le temps* de Ferré et *Ne me quitte pas* de Brel.

¹¹ Bruno Nettl, « De quelques méthodes linguistiques appliquées à l'analyse musicale » in *Musique en jeu*, n°17, 1971

de cette rive de la chanson à l'état vif que l'on pouvait commencer à ouïr, écouter, « entrevoir » la voix, préambule nécessaire si ce n'est suffisant à sa compréhension, à sa pensée.

Avènement de la centralité vocale

Entendre la chanson, entendre un répertoire, un(e) interprète : est-ce aussi simple qu'une première impression le laisse supposer ? Non, parce qu'entendre en compréhension est une sorte d'opération de reconstitution. On va tendre autant que faire se peut à se situer dans l'esprit du moment qui façonna pratique, rôle, style de ce chant. On va tendre à s'entourer d'indices d'ambiances touchant aux résonnances affectuelles, sociétales de cet objet sonore, poétique dans ses performances publiques et autres modalités d'existence.

La matrice de la chanson, c'est *chronos*¹². Elle est flux, tempo, air du temps¹³, qui crée, qui tue d'où la difficulté à fixer notre écoute, à délimiter la texture de son audition car nous ignorons l'âge de nos oreilles dont les souvenirs, les représentations musicales se sont engrangés bien notre naissance et remontent par transmission tant maternelle, grand-maternelle que patrimoniale très loin le cours du fleuve. Toutefois qu'avons-nous vraiment sauvé de ce voyage sur la longue durée ? Des tonalités de rage, de plainte, de gaité, des bercements de vagues, de pluie. Rien dans la chanson n'est anhistorique et paradoxalement on la dit parfois intemporelle. Ce qui est vrai également. Ne sommes-nous pas capables d'accueillir enchantés, ballades, rondes, ritournelles du XVI^{ème} siècle voire chants des trouvères et troubadours ?

Et si rien n'est anhistorique dans la chanson, ce lien chanson et singularité d'une voix qui semble actuellement évident requiert lui aussi quantité de métamorphoses dans la production et l'écoute de cette expression esthétique. Certes cette question du corps vocal (justesse, débit, force) est inhérente à toute participation à l'acte de chanter en solo ou en chœur. On retrouve dans les collectes des folkloristes du dernier tiers du XIX^{ème} siècle des annotations à propos des voix requises pour telle ou telle

¹² Même si la chanson célébra si bien les territoires, les villes, les contours et décors d'un lieu : Paris, Toulouse, Nantes, La Loire, La Seine, Les Marquises etc ...

¹³ Stéphane Hirschi parle d'un art de l'air du temps.

chanson¹⁴. Mais autre chose est de lier empreinte d'une voix et esthétique d'un chant, signature vocale et titre de chanson, irréversiblement scellés en un commun objet de mémoire.

Ce sera le cas pour Piaf et toutes ses chansons-phares et ce quelle que soit la multiplicité des reprises. Grace Jones peut bien réinterpréter *La vie en rose*, Louis Armstrong put bien réinventer via son swing cet air et ces paroles désormais mondialement connus, *La vie en rose* c'est toujours Piaf. Même chose Billie Holiday dans *Strange fruit*, pour Montand dans *Les feuilles mortes* etc....

Or ce déplacement de l'horizon d'écoute et de sensibilité à l'expressivité, à l'esthétique vocale suppose :

- 1- L'émergence de la singularité mélodique. De la fin de la Renaissance jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle prévalent les timbres ou fredons, c'est à dire l'interchangeabilité des paroles sur des airs connus limités¹⁵. Du sein des caveaux (Béranger) cette mutation artistique de la chanson se fait jour. A une chanson correspondra une mélodie. Et la SACEM en 1851 enregistrera ce nouveau droit d'auteur.
- 2- L'émergence – sous le modèle de la dramaturgie- d'un travail du phrasé interprétatif. Ce que nous avons souligné d'entrée avec Yvette Guilbert qui ajoute même aux recommandations de la stylisation vocale, les exigences de la stylisation visuelle de la prestation chantée. Toutefois pour Yvette Guilbert qui place l'art de chanter sous l'égide de l'art théâtral, il ne s'agit pas de se maintenir de la registre le plus authentique de sa voix, mais au contraire comme le comédien de mimer au plus vraisemblable tous les personnages du récit des chansons. Dans son traité la persona scénique du chanteur-interprète n'a aucun lien avec la personne qui chante. Ou du moins c'est le détachement du jeu qui est mis en valeur, c'est la mise en tournure spectaculaire qui est l'objet de sa quête. Si elle met conçoit bien l'art interprétatif dans toute sa dimension plastique, si elle est bien la porte-parole de ce « voir chanter », ce n'est pas elle qui inaugure l'ère du rapprochement entre personnages et personne dans l'univers de la chanson. Or ceci est

¹⁴ Cela se présente comme un classement de registre souhaité pour l'air désigné (voix grave, voix haute, aigue, voix d'homme/de femme) au regard des indications retrouvées dans les travaux des érudits locaux sur les chants de métiers de bords de fleuves et de rives portuaires.

¹⁵ Limité mais toutefois nombreux. On recense 2000 timbres au XIX^{ème}.

décisif pour la focalisation sur la voix dans ce tout organique du texte-musique-interprétation qu'est la chanson.

- 3- L'émergence du sujet dans la voix des chansons qui va devenir la force d'une émotion lyrique propre marquant pour longtemps et pourtant sur une période finalement assez brève (si on la considère dans son apogée) cette forme du dire en chantant. Ce passage à l'individuation, à la révélation explicite d'un Soi dans l'œuvre constitue un tournant dans toute pratique artistique (surgissement de l'autoportrait dans la tradition picturale occidentale¹⁶, déploiement du sujet-voix dès le début du XVII^{ème} avec l'opéra de Monteverdi)¹⁷. Dans la chanson cette odyssee du sujet dans la voix qui provoque ce climat d'empathie des passions, ce mouvement de possible identification entre artiste et auditeur-spectateurs, s'élabore dans la durée. Elle ne requiert pas seulement le support socio-esthétique de l'interprète (caf'conc', SACEM, théâtralisation de la performance) mais se greffe également sur d'autres logiques plus sociétales. C'est au moment où les termes de chansons réalistes, chansons sociales, chansons vécues apparaissent dans les étiquetages des petits formats (c'est-à-dire dans le premiers tiers du XX^{ème} siècle) que la chanson amorce cette métamorphose émotionnelle. En effet art populaire, la chanson peupler l'âme collective demande :

- a. L'apparition à la fin du XIX^{ème} du peuple comme sujet historique réel et héroïsé par alliance du politique et du romantique ;
- b. L'invention d'une intimité du tragique social pour qui garde la mémoire de la Commune, pour qui a pu connaître la première guerre mondiale, et/ou se retrouver dans la période de l'entre-deux-guerres ;
- c. Des trajets d'artistes-prolétaires, susceptibles de porter en chansons un tel écho du monde, un tel dire chanté du monde sur paroles d'hommes et voix de femmes. Certains artistes masculins vont

¹⁶ Dès le milieu du XV^{ème} et maintien jusqu'à nos jours, malgré le poids de l'art conceptuel et de l'idéologie active de la défiguration.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2001 ; Bernard Focroulle, Roland Legros, Tzvetan Todorov, *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005.

en effet mettre en mots ce registre et rencontrer un court succès de cabaret. On pense en particulier à Gaston Couté. Mais ce sont des artistes féminines qui vont plus tard, avec des mots d'emprunts, sur de plus vastes scènes, faire résonner cette épreuve existentielle de l'inexorable, dans leur voix. On pense à Fréhel, voix de la mélancolie sans retour, à Damia, voix de la stylisation narrative et scénique du mal être, à Piaf, voix chamanique, mystique de l'amour toujours déjà perdu.



Avant on écoutait les chansons, avec elles les chansons feront pleurer, déclare Aznavour à propos de cette nouvelle expérience communelle. Ce n'est qu'un témoignage¹⁸ mais c'est aussi un indice fort dans la mutation des façons d'écouter la chanson, à travers un pathétique du dire et de la vocalité entrelacées. Cette chanson de la centralité de la voix expressive et personnalisée met également un point d'orgue au processus d'apparition de la chanson comme œuvre originale.

La question de « l'original » est toujours épineuse en matière d'art. La reconnaissance de la signature de la composition (paroles et musique) était chose faite, restait à discriminer l'originalité de l'œuvre vocale. Ce qui

¹⁸ « J'avais 9 ans, quand elle disparaissait. Et pourtant, j'ai toujours les larmes aux yeux, quand j'écoute ses succès si vrais, allant jusqu'au plus profond de moi », déclare *Béatrice K.* interviewée lors du cinquantenaire de sa mort (source Le figaro Piaf- Cocteau)

se réalisera via ces femmes-sujets de voix, surpassant la simple appellation de « chanteuses ». On sait que Barbara affirmait n'être pas une chanteuse mais une femme qui chante. Ses devancières s'appelaient Berthe, Billie, Marguerite, Louise-Marie, Yvonne, Edith¹⁹.

Écrire une voix

Une fois posée cette centralité historique de la voix dans la chanson, la question de son écriture, de son mode d'exposition dans le texte reste entière. De plus, définir un pôle d'attention sur la vocalité ne donne pas *ipso facto* les clefs de son écoute la plus pertinente sur le plan heuristique. En ce qui concerne Piaf - puisque c'est avec elle que j'ai tenté l'aventure- le principal obstacle c'est peut-être l'extrême familiarité où nous sommes quant à la reconnaissance immédiate de ce grain, de ces airs bien connus avec souvenir même de quelques paroles de ces refrains. En effet c'est tout l'intérêt sociologique d'une telle figure populaire qui traverse tout le siècle, mais pour qui il est impossible d'avancer dans l'étonnement d'une première écoute. On l'entend sur fond d'imaginaire saturé d'habitudes, de récits, de fables préexistantes. Ce qui est vrai de toute écoute peut-être l'est de façon particulièrement frappante dans son cas. Même si j'ai cherché - par ruses méthodiques - à réinventer une écoute partiellement dépouillée d'un préconçu. Et même si j'oserais dire qu'elle m'a beaucoup aidée par un renouvellement subit de l'émotion à l'entendre²⁰, par les synergies provoquées par son écoute partagée²¹. Ce tendrait à suggérer à son propos l'idée d'une confrontation permanente entre voix toujours déjà connue et voix toujours inouïe et à proposer l'apostrophe du poète :

*Pour la première fois ta bouche
Pour la première fois ta voix
D'une aile à la cime des bois
L'arbre frémit jusqu'à la souche
C'est toujours la première fois
Quand ta robe en passant me touche*

¹⁹ Berthe Sylva, Marguerite Boulc'h, Louise- Marie Damien, Yvonne Georg (célébrée par Robert Desnos).

²⁰ Expérience des larmes soudaines en écoutant *Non je ne regrette rien* après des mois de travail, de reprises de documents audio et audio-visuels

²¹ L'expérience à l'université du temps libre à Saint Brieuc ; celle des étudiantes chinoises et coréennes lors de mon cours.

Qu'est-ce qu'écrire une voix ? Comment écrire une voix ? Entre *graphein*, ce geste d'inscription peinte, gravée, tatouée et le geste vocal fluide dans le vague de l'air, l'incompatibilité semble à son comble. Cette incompatibilité nous en avons plusieurs indices. Toutes les disciplines peu nombreuses qui tendent à retranscrire les voix les soumettent à la raison et à la représentation graphiques, les fragmentent en unités d'accentuations phonétiques, les réduisent à l'abstraction de la mesure, de l'équation, à l'épure du tableau bidimensionnel, aux données du sonagramme figurant la vibration du son fondamental et des harmoniques. Tout se passe comme si aussitôt captée, la voix devait s'effacer. Si la panoplie des graphes est infidèle à la voix, dans l'impossibilité d'en donner les rumeurs expressives de toute façon, que peut le texte littéraire ?

Elle est bien sûr confrontée à l'encerclement des métaphores visuelles puisque nombre de nos notions et concepts sont rattachés au corps-regard comme le signalions précédemment. Pour la voix, on parle fréquemment de couleur, de paysage, d'ornements, de profondeur, de hauteur, d'ambitus (lat. pourtour), de strates : images de peintre, d'architecte, de géographe. Mais on parle aussi de rythme, de tessiture, de timbre, de grain, d'âpreté, de légèreté, de souffle, de murmure, de voix d'or et de velours : images parfois plus sonores et mêlant surtout perceptions auditives et tactiles. Au final les métaphores les plus usuelles de la voix nous renvoie à un registre kinesthésique engageant sensations croisées de l'œil, de l'ouïe, de la peau. C'est sans doute une chance qui s'offre pour accéder au verbe de la voix, même si elle reste bien cette part de l'autre qui échappe à toute saisie tout comme son visage échappe à tout instantané photographique malgré l'illusion de la capture.

L'Auralité d'une signifiante



On sait que Piaf a suscité de nombreuses publications, surtout des biographies, comme si écrire sur elle, c'était nécessairement décrire son parcours qui se prête si bien, il est vrai, à la structure narrative : l'enfance vagabonde, les amours multiples, les accidents, l'ascension, la chute, la vie hors norme en tout domaine et le romanesque qu'elle sut elle-même y ajouter grâce à deux mythes très forts : le miracle et l'abandon originels.

Mettre son chant au cœur du texte était un tout autre projet. Toutefois si j'ai intitulé ce passage « Ecrire une voix » et non pas « Ecrire la voix », c'est qu'à chaque fois l'épreuve est singulière ; je vais m'attacher à relever ce qui dans la voix de Piaf m'a aidé à la mener vers l'inscription textuelle. La première chose qui s'impose en l'écoutant c'est sa conviction vocale, terme qui relève plutôt de l'art oratoire. Et cela n'est pas innocent car il me semble que si l'on va toujours parler de Piaf comme '*The Voice*' de son époque et même au-delà, précisément elle ne l'est pas ! au sens où auralité (d'Auris, l'oreille) et oralité (langage audible) ne sont pas dissociables dans son cas. La rage de chanter de Piaf, c'est la rage de porter haut aussi bien des paroles, des récits que des mélodies. Elle est femme d'un répertoire dont elle gardera malgré les mutations qui s'imposèrent, les tonalités fondamentales de plaisir et douleur tout au long de sa carrière. Un répertoire qui s'inscrit dans un tournant culturel des voix populaires : la venue à maturité d'un besoin de signifier l'être intime, trop humain, toujours nostalgique, toujours tragique. Et l'on retrouve l'idée qu'étudier la chanson, c'est l'étudier en situation spécifique d'échange. La mobilité des situations modulant la variabilité de ses fonctions sociales et subjectives.

Je fais l'hypothèse que c'est sur ce refoulement de la parole de l'intime tourment (fureur d'aimer ou ruines du cœur), sur ce manque, ce désir de toucher l'ineffable et transgressant le silence affectif, point d'honneur de l'ethos des familles ouvrières et populaires que ces chansons vont pouvoir finalement passer la rampe. Car si chanter c'est « dire sans dire » on pourra alors à travers elles enfin entendre aussi bien les ivresses, les tortures d'Eros, que les frissons de la solitude, de l'absence que les clameurs vives, les clameurs sourdes du corps dansant sur le fil du temps. Cette vacance de la parole, division des rôles faisant loi, c'est la voix des femmes qui la trouve, la porte et la transcende à la fois. On constate donc que

Piaf est bien dans cette filiation d'un dire spécifique de la voix²² prenant en charge l'indicible des spectateurs et auditeurs. Elle-même témoignera de l'épuisement où la tient cet accueil des espoirs, des chagrins diffus de la salle. Tout artiste qui s'expose est sacrificiel, Piaf le sera à l'extrême. Il y a peu de documents - quelques mots, quelques photos seulement - sur son état de dévastation après un tour de chant bien avant la dégradation de sa santé et sa « tournée-suicide » pour reprendre le terme journalistique. Une lettre de Jean Cocteau le dit avec élégance : « Ils sont innombrables ceux que tu soignes en ne te soignant pas » pour lui souhaiter une bonne année 1963²³.

S'il s'agit d'écouter une signifiante²⁴, on comprend que cela soit éventuellement plus aisé à mettre en texte. Pourtant l'intérêt croissant des collègues de Lettres pour la chanson ne les a pas conduit sur le chemin de Piaf, mais vers Trenet, Brassens, Brel, Ferré plus rarement Barbara, plus récemment Allain Leprest, Juliette Noureddine - on pourrait ajouter Vincent Delorme, Dominique A., autrement dit vers des auteurs compositeurs interprètes - autre caractéristique de la chanson française - dont les textes ont déjà quelque connivence avec métaphores, stylistiques, versification et tropes de la littérature. Brassens est sans doute de ce point de vue l'exemple le plus frappant et le plus choyé.

À double entente

J'évoquais des ruses méthodiques pour désapprendre la familiarité de la voix de Piaf. En fait je ne les jamais pensé come des « ruses » et j'ai d'ailleurs du mal *a posteriori* à faire le chemin inverse de la façon dont j'ai procédé. En fait j'ai avancé à l'intuition et au fur et à mesure des obstacles, je me suis demandé comment les contourner ou comment y faire face. Je peux tout de même dire que je n'ai pas commencé par écouter systématiquement Piaf. Au contraire, étant dans une perspective d'analyse comparée des voix de femmes de cette époque (20-60), j'ai donc essayé d'écouter un maximum de chansons de ce temps-là, des voix d'hommes également, des sélections par interprètes, par années aussi pour ce qui est

²² Même si ces registres de passion et de compassion à dimension plus confidentielle, plus lyriques ont eux aussi leurs ancêtres qui s'appellent complaintes et romances des rues très implantés dès le XVIII^{ème}.

²³ Source Le figaro Piaf- Cocteau, cinquantenaire de leur mort en 2013

²⁴ On entend souvent dire qu'elle n'était que sa voix, au sens quasi physiologique, qu'elle aura pu chanter le bottin et qu'elle aurait atteint son public de la même façon. Je ne le pense pas du tout.

des grandes scansion de l'entre-deux guerres. Et cela pour resituer ma propre étude dans le panorama plus vaste des chansons produites, évitant ainsi peut-être de m'illusionner sur la portée de ma propre focalisation. Mais aussi pour mettre les chansons dans un environnement de faits d'une autre nature. Cette écoute élargie m'a d'ailleurs réappris l'importance de l'histoire quelque fois à une année près, pour le corpus des chansons de l'Occupation par exemple, période où le swing gagne toute la chanson d'ailleurs. Piaf elle-même.

Cette écoute gardait l'avantage de l'écart à la diction, au phrasé, à la décentration vocale des chansons d'aujourd'hui. Même familières ces voix gardaient une part d'étrangeté favorable à la sensibilité étonnée de l'oreille. Je n'étais certes pas dans la situation de l'anthropologue qui ne s'occupe que des voix lointaines, celles des rituels de la transe, celles des esprits ... restait tout de même une sorte d'éloignement par rapport aux contours musicaux et à ce que les chansons du moment donnent à voir (les clips par exemple) ou/ et à entendre (idéal de la non-voix, complexification des mixages, impérialisme du rythme, brouillage de la diction).

Je trouvais un écart « naturel » que j'allais chercher plus ou moins consciemment à accentuer lorsque je me centrais sur Piaf. Pour ce faire je me concentrais sur la mutation de sa voix (voix des premiers enregistrements (1935), pleine de connivence avec son interlocuteur, une voix à la Fréhel et voix au positionnement spécifique très vite acquis dès 1936 ; Le passage de Mon Apéro par exemple aux chansons d'Asso Mon légionnaire (1937) est saisissant pour la métamorphose accomplie. Je me concentrais sur une pluralité d'enregistrements pour une même chanson. L'occasion du quarantième anniversaire de sa mort offrit une édition remarquable sur ce plan.

Toutes les inflexions, décalages dans l'écoute ont quelque peu délié mon audition ; ils ont également apprivoisé ma crainte de mettre des mots sur ces voix. D'autre part la voix de Piaf se prête partiellement à l'écrit dans la mesure où elle traversée d'événements permettant de l'approcher par tissage historiographique :

- Elle est voix de rue parmi d'autres.
- Elle est passage du phénomène vocal à l'élaboration de l'interprète.

- Elle est genèse de la vedette de l'ABC au succès new-yorkais.
- Elle transporte les extases et déchirures de sa trajectoire dans son chant. Car s'il ne s'agit pas de rechercher un lien direct entre son existence et ses chansons qui n'en seraient que le miroir, le lien chez elle entre voix et vie, entre chants et moments biographiques marquants est toutefois fondateur de son art. Je pense en particulier à sa croyance religieuse qui est fortement présente dans sa passion vocale et dans sa figure iconique qui relève autant de Cosette que de Marie Madeleine et du Christ à la fois.
- Elle se situe aussi comme je l'ai développé à des tournants décisifs dans l'histoire de la chanson française et notamment dans un tournant sur lequel je n'ai pas encore insisté : celui de la chanson médiatique. Fréhel, Marie Dubas tenaient leur public en émoi dans le face à face de la prestation. Damia invente outre la robe noire et le halo de lumière - qui la dessine en un écrin - cette mobilisation faciale de la moindre nuance de l'énoncé. Toutes ont un ardent besoin de cette coprésence pour communiquer. Damia notamment nous entraîne dans une nouvelle étape touchant à l'espace visuel de la chanson ; elle en accélère la pertinence. Mais les unes et les autres sont à âges différents, contemporaines des progrès de l'enregistrement discographique et radiophonique susceptibles d'accroître en extension du moins la portée des chansons... Or Dubas, Fréhel, Damia, Yvonne Georg etc ... ne seront pas à l'aise dans l'exercice. Piaf est la première de cette veine d'interprète à faire passer autant de nuances et de pathétique dans sa voix dans la situation hors public que dans la situation de scène. Celle qui portera à son acmé le soin du geste, le soin de la traduction scénique de son chant (Fréhel n'est pas du tout dans cette logique) est aussi celle qui sans l'aide du voir de la voix parviendra à imposer l'intensité d'une présence.
- Elle est aussi le passage de l'icône vivante à l'icône patrimoniale, devenue pour toute chanteuse jugée sur son

grain et timbre, la voix référentielle. Malgré les affirmations de Belleret, ceci est très vérifiable.

Mais elle n'est pas seulement historiographique, elle est aussi inspiratrice ; son « charme » n'a pas seulement des antériorités qui permettent le restituer dans le cadre du possible, il a également des prolongements dans des arts contemporains hors domaine de la chanson (scènes théâtrales, œuvres plasticiennes)²⁵.

A double entente ai-je titré parce que si tous les aspects et embrasements de son grain de voix restent à l'enregistrement audio, conférant à la chanson médiante la même puissance communielle, les documents audio-visuels nous donnent aussi beaucoup à lire sur le langage scénique de l'artiste. Pendant longtemps je n'avais même pas songé à analyser la gestuelle de Piaf, regardant presque distraitement ces enregistrements filmés. Puis prenant conscience progressive de la place de cet écouter-voir (premier choc avec Damia, dans *les Naufragés*²⁶), de ce théâtre de la voix dans la chanson, prenant aussi conscience de la force de ce paralangage de l'incantation se réverbérant sur le visage, dans le mouvement des mains, dans les postures d'adresse à l'interlocuteur chez Piaf, j'ai décidé de considérer ces documents audio-visuels comme corpus et objets de travail. Cette mystique incarnée du chant, il fallait l'écouter, il fallait la voir. Et en découpant, regroupant les séquences gestuelles (travail de bénédictin !) c'est aussi à une autre écoute de ses chansons que je me livrais. Bref ainsi s'improvisait au fur et à mesure des problématiques développées, de la découverte de mise en rapport inattendues, une méthode de va et vient entre l'audible et le lisible.

Et bien sûr ce travail sur le lisible de la traduction scénique a conforté mon audace à fixer en un texte la chanson de cette passionaria de l'interprétation. La voix est aussi un geste spécifique parmi les gestes, il occupe un autre espace acoustique, invisible mais sa corporéité le renvoie au regard ; ainsi il entre plus aisément dans la raison graphique.

²⁵ *Piaf, l'être intime* avec Clotilde Courau, 2014.

²⁶ Un article, *La voix et son document*, publié dans OPUS, Revue de sociologie de l'art.

Dans le grenier de mon âme

Stéphane Hirschi parle de la chanson à visée esthétique, celle qui naît quand la chanson naît comme art autonomisé, comme art du temps compté, comme structure d'agonie et en tant que telle comme expérience métaphysique. Le chant de Piaf (et de ses devancières aussi) étonne encore car il garde un sens oublié du tragique ; de plus il en contient l'empreinte audible (R roulé, traces de gorge, irrégularités du glissando, aspérité des attaques, failles, primauté du registre sur l'ambitus : ensemble de « punctum » à l'inverse de tous les lissages des performances en vogue). Par ces indices corporels d'une mise à nu de l'essentiel, le chant de Piaf donne à entendre et à voir l'être-pour la mort dont parle Heidegger. Art brut car viscéral, art travaillé par acculturation incessante, la chanson de Piaf est un art ontologique ce qui la rend propice à une mise en écriture.