Oublier « *The grain of the voice* » : étudier la voix dans les chansons

Against the “Grain of the Voice”: Studying Voice in Songs

Catherine Rudent

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/7843>

DOI : 10.4000/volume.7843

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2020

Pagination : 7-26

ISBN : 978-2-913169-62-3

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Catherine Rudent, « Oublier « *The grain of the voice* » : étudier la voix dans les chansons », *Volume !* [En ligne], 16 : 2 / 17 : 1 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/volume/7843> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.7843>

Introduction

Oublier « *The grain of the voice* » : étudier la voix dans les chansons

Par Catherine Rudent (Université
Sorbonne Nouvelle – Paris 3, CERLIS)

Résumé : La voix dans les chansons est un objet d'étude potentiel pour de nombreuses disciplines : anthropologie, phonétique, physiologie, psychologie, stylistique et d'autres encore. Et pourtant, objet difficile, elle a été étudiée tardivement – principalement depuis le début du ^{XXI}e s.

Ce texte montre d'abord que l'utilisation fréquente de l'expression « grain de la voix » (Barthes) en *popular music studies* repose sur un malentendu, autant sur son objet que sur ses concepts. Le grain de la voix n'est pas en rapport avec le « bruit » dans la voix, au sens acoustique, ni avec le corps du chanteur, au sens physiologique.

Différentes approches de la voix dans les chansons récentes, se penchent sur le lien entre voix et bruit, voix et corps : le deuxième temps du texte en est un bilan analytique qui insiste sur leur dimension « interprétative » et « esthétique ». Dans un troisième temps, l'article indique les apports d'autres approches plus constatatives : centrées sur les aspects matériels de la voix (acoustique, physiologie) et sur ses « *texts* » (enregistrements), largement investies par la musicologie aujourd'hui – avec son utilisation de l'informatique – de telles approches ouvrent de riches possibilités à la recherche sur la voix dans les chansons.

Mots-clés : chant / chanson / *popular music studies* / musiques actuelles / musicologie / grain de la voix / Barthes

Abstract: While voice in songs could be an object of study for many academic fields, it has only recently become a focus of research – essentially since the 2000s.

Barthes's concept of "grain of the voice" is frequently summoned in popular music studies, but on false premises. Contrary to most of its applications, in his definition, the "grain" relates neither to vocal "noise", nor to the singer's body.

There are numerous "interpretive" and "aesthetic" approaches to voice in recent popular songs, which deal with the relations between voice, noise, voice and body. This paper underlines what other, more constative approaches can bring to the field, as they focus on voice's material – acoustical, physiological – dimension and on its "texts" (the recordings). This is especially the case with musicology which, with the help of computers, offers rich possibilities for the understanding of voice in popular songs.

Keywords : singing / song / *popular music studies* / *popular music* / *musicology* / grain of the voice / Barthes

« Prenons l'exemple des voix : le timbre, le grain, les inflexions d'une voix sont autant d'éléments hautement idiosyncrasiques. Or, même si la captation phonographique n'est pas neutre et absolument fidèle, elle offrira toujours la possibilité technique de fixer cette inflexion, cette hauteur de note, cette reprise de souffle, ce passage fragile à une voix de tête, ce tremblement, cette articulation singulière entre larynx et pharynx. Elle retient donc et rend reproductibles des inflexions que le chanteur qui les a produites n'est parfois pas en mesure de répéter, quelle que soit sa maîtrise. »

Agnes Gayraud, *Dialectique de la pop*

Comme l'usage de la marche, ou de l'écriture manuelle, l'usage de la voix est une pratique humaine générale, mais personnelle à chacun. Comme eux, il résulte

de gestes techniques, acquis, communs au genre humain : pour la voix, ce sont les techniques vocales et phonatoires. Et, comme la marche ou l'écriture, la voix est aussi appropriée et incorporée à l'échelle individuelle, intégrée et reliée à la vie subjective. Marquée par la personnalité de chacun, la voix se singularise au point de permettre, comme la démarche ou comme l'écriture, d'identifier une personne.

À la fois technique partagée et expression individuelle, la voix se fait style, même dans la parole spontanée de tout un chacun (les « phonostyles » de Pierre Léon, 1993). Son emploi est modulé selon les contextes culturels. Quant à la voix chantée, elle est socialisée, elle est genrée (Deniot & Dutheil, 2000 ; Middleton, 2006 : 92-93) et chanter est « *a gendered work* » (Provenzano, 2019 : 74). Ces quelques remarques liminaires suffisent pour évoquer une pluralité d'angles réflexifs dont la voix peut relever : anthropologique, phonétique, physiologique, psychologique, esthétique, ethnologique, sociologique. La voix dans les chansons est prise dans ce faisceau épistémique. Un tel écheveau disciplinaire ne permet pas de bilan.

La voix est généralement présentée comme un objet de réflexion difficile, et n'a été étudiée qu'assez récemment. Le constat est fait à la fin du xx^e s. par le philologue suisse Paul Zumthor (1983 : 11) :

« Il est étrange que parmi toutes nos disciplines instituées, nous n'ayons pas encore une science de la voix [qui] embrasserait [...], au-delà d'une physique et d'une physiologie, une linguistique, une anthropologie et une histoire. »

Il est confirmé tout récemment par l'anthropologue Marlene Schäfers (2017 ¹) et par la musicologue et chanteuse Nina Sun Eidsheim (2019 : 5 ²). Pour le domaine de la voix dans les chansons et des *popular music studies*, Philip Tagg (2013 : 344 ³) allait dans le même sens il y a seulement quelques années. Ce retard est étonnant, alors que la voix est au cœur de la chanson, par définition une forme vocale brève et courante, permettant une transmission orale. « Air fixé par des paroles », « facile à fredonner », « brève » et « organique » parce qu'elle est « interprétée », donc « liée à l'air et à la vie » (Hirschi, 2008 : 29), la chanson est, encore plus largement, « la triangulation d'un texte, d'une musique et d'une interprétation qui place sur le même plan "Only You" des Platters, "Ambulance Blues" de Neil Young et "Aghartha" de SunnO))) » (Gayraud, 2018 : 384). Ainsi, très peu de musiques peuvent être appelées chansons sans la voix, et inversement rien n'est indispensable d'autre que la voix pour pouvoir parler de chanson, « genre dominant en *popular music* » (*Ibid.* : k8691 ⁴).

Depuis quelques années cependant, ce manque tend à se réduire. Jonathan Greenberg

1 « As an explicit category of conceptual and ethnographic focus, voice has entered the anthropological literature relatively recently. »

2 « [V]ocal timbre [is] an elusive and understudied phenomenon. [...] Having noted this lack of research around vocal timbre, then, what *can* we know about timbre, the vocal apparatuses, and so on? Not much. »

3 « [C]onventional music studies have yet to establish a systematic and widely accepted poietic terminology for vocal expression. »

4 Certaines citations réfèrent à une édition numérique au format kindle. Dans ce cas, le numéro d'emplacement dans le texte est précédé d'un k.

(2014) observe un « regain d'intérêt pour le chant dans les travaux universitaires » depuis 2000⁵. Des colloques sur la voix chantée s'organisent, comme la troisième *Conference on Interdisciplinary Musicology* à Tallinn en 2007 sur le thème « Singing », ou en 2016, l'*EMPop Conference* à Seattle, « From a Whisper to a Scream : The Voice in Music ». En 2015, c'était Martha Feldman (2015 : 654) qui constatait un nouvel intérêt de la musicologie pour la voix⁶. Le colloque de 2016 dont ce dossier est issu⁷ s'inscrivait donc dans une tendance observable.

Le grain de la voix changé en *grain of the voice*

La difficulté à parler de voix explique peut-être le succès international de l'expression

5 « Most of American music history lacks detailed scholarship devoted to singing, and singing styles are not yet well understood, but the first decade of the 21st century has sparked new interest in singing within academic music studies. »

6 « But why voice, and why does it seem to preoccupy our discipline now? A little historical perspective may prove helpful. In the 1970s and 1980s voice in musicology was typically as flat as a sheet of typing paper. The score was still the sine qua non for all organized sound, timbre was a "secondary parameter", and sounding music itself was a befouling of the 2D purity of the score, or at least a danger to which it was reluctantly submitted through "interpretation". »

7 « La voix dans les chansons. Approches musicologiques », organisé par Céline Chabot-Canet, Passages XX-XXI, Université Lumière-Lyon 2 et Catherine Rudent, IReMus, Paris-Sorbonne, 3-4 mars 2016.

« grain de la voix », mise en usage par Barthes en 1972, dans un court article, dense et difficile, publié dans le numéro « Psychanalyse musique » de *Musique en jeu*⁸ et traduit en anglais en 1977. Le grain de la voix, en devenant « *grain of the voice* », connaît une fortune extraordinaire : il est mentionné dans d'innombrables publications, en *popular music studies* ou plus généralement dès qu'il est question de voix chantée. Or il est le plus souvent mal utilisé. Tout d'abord, il a l'inconvénient de renforcer la thèse d'un « indicible » de la voix – car on n'a pas dit grand-chose une fois qu'on a dit « *grain of the voice* », souvent sans commentaire ; en revanche il donne l'impression, trompeuse, que l'on en a dit quelque chose, puisque cette formule est frappante et s'inscrit dans l'esprit du lecteur. À cette économie réflexive drastique et à ce faux-semblant de profondeur s'ajoute l'effet facile d'une référence prestigieuse à un intellectuel français associé à la *French theory*. La citation donne aussi un cachet international à la publication (quand l'auteur n'est pas français). Or tout cela repose le plus souvent sur un contresens à propos des idées de Barthes dans ce texte. Elles sont au moins élidées, souvent déformées, et quelquefois contredites purement et simplement. Ces glissements se produisent par décontextualisation, anachronisme et décalage de répertoire.

8 « Selon les souvenirs de Dominique Jameux, le tirage d'un numéro était de l'ordre de 3 500 exemplaires, dont 2500 étaient vendus tout de suite et suivis de quelques ventes ponctuelles. Certains numéros se vendaient mal, certains au contraire donnèrent lieu à un retraitage – ce fut notamment le cas du n° 9 consacré à la psychanalyse. » (Donin, 2010 : 27)

Quand « The Grain of the Voice » est publié en anglais, en 1977, dans un recueil de traductions d'articles de Roland Barthes, le texte est sorti de l'horizon résolument psychanalytique où sa première publication l'inscrivait. On trouvait, dans le même numéro de *Musique en jeu*, des articles de divers auteurs, aux titres évocateurs comme « Musique et inconscient », « J'ouïr », « Mes oreilles (ces yeux crevés) », « Jeux de maux », « Musique et drogue ». Il y a un premier glissement de sens du texte lié à ce changement d'environnement contextuel. Ensuite, on oublie généralement que Barthes y parle de deux chanteurs de mélodies et de lieder (Schubert, Schumann, Fauré...) : Charles Panzera et Dietrich Fischer-Di[e]skau. Il écrit « non à propos de toute la musique mais seulement d'une partie de la musique chantée (lied ou mélodie) : espace (genre) très précis où *une langue rencontre une voix* » (58) et « à propos de la musique 'classique' (au sens large) » (Barthes, 1972 : 63). Ce point importe beaucoup, même si l'auteur ouvre, en fin d'article, la possibilité de considérer le « grain » musical pour d'autres répertoires : musique instrumentale ou musique atonale.

Enfin, le terme de « grain », relié à d'autres concepts élaborés ailleurs par Barthes ou d'autres (Kristeva principalement), a un sens complexe, que ses utilisateurs trop rapides aplatissent tout à fait. Pour Barthes, le grain est ce qui échappe à la communication et à l'expression : il a à voir avec la signifiance – c'est-à-dire « le sens en ce qu'il peut être voluptueux » (*ibid.* : 60) – et non avec la signification ; il permet de « liquider » « la tentation de l'éthos » associé à une musique. C'est à cela qu'on reconnaît la présence de « grain » dans une voix, et

non à une quelconque rugosité acoustique. D'ailleurs,

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

Si l'auteur définit bien le grain comme la « matérialité du corps » « charriant directement le symbolique » (*ibid.* : 58), il ne faut pas faire de contresens sur ce qu'il entend par « corps » ici. Le grain relève du « génochant », il germe « du dedans de la langue et dans sa matérialité même » (*ibid.* : 59) : la « matière » dont parle Barthes est donc celle de la langue –, et la jouissance du grain est « la volupté de ses sons-signifiants, de ses lettres ». Barthes rattache le grain au « corps », à la « matière », mais dans ce sens bien particulier.

Le bruit dans la voix

Beaucoup de chercheurs empruntent à Barthes le terme « grain » parce qu'ils pensent ainsi évoquer le « bruit », au sens acoustique, de la voix. Or, qu'est-ce que le bruit en ce sens ? C'est la présence d'une énergie acoustique désorganisée, par opposition à un son « harmonique », qui combine des vibrations de fréquences multiples les unes des autres⁹. Un spectrogramme – représentation graphique de l'organisation acoustique d'un son –,

9 On trouve des développements très clairs sur les notions d'acoustique évoquées ici dans Léon (2007) et Castellengo (2015).

Figure 1 : des voyelles, sons harmoniques, superposent des fréquences multiples les unes des autres : on les voit sous la forme de stries horizontales étagées à intervalle régulier

permet de visualiser un son harmonique comme un son régulièrement strié, un son bruité comme une image en « zones de gris », sans organisation immédiatement lisible (figure 1¹⁰ et figure 2).

De ce point de vue acoustique, une langue, qu'elle soit parlée ou chantée, agence des bruits – certaines consonnes dites sourdes – et des sons harmoniques – les voyelles et les consonnes dites sonores. Or précisément, ce que Barthes désigne comme grain chez Panzera, c'est le fait qu'il privilégie les voyelles et estompe les consonnes. Panzera, dit-il, recommandait de ne pas trop articuler les consonnes, « de les patiner »,

« d'en faire le simple tremplin de la voyelle admirable » (1972 : 59-60) : le « grain » chez Barthes n'est pas du tout l'apport du bruit au sens acoustique, c'est le contraire. Soulignons au passage que l'importance relative des consonnes et des voyelles dans une voix est déterminante dans le style d'un interprète de chansons (Chabot-Canet, 2013 : 145). La thèse de C. Chabot-Canet (2013) et son texte dans ce dossier offrent sur ce point des analyses tout à fait concluantes.

Il est vrai que le bruit dans la voix se manifeste en dehors des consonnes et que ces autres bruits sont eux aussi très importants dans le style musical ainsi que dans la construction de la *persona* des artistes de *popular music*. Toutes les formes de raucité, de growl (« roar » ou « buzz » chez Hicks, 1999 : 1-11), de voile, de souffle (Chabot-Canet, 2015), de *fry* (Lacasse, 2010a), font partie des

¹⁰ Enregistrement personnel (voix parlée) réalisé avec le logiciel Praat. Réglages du spectrogramme : range de 0 à 8000 Hz ; window length 0,05 s. La figure 2 est réalisée de la même manière.

Figure 2 : des consonnes, sons complexes aperiodiques (bruits). Le spectrogramme ne montre pas de stries mais des « zones de gris ».

bruits courants dans les usages vocaux, parlés ou chantés. Leur présence et leur quantité dépendent des locuteurs et chanteurs, mais aussi, pour un même locuteur, varie selon les circonstances ou les intentions expressives. Or là encore, les deux chanteurs pris comme exemples par Barthes n'ont en rien une voix « bruitée », parce qu'un timbre vocal bruité est exclu de la technique lyrique, au moins au *xx^e* s. Barthes loue même, dans Panzera, la « pureté [...] presque électronique » de son chant sur les voyelles, et sa prononciation du *r*,

« roulé, certes, comme dans tout art classique du chant, mais ce roulement n'avait rien de paysan [...]; c'était un roulement artificiel, l'état paradoxal d'une lettre-son [...] entièrement abstraite (par la brièveté métallique de la vibration) ». (Barthes, 1972 : 60)

On est loin, donc, de l'idée courante que le « grain » est un terme élégant et intelligent, paré d'une aura propre à la *French theory*, pour désigner des voix au timbre « granuleux », « rugueux », « rauque », toutes qualifications métaphoriques qui renvoient à un bruit au sens acoustique.

Laissons les considérations acoustiques sur le bruit et prenons maintenant le plan physiologique. Pour les parties du corps qui constituent l'appareil phonatoire, les voyelles correspondent à la mise en vibration périodique des muscles et muqueuses appelés cordes vocales (ou plis vocaux, *vocal folds*), situés au niveau de la structure cartilagineuse qu'est le larynx. C'est la régularité de cette vibration qui la range parmi les phénomènes physiques vibratoires périodiques – avec son organisation dite « harmonique », en

fréquences multiples les unes des autres. De l'autre côté, à quoi correspond, organiquement, la production d'un bruit dans la voix ? À la sortie, d'une manière ou d'une autre, volontaire ou non, ponctuelle ou permanente, de ce phénomène régulier : la réalisation des consonnes présentées plus haut perturbe le flux de l'air et fait disparaître la régularité (l'harmonicité) de la vibration. Mais on peut aussi produire du son inharmonique avec un blocage bref des plis vocaux (« coup de glotte »), avec une mobilisation de diverses parties de l'appareil phonatoire, cartilages, luette, muqueuses, bandes ventriculaires... On peut avoir les plis vocaux conformés ou transformés de telle sorte qu'ils ne vibrent pas très régulièrement et que cette irrégularité est audible sous la forme d'un bruit, plus ou moins prononcé, qui se combine à la vibration périodique. Dans tous les cas, l'harmonicité de la voix est moindre et il en résulte une voix bruitée, rauque, voilée, un growl, une voix saturée... En cela, le texte récent de Simon Reynolds (2018 ; 2019) est imprécis en un endroit :

« Dans leur mode naturel, les cordes vocales ne produisent pas un signal clair : il y a du "bruit" là-dedans, toutes les scories et les imperfections qui forment les résidus physiques de la parole et du chant. C'est précisément ce facteur – leur épaisseur charnelle – qui permet de distinguer les voix les unes des autres ¹¹. » (Reynolds, 2019 : 39)

11 « In their natural mode, vocal cords don't produce a clear signal: there's "noise" mixed in there, the grit and grain that is a physical residue of the process of speaking or singing. This is the very aspect of the voice—its carnal thickness—that differentiates one from another. » (Reynolds, 2018)

Reynolds recourt ici à la représentation courante de l'impureté du corps, du physique, du charnel – il parle un peu plus loin d'« *embodied quality* », de qualité corporelle ou incarnée ¹². Outre l'archaïsme et les implications morales ou sociales complexes de ce type de représentation, elle ne peut pas s'appliquer ici, car le timbre individuel de la voix est inscrit autant dans ce qu'elle a de régulier et d'harmonique que dans ses irrégularités, ses « scories ». La matière organique détermine en effet non seulement les bruits de la voix, mais aussi les formants de la vibration périodique, ce qui est situé du côté du « signal clair ». Ces formants aussi, dans toute leur « clarté », contribuent acoustiquement à l'individualisation des sons que chacun de nous produit vocalement. Rabattre les uns sur les autres ces trois aspects de la voix – irrégulière, corporelle, singulière – n'est donc pas rigoureux, même si cela a les apparences de la logique.

Pour la voix de chanson, l'approche du bruit s'est effectuée sur un autre plan encore, ni acoustique, ni physiologique : celui de la paralinguistique ¹³, étude qui prend en compte ce qui n'est pas verbal dans la communication orale – comme les mélodies, les timbres, les accents ou le débit qui caractérisent toute parole. Lacasse analyse ces *paralinguistic features* dans la voix chantée de chansons dans plusieurs

12 Traduit par « dimension incarnée » dans la traduction française publiée quelques mois plus tard dans la revue *Audimat*.

13 Initiée au milieu du xx^e s. aux États-Unis par le linguiste George Trager (Averill, 2003 : 237).

publications ¹⁴, en s'appuyant sur les résultats de Poyatos sur la sémantique du vocal non verbal. Dans ce cadre, le bruit vocal est pris dans la palette des sons signifiants de la communication orale : il ne s'agit pas alors de décrire en détail les procédés du chant ni d'en faire une analyse stylistique, mais de les interpréter de manière sémantique, généralement en lien avec les paroles et la *persona* du ou de la vocaliste.

Quelle que soit l'approche, le thème d'une voix bruitée est très présent dès que l'on traite de voix rock. Dans « Rock singing », Middleton (2000) évoque ses caractérisations usuelles, comme *growl*, *scream*, *rasp* ; Hicks (1999 : 1-11) analyse longuement les *roars* et les *buzz* des voix du *sixties rock* ; Bangs métaphorise à plaisir les « grognements », « croassements », « hurlements », « gargouillements » d'Iggy Pop (voir Gayraud, 2018 : k6058-6060). C'est donc classiquement, pourrait-on dire, que Stephen Banfield (2000 : k1748-1763) parle du « rock scream » et du « rock rasping ». Classiquement aussi, il les associe à la « souffrance » (« *pain* »), à la « jeunesse qui s'exprime et s'affirme » (« *youth self-expression and empowerment* ») et à la manifestation d'une « urgence politique » (« *political urgency* »). Même si ces représentations alliant douleur, pouvoir, jeunesse, engagement politique et cri rock sont valides, largement partagées et intériorisées (constats qui demanderaient tout de même à être précisés), elles ne correspondent pour autant ni à la réalité physiologique – les notes citées par Banfield ne sont pas douloureuses à émettre –, ni à la réalité sociale – la jeunesse des personnes est loin,

en 2000, d'être un facteur omniprésent dans la pratique ou la réception du rock.

Quoi qu'il en soit, le bruit vocal est un pilier de nombreuses esthétiques abordées en *popular music studies*. Chant sur les consonnes et multiples libertés vocales des chanteuses et chanteurs de soul (Bowman, 2008), raucités et autres timbres provocateurs des voix punk, voix dites saturées en metal extrême (Hainaut, 2017 et dans ce dossier), *human beatbox* (Pillot-Loiseau dans ce dossier), voile de la voix dans toutes sortes de répertoires, « hurlements, grognements gutturaux, grondements, stridences, plaintes hystérisées, [...] fracas de souffle et de gorge [...], produi[sent], pour l'émetteur et/ou le récepteur, une perturbante impression de chaos » (Deniot, 2012 : 337), ou sont à la racine d'un style (Hainaut dans ce dossier) ou d'une communauté de goût (Wallmark, 2018). Et au-delà du seul périmètre de la voix, de nombreuses musiques « populaires » sont analysées comme des expressions de contestation, de liberté et d'indiscipline, symbolisées par des sons sales et bruiteux, vocaux mais aussi instrumentaux. Le bruit pourrait bien être l'expression sonore principale de la transgression, que ce soit dans les musiques populaires du passé européen (Charles-Dominique, 2006), les diverses modernités musicales du xx^e s. (Castanet, 2007), le rock des années 1950 (Gilles, 2012), la musique *noise* (Benhaïm, 2018), ou le death metal (Wallmark, 2018).

Le corps et la voix

On l'a vu, le « corps » dans le texte de Barthes n'est pas une matière charnelle qui se manifesterait par le bruit. Il n'est pas non

plus le corps physique du locuteur ou du chanteur, comme on le croit trop souvent ¹⁵. On peut comprendre, comme le fait Middleton dans « Rock singing » (2000 : 928-936), que le corps, dans le texte de Barthes, serait l'inconscient, voire une forme d'inconscient collectif ¹⁶. Cependant, ce terme d'*inconscient* ne figure jamais dans « Le grain de la voix », ce qui peut surprendre dans le contexte psychanalytique où il est publié.

En revanche, dans des travaux et publications récents sur la voix chantée, c'est bien le corps physique du chanteur ou de la chanteuse qui est évoqué avec insistance. Trois axes de réflexion y sont récurrents : la voix comme incarnée, ou incorporée (*embodied*), parce qu'indissolublement liée à un corps physique dont elle est un élément de présence et dont elle manifeste les caractéristiques ; le concept de *vocal body*, développé par Nina Sun Eidsheim, qui renouvelle en profondeur la pensée du lien entre voix et corps ; enfin les nombreuses réflexions sur

la manière dont les techniques d'enregistrement défont le lien entre voix et corps, produisant une voix décorporée ou désincarnée (*disembodied*).

La voix est une manifestation corporelle et cela ouvre des perspectives différentes selon les travaux. Elle participe à la mise en scène du corps, y compris dans la représentation du malaise, de l'ambivalence de genre, de l'hyper-performance, de l'auto-ironie ou de l'authenticité (Lebrun, 2012). Elle est au carrefour de la sensorialité, autant sentie qu'ouïe pour Nina Sun Eidsheim (2011). Ailleurs, la voix contribue à raciser le corps : une voix perçue comme noire renvoie à un corps catégorisé comme noir (Meizel, 2011 ; Eidsheim, 2008 et 2019 ¹⁷). Ou encore, la voix manifeste le genre : Provenzano (2019) montre, grâce à une enquête auprès de producteurs, l'utilisation différenciée de la voix auto-tunée pour les hommes ou pour les femmes : la voix sert les relations différentielles de genre.

Ainsi la voix manifeste ce qu'est le corps, sa race, son genre. C'est cette simplicité que Nina Sun Eidsheim (2008 : 2) conteste. Selon elle, le corps n'est pas « présent » dans la voix, mais il est représenté par elle : « le timbre vocal n'est pas le son premier d'un corps pris comme une essence. Ils sont tous deux configurés par un entraînement [...] résultant des attitudes culturelles envers le genre, la classe, la race et la sexualité ¹⁸. »

15 Voir par exemple Frith (1996 : 191-192) : Frith formule à plusieurs reprises l'idée que la *art music* est déconnectée du corps. Or aucun instrumentiste ou chanteur, quelle que soit la musique pratiquée, ne saurait développer sa pratique sans être étroitement connecté à ses sensations corporelles. Voir aussi, sur un mode plus ambigu, le texte introductif d'un ouvrage sur la voix de Neumark, Gibson et van Leeuwen (2010, x).

16 Si cette manière de comprendre le grain évoque de loin un inconscient collectif jungien, il est sans doute plus pertinent de faire un rapprochement avec la pensée de Lacan (Middleton rapporte à Lacan les notions de signifiante et de jouissance), alors au faite de son activité et de son influence : il pense, comme personne avant lui, la force du rapport entre langage et inconscient, un rapport qu'il estime presque d'équivalence. En tout cas, rappelons que l'article de Barthes est publié dans un contexte psychologique-psychanalytique.

17 « We hear the voice in relation to the ways in which the body of the singer has been racialized, and thereby objectified » (Meizel, 2011 : 212).

18 « [V]ocal timbre is not an elementary sound of an essential body, but rather [...] both timbre and body are shaped by [...] training that are cultural artifacts of attitudes towards gender, class, race and sexuality. »

C'est ainsi qu'elle peut construire (*ibid.*, 35-36) le concept de « corps vocal » (*vocal body*) : à la différence de notre corps « de naissance », sans limitation de timbre vocal, le « corps vocal » a répondu à des attentes liées aux catégories sociales ¹⁹. La voix n'est donc pas l'expression naturelle ou directe de la personne. Le « timbre vocal » n'est pas « le son immédiat d'un corps inchangé ²⁰ ».

Troisième famille de travaux sur le corps et la voix, celle qui, depuis trois décennies environ, traite d'une possible rupture du lien entre voix et corps. Cette rupture est généralement considérée comme le résultat de techniques d'enregistrement ou de diffusion du son ²¹ : l'enregistrement permet de diffuser et d'entendre le son vocal indépendamment de la présence corporelle de son émetteur, un fait discuté dans les 6^e (« The Cyrano machine ») et 8^e (« Phonography ») chapitres du *Recording Angel* d'Evan Eisenberg, qui a fait date

19 « There are therefore two bodies: first, there is the body with which we are born, which does not possess any inherent timbral limitations. Second, there is the body that is shaped over time, a body that most likely has been asked to take a form which expresses categories that matter in a given society. [...] I term the process through which the material identified as an individual body is shaped the *vocal body*, whether it is shaped as a cultural artifact or by conscious training. »

20 « [B]ecause we cannot easily distinguish the vocal body, the altered body, we are led to believe that vocal timbre is the unmediated sound of an unaltered body. » (Eidsheim, 2008 : 36)

21 Le lien entre voix et corps avait en fait déjà été discuté à propos de l'opposition écriture/oralité (Certeau, 1975). Il sera mis en cause par divers procédés techniques d'analyse, de synthèse ou de traitement du son vocal, au cours du xx^e s., dont le vocoder et le sonovox à la fin des années 1930 ne sont que deux exemples.

en 1987. Par ailleurs, la radio permet, dès la première moitié du xx^e s., d'écouter des « chansons de proximité » sans lien avec une performance scénique (Guibert, 2006 : 82 ²²). La réflexion sur cette étrange séparation entre la voix et le corps est particulièrement développée dans Gayraud (2018 : k3945-3953 et k6212-6213) :

« En chanson enregistrée, la voix est dissociée du corps : la voix humaine qui sort du pavillon d'un phonographe n'a plus de corps. [...] Enregistrer sa voix, c'est toujours disparaître comme corps qui chante pour produire un second corps : le corps de la voix enregistrée que projette l'auditeur qui l'écoute, imaginant diverses incarnations. »

Dernièrement, des développements se sont faits concernant les voix « inhumaines » obtenues par une utilisation répandue d'Auto-Tune, et leur signification sociale ou esthétique : autre racialisation de la voix noire (Provenzano, 2018) ? Fascination pour la dépersonnalisation des stars de pop (Reynolds, 2018) ?

On le voit, dans ces débats contemporains sur les relations entre corps et voix, les aspects physiologiques de la voix, l'étude des techniques corporelles repérables mobilisées par tel ou tel style vocal, tel ou tel genre chanté, sont laissés de côté : ces questions de techniques vocales se posent néanmoins au cœur de la compréhension de ce qui se joue dans les chansons d'aujourd'hui comme dans celles du passé et elles ont été travaillées par des chercheurs comme Lacasse (depuis sa thèse en 2000), Lefrançois (2011), Bourne et Garnier (2012, 2016). Elles sont aussi bien

22 Guibert précise qu'il emprunte l'expression « chanson de proximité » à Jean-Claude Klein.

présentes dans ce dossier, en particulier dans les articles de Henrich, de Pillot-Loiseau et de Hainaut.

Comment se séparent ces deux lignées de travaux, ces deux approches de la voix dans les chansons ? On peut considérer qu'elles se répartissent entre approches subjectivantes ou objectivantes, ou reprendre, comme le fait Tagg à propos de la voix de chanson (2013), l'opposition de Molino et Nattiez entre approche esthétique et approche poétique.

Interpréter (*interpreting*) la voix des chansons

Le terme d'*interpreting* nous servira pour présenter le premier ensemble de cheminement réflexifs sur la voix. En anglais et en ce qui concerne l'analyse musicale, *interpreting* désigne le versant explicatif, celui qui vient donner sens à l'autre versant, consacré aux constats analytiques, comme le prouvent les analyses de chansons de Brackett (2000).

Or il semble que le discours sur la voix laisse souvent de côté les constats. Peut-être est-ce là le contournement d'un obstacle spécifique : la voix, qui sort comme toute faite du corps du musicien ²³, empêche la prise matérielle et technique qu'offrent à l'observation et à la recherche scientifique

les instruments de musique. Parler de la voix revient alors souvent à rabattre l'impression sur le fait et à se reposer sur le partage de métaphores communes (culturelles) ou personnelles :

« à la différence des termes poétiques qui désignent les structures musicales et leurs paramètres (hauteur, tonalité, mètre, sections), on décrit la voix, comme le timbre, surtout par des termes *esthétiques* ²⁴. »

Ces habitudes courantes de description de la voix ont suscité des travaux dans les années 2000, en particulier de la part de Michèle Castellengo et de son équipe ²⁵ au LAM (Laboratoire d'Acoustique Musicale). Castellengo (2019 : 72) montre comment les couleurs de voix font l'objet d'une qualification catégorielle, organisée autour de voix « typiques ». Or la perception et la désignation des types vocaux engage, au-delà des traits acoustiques, des « similarités culturelles acquises par apprentissage » (*ibid.*, 74). Autrement dit, reconnaître une voix comme « du même type » qu'une autre ne se fait pas uniquement sur la base des traits acoustiques mais varie selon les acquis culturels de l'auditeur. Par ailleurs, les approches interprétatives des voix des chansons recourent souvent à deux notions voisines mais non synonymes : celle d'identité et celle de *persona*.

24 « [U]nlike the poetic terms designating musical structure defined by parameters of pitch, tonality, metre and episodicity, descriptions of voice, like those of timbre, are mainly *aesthetic*. » (Tagg, 2013 : 344)

25 Voir par exemple Garnier *et al.*, 2004, 2007.

23 Le chanteur ou la chanteuse sont bien des musiciens, malgré l'usage répandu qui réserve le terme « musicien » aux instrumentistes.

Identité

La voix des chansons ne sert pas uniquement la communication verbale ou la mélodie musicale. Nous utilisons notre voix en « experts », rappelle Tagg (2013 : 345) « pour présenter notre identité individuelle ou collective ²⁶ ». Pour Zumthor aussi, la voix

« renseigne sur la personne, à travers le corps qui la produit : mieux que par son regard, par l'expression de son visage, un tel est "trahi" par sa voix [...] : le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences. » (Zumthor, 1983 : 14)

Ces indices vocaux de l'identité d'un chanteur, d'une chanteuse, ont été abondamment exploités par des analyses comme celle de Hicks (1999, 1-11) sur la voix « conflictuelle » de Mick Jagger ; par Deniot et Dutheil (2000) ou Coudevylle-Vue (2016) sur l'identité féminine populaire, pathétique et amoureuse dans la chanson française dite réaliste. Middleton travaille sur la voix insaisissable et inassignable de Charley Patton (Middleton, 2006 : 60-62), auto-ironique de Cab Calloway (*ibid.* : 83-85), extrême et transgressive de Patti Smith (*ibid.* : 98-108) ou maîtrisée, concentrée et assertive de Nina Simone (*ibid.* : 116-123)... Le travail interprétatif de ces auteurs vise à élucider la fascination exercée par un·e artiste sur son public, en la rattachant à l'identité cristallisée par sa voix chantée.

26 « Most of us are experts at using our voices, not just to utter words but also to present our individual or group identity. »

Néanmoins, toute identité est dynamique et non statique : l'identité « se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer, qu'à la refaire, la reconstruire » (Lévi-Strauss, 1983 : 331). De plus, l'identité révélée par la voix résulte en fait d'une co-construction par le chanteur et l'auditeur. Elle est tributaire de « filtres culturels » à travers lesquels la voix est produite mais aussi écoutée (Eidsheim, 2008 : 183, 212 ; 2019 : 3). Dès lors, l'affirmation de Zumthor doit être déconstruite, car elle reflète la tendance occidentale à rapporter la voix à l'intériorité (Eidsheim, 2019 : 5 ²⁷).

Persona

La *persona* est « un aspect de la personnalité, montré aux autres ou perçu par eux » (*Concise Oxford Dictionary* dans Tagg, 2013 : 343 ²⁸). Elle peut ou non résulter de stratégies de construction intentionnelles : elle est le *personnage*. Plus simple et plus observable que l'identité, elle offre en outre une entrée directe sur la voix : *persona* désigne en latin le masque et le personnage de pièce de théâtre qui le porte. *Personare* (« sonner à travers », « retentir ») renvoie au phénomène acoustique et vocal attaché à l'acteur portant un masque et se faisant entendre à travers lui.

27 « Vocal timbre [...] is often used to make truth claims about voice and the person emitting the vocal sound. While most racial essentialization of physical characteristics has been critically confronted (if far from eradicated), the West's long history of entwining voice and vocal timbre with subjectivity and interiority has contributed to such truth claims remaining stagnant. »

28 « PERSONA denotes "an aspect of the personality as shown to or perceived by others". »

D'abord – et curieusement – élaborée à propos d'une « voix du compositeur » (de musique instrumentale) par Edward T. Cone (1974 : 22), la notion de *persona* en musique est travaillée à propos de la *performance* de chanson, par Frith (1996 : 196-200, 210-212), puis par Auslander (2008) et par Tagg (2013). Dans cette ligne de réflexion, on discerne trois instances dans la performance d'un chanteur ou d'une chanteuse : ce qui relève d'un personnage intérieur à la chanson, du personnage général de l'artiste en train de performer (sa *persona*), enfin de sa personne (hors scène). Ainsi, c'est la notion de *persona* qui permet à Julie Mansion-Vaquié, dans ce dossier, de traiter de l'élaboration linguistique et fictionnelle de Nosfell à travers sa diversité stylistique vocale.

Comment la *persona* se perçoit-elle dans la voix ? Pour Tagg (2013 : 179-182, 355-382), un auditeur caractérise en général la voix via le personnage qu'elle évoque pour lui : personnes connues aux voix spécifiques, genre, âge, caractéristiques sociales, psychologiques ou émotionnelles... Un bon exemple de *persona* démographique est l'accent appliqué à la prononciation de la langue chantée, tel l'accent « américain » de chanteurs de rock anglais (Trudgill, 1983), analysé plus récemment dans le heavy metal britannique par Caillol et Ferragne (2019).

Voix auto-tunées

Dans une publication récente, Reynolds (2018) réfléchit sur les *personas* véhiculées par les voix via les différentes utilisations d'Auto-Tune : par exemple, la voix-prothèse ou voix de cyborg d'une humanité de science-fiction dotée de « superpouvoirs

vocaux bioniques » pour des « MCs comme Future, Chief Keef et Quavo ²⁹ », la voix d'une vulnérabilité et d'une tendresse enfin possibles pour « les cœurs durs des rappeurs » (Lil Wayne ³⁰), ou encore la « douleur extatique » de s'offrir en proie « porno-pop » et la représentation d'un « ego désintégré » par la célébrité pour Britney Spears dans *Blackout* ³¹. La validité de telles interprétations nécessite une compétence codale de l'auteur, acquise par ses pratiques culturelles : une expertise ³². Mais ces mêmes représentations de *personas* des voix auto-tunées, vont au contraire être déconstruites par Provenzano (2019) : celle-ci ajoute à son expertise le positionnement réflexif caractéristique de la recherche. Elle montre que les voix masculines auto-tunées sont à comprendre comme authentiques, créatives, artistiques et émotionnelles, alors qu'Auto-Tune chez les femmes sert de maquillage discret, parfait la supposée naturalité de leur voix et évite tout dérapage de justesse – toujours

29 « MCs like Future, Chief Keef, and Quavo are almost literally cyborgs, inseparable from the vocal prosthetics that serve as their bionic superpowers. »

30 « Something about the sound of Auto-Tune melted these rappers' hard hearts and opened up the possibility for tenderness and vulnerability: Lil Wayne's gooey ballad "How to Love," or his emo romp "Knockout," or his sensitive (despite its title) "Prostitute Flange" and its tidied-up remake, "Prostitute 2". »

31 « an even more radical late 2000s album that collided vocal-mangling effects with themes of pop stardom as disorientation and ego-disintegration: Britney Spears' *Blackout*. Britney's careening-out-of-control career was re-presented to the public as porno-pop ». »

32 C'est la personne « autorisée » de Becker (1988 : 165-166).

à craindre (Provenzano, 2019 : 65), en vertu du stéréotype de genre « *bitches be crazy* ».

Aussi intéressantes que soient ces différentes approches, elles font sens dans un cadre seulement, à propos d'un corpus ou d'un répertoire dans lequel l'auteur peut déployer son expertise et sa compétence codale. Pour nos derniers exemples, c'est celui d'une *global pop* (Grenier, 2006) contemporaine, du « paradis des hits » (Gayraud, 2018 : k6860). Il faut garder à l'esprit cette validité partielle : les répertoires évoqués n'incarnent pas à eux seuls « la musique populaire » (*popular music*) ni « la chanson ».

Du chant lyrique au *belt*

Ainsi il importe de ne pas penser que l'on peut rapporter « une » voix à « un » sens. Ni l'identité vocale ni les cadres perceptuels des phénomènes vocaux n'ont la stabilité nécessaire pour cela. On peut toutefois constater les immenses acquis de ces dernières années, dans ce domaine, par rapport à une conception normalisée et universaliste du chant qui était encore en place presque jusqu'à la fin du xx^e s. Les termes de « chant » ou de « voix chantée » ne réfèrent, dans les cadres institués de la recherche, qu'à une pratique, celle du dit « chant lyrique ».

Ce biais est manifeste dans l'article « Singing » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Jander et al., 2001) : il ne laisse de place au « *popular singing* » qu'en 7^e et dernière partie, consacrée uniquement à une *pop music* occidentale (les Beatles et des artistes états-uniens sont les seuls exemples), les six premières parties offrant une esthétique et une histoire du chant religieux et lyrique européen, sans évoquer la physiologie ni l'acoustique.

Le *Cambridge Companion to Singing* (Potter, 2000) est moins restrictif : il aborde le rock, le jazz, le rap, et la « world music », ainsi que le chant de *musicals* (Banfield, 2000). Toutefois, une bonne moitié de l'ouvrage est fermement consacrée aux pratiques lyriques occidentales et occulte presque entièrement le *belting*.

Or l'élargissement des recherches sur la voix chantée aux styles vocaux de la pop est passé par un intérêt pour le *belting*, technique vocale très différente de ce qu'on appelle « placement vocal » lyrique. En usage dans de nombreux *musicals*, en *soul*, en rock, généralisé à la pop depuis les années 1980, il produit un son vocal qui peut paraître forcé, mais aussi singulièrement puissant et expressif. C'est un marqueur stylistique et une « norme technique » alternative dans la chanson pop depuis le milieu du xx^e s., à l'échelle mondiale (Rudent, 2013 : 60 ³³).

En France, le *belting* est étudié, dans le sillage de Castellengo, notamment par Bourne et Garnier (2010, 2012, 2016) – et Henrich dans ce dossier. Il sort alors de son statut de repoussoir, évoqué en quelques formules expéditives et péjoratives, par opposition à la voix lyrique censée plus naturelle au larynx, plus hygiénique (Sundberg, 2000 : k4975), plus « pure, sûre, travaillée, “intégrée” » (Osborne cité par Banfield, 2000 : k1406-1407).

Cet intérêt des chercheurs, depuis 2000 environ, pour une technique vocale qui diffère, voire s'oppose historiquement au chant

33 Or cette technique vocale est articulée aux enjeux raciaux et culturels états-uniens : le *belting* commence dans la chanson *coon*, chanson caricaturant le « chant nègre » au début du xx^e s. (Banfield, 2000 : k1410-1475, « The belt originated in the coon song as sung by the coon shouter »).

lyrique occidental, ouvre deux perspectives jusque là quasi inexistantes : relativiser la voix lyrique et penser la technicité de la voix dans les chansons³⁴. Une fois reconnue la pluralité des techniques et des styles vocaux, leurs interprétations se trouvent elles aussi relativisées.

Approches musicologiques

Les articles publiés ici se positionnent sur l'autre versant réflexif, celui des constats qui nourrissent l'interprétation, zone lacunaire des travaux sur la voix des chansons : dans les approches interprétatives, les strates descriptives sont généralement traitées à gros traits et ne produisent pas les effets de compréhension dont elles sont porteuses. Ces constats relèvent largement de la musicologie, qui permet de « décrire et analyser les matériaux sonores de la musique » (Brackett, 2000 : ix-x³⁵). La musicologie considère le son musical dans sa différence et sa ressemblance avec d'autres sons. Elle l'identifie, le caractérise et le qualifie verbalement

par un vocabulaire validé dans ses apports comme dans ses limites.

Comprises dans ce sens, les approches musicologiques de la voix prennent pour base la description des caractéristiques du son vocal : organiques, acoustiques, techniques, syntaxiques, prosodiques, stylistiques. De ce fait, elles éclairent d'un nouveau jour et rendent plus audibles les logiques impensées qui agencent nos conduites vocales et nos goûts en matière de voix : par exemple l'usage du falsetto (Moore, 2001 : 48), les ajouts à la ligne mélodique de « Try a Little Tenderness » (Bowman, 2008), les sons criés chez James Brown (Brackett, 2000). En conséquence, on passe de l'expertise sur un genre ou un-e artiste, à un discours ouvert à la comparaison de styles vocaux éloignés les uns des autres.

Une telle manière de faire nécessite de voir dans la voix autre chose qu'un phénomène insaisissable. La voix a bel et bien une dimension matérielle – le larynx et le conduit vocal étant les lieux organiques de sa production – et elle peut être approchée par son versant physiologique (travaux sur les mécanismes laryngés et le yodel de Lefrançois, Castellengo, Henrich...). Elle a aussi la dimension concrète de tout son, cet « élément le plus subtil et le plus malléable du concret » (Zumthor, 1983 : 11), c'est pourquoi elle peut faire l'objet d'une approche acoustique. Bénéficiaire des possibilités de l'enregistrement phonographique, elle peut être reproduite³⁶ et fixée sous divers formats qui,

34 L'absence de considération pour les techniques vocales a été un temps comme partiellement compensée par un intérêt pour les techniques (un terme à préférer ici à celui, trop souvent mal employé, de « technologie ») de l'enregistrement de la voix, thématique que Lacasse a travaillée à partir de sa thèse, en parlant de « mise en scène (*staging*) phonographique » de la voix.

35 « One of the great strengths of formal musical training is the ability to describe and analyze the sonic materials of music, and hence, this is the most obvious area where musicologists can contribute to the study of popular music. »

36 Reproduction partiellement illusoire néanmoins : « En pop, l'enregistrement, et le microphone qui le permet, n'est jamais seulement un médium de restitution fidèle, mais un médium de production. Il fabrique la singularité des voix qu'il capte. » (Gayraud, 2018 : k6204)

en plus de donner prise à toutes sortes de traitements phonographiques (Lacasse, Navarret dans ce dossier), autorisent l'analyse après-coup d'une multitude de « textes » (*texts*). Le travail en acoustique ou en physiologie de la voix s'appuie sur divers outils informatiques (voir Migliore & Obin ou Ardaillon & Chabot-Canet dans ce dossier), qui permettent aussi une investigation approfondie des techniques d'enregistrement et de traitement du son (Navarret dans ce dossier).

Analyser ces textes vocaux nécessite une inventivité méthodologique, pour sortir des habitudes liées à l'histoire de la musicologie. Brackett (2000 : x et xv) utilise l'analyse spectrale pour dépasser les limites inhérentes aux analyses traditionnelles, qui « sélectionnent certains traits musicaux et en négligent d'autres ³⁷ ». Ainsi, plusieurs articles de ce dossier se préoccupent beaucoup de méthodologie (Pillot, Henrich, Chabot-Canet, Ardaillon, Migliore & Obin), sans être pour autant réductibles à des textes « de » méthodologie. La littérature de *cultural studies* et de *popular music studies* est aussi moins mobilisée (Chabot-Canet, Navarret) que dans les approches interprétatives, parce que ce changement d'angle ne recourt ni à la même littérature, ni aux mêmes questionnements.

Aussi, le colloque « La voix dans les chansons, approches musicologiques » était-il un état des avancées nombreuses dans ces différents domaines, même si, s'ouvrant sur l'esthétique, les constats analytiques sont bien au service de l'interprétation dans Mansion-Vaquié, dans la tribune de Pistone

et, lors du colloque, chez Céline Pruvost et Gérard Le Vot. Or les constats physiologiques, acoustiques, phonographiques sont peu accessibles : ils requièrent des équipements rares et complexes, des configurations de recherche et des protocoles élaborés (voir les travaux de Lomax, Chevaillier, Pfeleiderer). On retrouve cela ici dans les contributions de Pillot, Navarret, Ardaillon & Chabot-Canet, Migliore & Obin, Hainaut ou Henrich ³⁸. L'un des objectifs de ce dossier est de rendre ces directions connues, accessibles, utilisables pour des spécialistes d'autres approches en sciences humaines et sociales. Et au-delà, en concentrant la réflexion sur ce domaine de la poétique vocale, sous-représenté dans les études de chanson et de pop, nous nous attaquons à un déficit symétrique, en parlant de chanson et de voix rock ou pop, directions sous-représentées dans les études de voix.

Par ces choix épistémologiques, le colloque de 2016 et ce volume adoptent aussi une position différente concernant les corpus d'analyse. Les approches interprétatives, ancrées dans l'expérience sociale de la musique, tendent logiquement à privilégier un corpus musical relativement homogène, construit sur la base d'un courant musical ³⁹ : il leur est essentiel de saisir le corpus de l'intérieur, sous la forme des représentations

38 Voir par exemple les explications méthodologiques de Henrich sur son site : <http://www.gipsa-lab.grenoble-inp.fr/~nathalie.henrich/methodes.htm>

39 C'est le cas des publications fameuses d'Hebdige à propos du mouvement punk ou des musiques caribéennes (Hebdige, 2009 [1979]; Hebdige, 2003 [1987]). On trouve un centrage sur un corpus pop à diffusion internationale dans les publications récentes de Provenzano (2018, 2019) ou Reynolds (2019).

37 « the tendency of the analytical techniques which I inherited to respond to certain sonic features while ignoring others challenged me to explore the idea of analytical pertinence. »

partagées de ses praticiens – auditeurs et experts compris ⁴⁰. Dans des considérations poïétiques, les constats, fondés sur une méthodologie ajustée et explicite, peuvent se faire de manière transversale à différents corpus – on peut traiter du *belting*, du yodel et en général des caractéristiques vocales, dans des contextes culturels et musicaux très divers.

Le pari de ce dossier est de montrer comment les deux familles d’approches se complètent : les interprétations peuvent tirer bénéfice de constats poïétiques et techniques, qui prennent le temps et les moyens de dégager et décrire des phénomènes vocaux transversaux, observables dans d’innombrables « *personas* » vocales ⁴¹. Ces éléments s’articulent de manière non pas contradictoire, mais stimulante, à une

démarche ancrée dans un répertoire et attachée à sa compréhension. Loin de constituer une fermeture épistémologique, une position normative ou un repli positiviste, il faut les prendre comme des outils supplémentaires d’analyse du chant de chanson. Ils tissent des liens entre ce qui est observé du point de vue physiologique et acoustique ⁴², ce qui se constitue en tant que style, et l’esprit d’une musique, d’un genre, d’un artiste. Ils répondent à l’incitation d’Eidsheim (2019 : 4) à « traverser les frontières disciplinaires et travailler en s’appuyant sur la théorie musicale, les aspects matériels et scientifiques du timbre et les études de voix ». Pour elle, c’est le moyen de « déboulonner les mythes qui font de la race une catégorie d’essence ». Pour nous c’est une manière d’ouvrir la réflexion sur la voix des chansons à toutes les possibilités qui s’offrent dans la communauté scientifique contemporaine.

40 C’est l’originalité et la pertinence des travaux comme ceux de Meizel (2011) et Spanu (2017), résolument transversaux pour les corpus musicaux.

41 Quand Le Vot (2017) emprunte au vocabulaire analytique du chant grégorien pour analyser certains aspects des voix rock (de leur « variabilité », de leur « mouvance »), il renoue par là-même le lien, transversal, entre oralité et chanson. Il en va de même, en réalité, quand Lacasse (2010b) reprend, de manière aussi externe, la terminologie et les travaux de Fernando Poyatos, spécialiste de paralinguistique, pour analyser des voix pop.

42 Castellengo (2015 : 443) montre comment la voix « *instrument* sonore exceptionnel » tisse des « rapports singuliers [...] entre les potentialités acoustiques du système phonatoire humain, diversement exploitées selon les cultures, et la richesse des modalités perceptives des sons vocaux ».

Bibliographie

- Auslander Philip (2008) [1999], *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Londres & New York, Routledge.
- Averill Gage (2003), « Cantometrics and Cultural Equity : The Academic Years », in Cohen Ronald D. (ed.), *Alan Lomax, Selected Writings. 1934-1997*, New York & Londres, Routledge, p. 233-247.
- Banfield Stephen (2000), « Stage and Screen Entertainers in the Twentieth Century », in Potter John (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, Cambridge University Press, Édition du Kindle.
- Barthes Roland (1972), « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, p. 57-63.
- (1977), « The Grain of the Voice », in Heath Stephen (trans.), *Image-Music-Text*, New York, Hill and Wang, p. 179-189.
- Benhaïm Sarah (2018), *Aux marges du bruit. Une étude de la musique noise et du Do It Yourself*, thèse de doctorat, EHESS.
- Bourne Tracy & Garnier Maëva (2010), « Physiological and Acoustic Characteristics of the Female Music Theatre Voice in “belt” and “legit” qualities », *Proceedings of the International Symposium on Music Acoustics, Associated Meeting of the International Congress on Acoustics*, Sydney and Katoomba, p. 25-31.
- (2012), « Physiological and Acoustic Characteristics of the Female Music Theater Voice », *Journal of the Acoustical Society of America*, n° 131-(2), p. 1586-1594.
- Bourne Tracy, Garnier Maëva & Samson Adeline (2016), « Physiological and Acoustic Characteristics of the Male Music Theatre Voice », *The Journal of the Acoustical Society of America*, n° 140-(1), p. 610-621.
- Bowman Rob (2008) [2003], « The Determining Role of Performance in the Articulation of Meaning : The Case of “Try a Little Tenderness” », in Moore Allan F. (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 103-130.
- Brackett David (2000) [1995], *Interpreting popular music*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- Caillol Coline & Ferragne Emmanuel (2019), « Britishness in British Heavy Metal : A Sociophonetic Perspective », communication à l'ISMMS (International Society for Metal Music Studies) IV.
- Castanet Pierre Albert (2007) [1999], *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule.
- Castellengo Michèle (2015), *Écoute musicale et acoustique*, Paris, Groupe Eyrolles.
- Castellengo Michèle (2019), « Caractérisation perceptive des sons », *Présentation des recherches - Michèle Castellengo – 1963-2002*, en ligne : <http://www.lam.jussieu.fr/Membres/Castellengo/07-qualite-sonore.pdf> [consulté le 05 septembre 2019].
- Certeau Michel de (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard.
- Chabot-Canet Céline (2013), *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950*, thèse de doctorat, Lyon 2.
- (2015), « L'émancipation du souffle dans l'interprétation de la chanson enregistrée », in Joubert Muriel & Le Touzé Denis (eds.), *Le souffle en musique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 105-133.
- Charles-Dominique Luc (2006), *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, CNRS Éditions.
- Cone Edward T. (1974), *The Composer's Voice*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- Coudevylle-Vue Audrey (2016), *Fréhel et Yvonne George, musées contrastées de la chanson « réaliste » de l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat, Université de Valenciennes.
- Deniot Joëlle-Andrée (2012), *Édith Piaf. La voix, le geste, l'icône. Esquisse anthropologique*, Paris, Lelivredart.
- Deniot Joëlle & Dutheil Catherine (2000), « Chansons populaires, nuances féminines », in Deniot Joëlle, Dutheil Catherine & Vrait François-Xavier (eds.), *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, p. 213-234.
- Donin Nicolas (2010), « Le moment Musique en Jeu », *Circuit Musiques contemporaines*, vol. 20, n° 1-2, p. 25-31.
- Eidsheim Nina Sun (2008), *Voice as a Technology of Selfhood : Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*, PhD, UC San Diego.
- (2011), « Sensing Voice. Materiality and the Lived Body in Singing and Listening », *Senses and Society*, vol. 6, n° 2, p. 133-155.
- (2019), *The Race of Sound : Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham & Londres, Duke University Press.

Eisenberg Evan (2005) [1987], *The Recording Angel*, New Haven, Yale University Press.

Feldman Martha (2015), « Why voice now ? », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 68, n° 3, p. 653-685.

Frith Simon (1996), *Performing Rites*, Cambridge : Harvard University Press.

Garnier Maëva, Dubois Danièle, Poitevineau Jacques, Henrich Nathalie & Castellengo Michèle (2004), « Perception et description verbale de la qualité vocale dans le chant lyrique : une approche cognitive », 25e JEP, Fez.

Garnier Maëva, Henrich Nathalie, Castellengo Michèle, Sotiropoulos David & Dubois Danièle (2007), « Characterisation of Voice Quality in Western Lyrical Singing : from Teachers' Judgements to Acoustic Descriptions », *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, vol. 1-(2), p. 62-91.

Gayraud Agnès (2018), *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, Édition Kindle.

Gilles Guillaume (2012), *Les représentations de la sauvagerie dans le rock 'n' roll américain des années 1950, entre mythes et réalités*, thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-la-Vallée.

Greenberg Jonathan (2014), « Singing », *Grove Dictionary of American Music*, en ligne : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258282> [consulté le 05 septembre 2019].

Grenier Line (2006), « Circolazione, valorizzazione e localizzazione della musica global pop : il caso di Céline Dion », in Nattiez Jean-Jacques (ed.), *Enciclopedia Della*

Musica Einaudi, Turin, Einaudi, vol. 5, p. 199-224.

Guibert Jérôme (2006), *La production de la culture*, Paris, St-Amant-Tallende, Irma éditions/Mélanie Seteun.

Hainaut Bérenger (2017), *Le style black metal*, Château-Gontier, Aedam Musicae.

Hebdige Dick (2003) [1987], *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Londres & New York, Routledge.

— (2009) [1979], *Subculture. The Meaning of Style*, Oxon & New York, Routledge.

Henrich Nathalie, « Qualité vocale », en ligne : <http://www.gipsa-lab.grenoble-inp.fr/~nathalie.henrich/qualitevocale.htm> [consulté le 05 septembre 2019].

Hicks Michael (1999), *Sixties Rock. Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.

Hirschi Stéphane (2008), *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes.

Jander Owen, Harris Ellen T., Fallows David & Potter John (2001), « Singing », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online*, New York, Macmillan.

Lacasse Serge (2000), « Listen to My Voice » : *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, PhD, University of Liverpool.

— (2010a), « Slave to the Supradiegetic Rhythm », in Danielsen Anne (ed.), *Musical Rhythm in the Age of Digital*

Reproduction, Londres, Routledge, p. 141-155.

— (2010b), « The Phonographic Voice : Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », in Bayley Amanda (ed.), *Recorded Music : Society, Technology, and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 225-251.

Lebrun Barbara (ed.) (2012), *Chanson et performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, Paris, L'Harmattan.

Lefrançois Catherine (2011), *La chanson country-western, 1942-1957. Un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, PhD, Université Laval.

Léon Pierre (1993), *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Éditions Fernand Nathan.

— (2007), *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin.

Lévi-Strauss Claude (ed.) (1983, 1/1977), *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France.

Le Vot Gérard (2017), *Poétique du rock. Oralité, voix et tumultes*, Paris, Minerve.

Meizel Katherine (2011), « A Powerful Voice : Investigating Vocality and Identity », *Voice and Speech Review*, vol. 7, n° 1, p. 267-274.

Middleton Richard (2000), « Rock singing », in Potter John (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, Cambridge University Press, Édition Kindle.

Middleton Richard (2006), *Voicing the Popular. On the Subjects of*

Popular Music, New York & Oxon, Routledge.

Moore Allan F. (2001), *Rock : The Primary Text*, Aldershot & Burlington, Ashgate.

Neumark Norie, Gibson Ross & Leeuwen Theo van (eds.) (2010), *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, Cambridge, MIT Press.

Potter John (ed.) (2000), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, Cambridge University Press, Édition Kindle.

Poyatos Fernando (1993), *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sounds*, Amsterdam & Philadelphie, John Benjamins Publishing Company.

Provenzano Catherine (2018), « Auto-Tune, Labor, and the Pop-Music Voice », in Fink Robert, Latour Melinda & Wallmark Zachary (eds.), *The Relentless Pursuit of Tone : Timbre in Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.

— (2019), « Making Voices. The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in

Contemporary Pop Music », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 31, n° 2, p. 63–84.

Reynolds Simon (2018), « How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music », *Pitchfork*, en ligne : <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/> [consulté le 12 septembre 2019].

— (2019), « Gloire à l'Auto-tune », trad. de l'anglais par [s.n.], *Audimat*, n° 11, p. 15-63.

Rudent Catherine (2013), « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, p. 47-71.

Schäfers Marlene (2017) « Voice », *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, en ligne : <http://www.anthroencyclopedia.com/entry/voice> [consulté le 05 septembre 2019].

Spanu Michael (2017), *Pratiques et représentations des langues chantées dans les musiques populaires en France. Une approche par trois enquêtes autour du français, de l'anglais et de l'occitan*, thèse, Université de Lorraine.

Sundberg Johan (2000), « Where does the sound come from ? », in Potter John (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge, Cambridge University Press, Édition du Kindle.

Tagg Philip (2013), *Music's Meanings : A Modern Musicology for Non-musos*, Larchmont, The Mass Media Music Scholars' Press, chap. « Vocal persona », p. 343-382.

Trudgill Peter (1983), « Acts of Conflicting Identity : The Sociolinguistics of British Pop-song Pronunciation », in Trudgill Peter (ed.), *On Dialect*, Oxford, Basil Blackwell, p. 141-160.

Wallmark Zachary (2018), « Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal », in Fink Robert, Latour Melinda & Wallmark Zachary (eds.), *The relentless pursuit of tone : timbre in popular music*, Oxford, Oxford University Press, p. 65-87.

Zumthor Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.