



L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques.

Catherine Rudent

► To cite this version:

Catherine Rudent. L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques.. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 4 Paris-Sorbonne, 2010. tel-01773326

HAL Id: tel-01773326

<https://shs.hal.science/tel-01773326>

Submitted on 27 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Catherine RUDENT

L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques

Catherine RUDENT

L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques

Mémoire de synthèse

pour l'obtention de

l'Habilitation à Diriger des Recherches

Dossier présenté sous la direction de

Mme le Professeur Danièle Pistone

soutenu le 28 juin 2010

jury présidé par Laurent Cugny et composé des Professeurs et Directeur de recherches :

Pierre-Albert Castanet, Luc Charles-Dominique, Catherine Dutheil-Pessin, Denis

Laborde, Danièle Pistone

Observatoire Musical Français

UFR de Musique et musicologie

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Ecole doctorale 0433, "Concepts et langages"

Session de printemps 2010

Première partie

Un domaine de recherche encore peu balisé

L'axe général qui organise mes activités de recherche est l'analyse musicale des chansons telles qu'elles se sont établies, comme formes dominantes de la musique de grande diffusion, après la Deuxième Guerre mondiale.

On peut appeler ce corpus très large les « chansons populaires phonographiques », car il se définit comme un tout cohérent à travers la « tradition phonographique ». Cette formule reprise de la thèse d'Olivier Julien¹ souligne que la fixation, la transmission et la diffusion des chansons majoritairement sur support phonographique contribue à en définir les caractéristiques musicales². À partir du moment où la partition n'est plus le mode d'existence³ de référence d'une chanson, c'est-à-dire après la Deuxième Guerre mondiale, on a affaire à un type de musique nouveau, dans ses sonorités et son esthétique : la musique des chansons se caractérise par l'utilisation, à des fins esthétiques, des ressources et du traitement du son enregistré, et devient centrée sur les traits sonores qui en résultent. Il en découle une revalorisation des paramètres du timbre⁴ et un rapprochement des deux concepts de style et de son (*sound*)⁵. Cette identité phonographique des chansons constitue dès lors un point de cohésion et un facteur d'unité pour un domaine de recherche musicologique extrêmement étendu et au corpus très disparate, aussi bien socialement (pratiques musicales) que musicalement et stylistiquement (types mélodiques et rythmiques, idiomes harmoniques, aspects formels et vocaux, instrumentations).

C'est aussi cette caractéristique phonographique qui confère à toutes ces chansons une certaine cohésion chronologique : car les chansons phonographiques sont entre autres fonction de l'histoire de la phonographie et des moments qui jalonnent sa montée en puissance vis-à-vis de la partition. En France, c'est dans la décennie 1950 que les chansons se mettent à relever principalement de la phonographie, avec la mise en place du disque vinyle comme standard⁶,

¹ Olivier Julien, *Le son Beatles*, thèse de musicologie sous la direction de Danièle Pistone, Université Paris Sorbonne - Paris IV, 1998.

² C'est aussi sur cette base que Simon Frith définit la *popular music*. Voir Simon Frith (dir.), *Popular music : critical concepts in media and cultural studies*, London, Routledge, 2004.

³ L'identité d'une musique tributaire de la phonographie plus que de la graphie sur partition fait l'objet de réflexions sur l'« ontologie » (mode d'être) de la chanson. Elle a été en particulier étudiée par Serge Lacasse à propos de pop, rock et chanson, ou par Laurent Cugny à propos de jazz. Tous deux se réfèrent aux ouvrages et concepts de Nelson Goodman et de Gérard Genette.

⁴ Phénomène souligné et étudié par François Delalande, *Le son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, Institut national de l'audiovisuel / Buchet-Chastel, 2001.

⁵ Olivier Julien, *op. cit.*

⁶ Cf. Peterson, Richard A., « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock », dans *Rock. De l'histoire au mythe*, dir. Antoine Hennion et Patrick Mignon, Paris, Anthropos, 1991, p. 9-39 ; Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée, XIXe-XXIe siècle*, Paris, Autrement, 2008.

même si une attention de recherche doit être portée sur l'émergence progressive, déjà entre 1877 et 1950, des techniques d'enregistrement et d'amplification sonores⁷.

Dans mon approche, ces techniques et leurs évolutions ne sont cependant pas étudiées pour elles-mêmes. Elles le sont seulement dans la mesure où elles influencent la pratique des chansons, et de ce fait leur musique : leur style musical et les conceptions esthétiques qui s'y manifestent. On peut évoquer par exemple combien il est important de réfléchir au chant utilisant le microphone, aux possibilités offertes par le *re-recording*, à la faveur accordée au format de temps de trois minutes pour une chanson, à l'apparition d'instruments amplifiés ou électroniques : toutes ces pratiques musicales essentielles à des définitions esthétiques sont conditionnées par l'évolution des techniques du son au XX^e siècle.

Ce type de musique requiert alors une démarche analytique (musicale) qui tienne compte de sa nature phonographique : l'analyse musicale requise, qui sera décrite un peu plus loin, pose à la musicologie des questions nouvelles. De fait, la musicologie et la chanson populaire phonographique sont dans une relation problématique pour des raisons souvent étudiées depuis 1990⁸. À cause de ses aspects populaires (bien que le terme soit très ambigu) et de son intense visibilité sociale actuelle, la chanson populaire phonographique a suscité plus d'approches sociologiques que musicologiques, par exemple. L'analyse musicale de ces chansons peut alors apparaître comme franchement paradoxale et reste encore relativement rare, même si la situation a considérablement évolué, en particulier entre 1990 et 2001⁹. Voici les difficultés qui caractérisent le travail de recherche musicologique dans ce domaine.

La disparité stylistique des musiques concernées

Les différences de styles entre les diverses chansons populaires relevant d'une tradition phonographique (rock, rap, *soul*, pop, chanson française) sont-elles un obstacle à une analyse musicale « transfrontalière », c'est-à-dire qui ne se limite pas à un seul ensemble stylistique ?

Certains chercheurs sont effectivement spécialistes d'un style musical : par exemple Rob Bowman (expert sur la *soul* du label Stax), Adam Krims (rap), Robert Walser (*heavy metal*), ou

⁷ Cf. Sophie Maisonneuve, *L'invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2009.

⁸ Cf. David Brackett, *Interpreting Popular Music*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2000 (1/1995) ; Richard Middleton (dir.), *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2003 (1/2000) ; Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2007 (1/2001).

⁹ Cette décennie a été jalonnée par la publication de plusieurs ouvrages en anglais d'analyse, en grande partie musicale, de chansons populaires phonographiques.

en France Joëlle Deniot, Catherine Dutheil-Pessin, Stéphane Hirschi, Christian Marcadet, Martin Penet, Cécile Prévost-Thomas (tous travaillant sur la chanson française), Sebastian Danchin (rock'n'roll et années 1950), Christophe Pirenne (*progressive rock*). D'autres le sont moins (Olivier Julien, David Brackett, Serge Lacasse). Il paraît assez logique que les chercheurs d'approche plutôt sociologique s'intéressent à un seul genre¹⁰, alors que les musicologues étudient plusieurs styles : en effet une approche musicologique cherche généralement à situer les spécificités d'un style par rapport à d'autres, dans une démarche de comparaison. Pour ma part, dans une démarche principalement musicologique, j'ai fait le choix de franchir souvent les frontières stylistiques et j'ai analysé des chansons diverses : *soul music*, rock ou chanson française¹¹.

Les raisons de ce choix de pluralité stylistique sont au moins au nombre de quatre. Tout d'abord, analyser des styles musicaux différents signifie déceler dans une chanson comment elle inscrit ses actes stylistiques dans un contexte musical : si le style est un choix¹², s'il manifeste une intention, il faut avoir une idée des points de repère des musiciens pour comprendre ce qu'ils font, pour « l'interpréter » correctement, dans la mesure où l'analyse musicale consiste non seulement à identifier mais aussi à expliquer les organisations sonores analysées. De plus, une telle transversalité permet de travailler sur des styles eux-mêmes hybrides. C'est une nécessité quand une chanson française utilise des clichés stylistiques importés d'une autre culture musicale (comme « Je sais pas jouer » de Pierpoljak¹³) ou quand le style techno est utilisé, mais aussi caricaturé, dans une chanson (« Louxor j'adore » de Philippe Katerine¹⁴). Troisièmement, une analyse musicale qui traverse les frontières de styles est indiquée parce que, dans la pratique musicale, les frontières ne sont pas de cet ordre. Les musiciens pratiquent souvent différentes musiques, et les auditeurs sont souvent éclectiques

¹⁰ Etant entendu que j'adopte la dénomination de « genre » pour désigner un type de musique et son inscription dans les pratiques sociales ; je réserve le terme de « style » aux manières de sonner d'une musique, indépendamment du contexte social de sa réception.

¹¹ Au sens stylistique de cette formule, tel que je le précise dans *L'album de chansons dans la France d'aujourd'hui : entre processus social et œuvre musicale*, Paris, Honoré Champion, à paraître, chapitre 3.1, « Styles ». Je reviens plus bas sur mes diverses analyses musicales : on trouvera alors les références des travaux auxquels je fais ici allusion.

¹² Comme l'indiquent Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, Sterling Heights Michigan, Harmonie Park Press, 5/2008 (1/1992) ; Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989 ; Robert Pascall, « Style », *Grove Music Online*, dir. L. Macy, consulté le 20 janvier 2010, <<http://www.grovemusic.com>>.

¹³ Voir mon article « L'analyse du cliché dans les chansons à succès », dans *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, dir. Anne-Marie Green, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 95-121.

¹⁴ Étudiée dans ma communication « Ironical and comic self-criticism in “Louxor j'adore” by Philippe Katerine : reactivating French “chanson à texte” of the past ? », communication à l'*IASPM 15th biennial conference : Popular Music Worlds, Popular Music Histories*, University of Liverpool, 13-17 juillet 2009.

dans leurs goûts : les styles ne sont pas des cloisons qui arrêtent l'écoute ni la pratique et une pensée cloisonnée de la musique serait inapte à réfléchir sur des réalités qui ne le sont pas.

Enfin, une approche transversale aux styles permet de mettre au jour des principes sonores et organisationnels en usage dans tous les types de chanson, indépendamment du style ou du genre musical pratiqué : clarté des structures, fréquence du principe de refrain, types de contrastes en usage (mélodiques, rythmiques, harmoniques, instrumentaux, de mixage), importance de la construction de personnage, passant par les façons de jouer et de chanter, importance et sensation du jeu ensemble... Tout cela mérite d'être étudié sur un plan un peu général, sous peine de se faire illusion et de croire que tel trait musical est caractéristique d'un style alors qu'il se retrouve en réalité ailleurs.

J'ai d'ailleurs constaté que les clivages thématiques et stylistiques, en colloque, en recherche, dans les publications, sont un obstacle (surmontable) à la perception de faits musicaux importants. Quand on prend l'habitude de séparer, par exemple, les séances consacrées à « la chanson » de celles qui traitent du « rock », on facilite finalement l'émergence de connaissances biaisées des corpus concernés. Cela revient à reproduire dans la recherche des clivages qui sont sociaux (réception, diffusion, goûts, pratiques) et ne sont que partiellement valides, alors que l'activité rationnelle serait précisément de questionner ces clivages, d'en circonscrire la pertinence et d'en élucider la fonction. On peut alors prendre conscience des images très déformantes qu'un spécialiste « de rock » peut avoir sur les musiques de tradition savante¹⁵, celles qu'un spécialiste « de chanson » peut avoir sur « la techno », ou *vice-versa*.

C'est parce que j'analyse aussi, dans ma pratique pédagogique et mon passé de chercheuse, des compositions du XIX^e siècle européen « savant » que j'ai pu prolonger la réflexion de Richard Middleton sur les types de répétitions mélodiques qui caractérisent les styles de musique populaire¹⁶ : celui-ci crée un couple de concepts remarquablement opérants, dont je reparlerai plus loin, mais il n'utilise pas les notions de séquence ou de phrase en antécédent/conséquent, qui font partie du bagage analytique le plus courant parmi les analystes de musique de la tradition écrite occidentale. L'analyse comparative est aussi ce qui me permet de saisir les différences stylistiques à tout niveau entre une chanson interprétée par Isabelle

¹⁵ Un spécialiste aussi éminent que Simon Frith écrit des pages très contestables sur l'enseignement et les valeurs en cours dans la musique dite « savante », dans son ouvrage *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998.

¹⁶ Dans ma communication « Aspects de la répétition musicale en musique dite “populaire” », communication au colloque international de l'IASPM (branche francophone d'Europe), *Musiques populaires : une exception francophone ?*, Université de Louvain-la-Neuve, le vendredi 9 février 2006.

Boulay et une autre de Lynda Lemay, de manière à les rapporter chacune à une ascendance musicale différente¹⁷.

Le déséquilibre de l'activité de recherche musicologique globale

Cela étant, si l'on reprend le paysage actuel de l'analyse musicale de chansons populaires phonographiques, il invite, dans ma position, à étudier de préférence les répertoires francophones (ce qui n'est pas, loin de là, une barrière stylistique). En somme je considère comme pertinente, dans mes orientations de corpus, une barrière de langue, de culture nationale, éventuellement de personnel actif, plutôt qu'une barrière de type musical. C'est dire qu'en favorisant, pour mon corpus d'analyse, des chansons en français, je n'obéis pas à des considérations théoriques, mais pratiques : non seulement il y a un retard de la recherche de ce côté, mais il est également approprié qu'une chercheuse de langue maternelle française étudie des pièces dans la langue qui lui est la plus accessible intellectuellement, et travaille sur les corpus et les musiciens qu'elle pourra approcher le plus facilement et le plus naturellement.

Qu'existe-t-il à l'échelle internationale en termes d'analyse musicale de chansons ? Dans les années 1990 à 2000, plusieurs ouvrages importants sont parus en anglais, qui font encore date à nos jours et constituent une bibliographie de référence. Il s'agit de :

- Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Glasgow, Bell & Bain Ltd., 2002 (1/1990)
- David Brackett, *Interpreting Popular Music*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2000 (1/1995)
- John Covach & Graeme M. Boone (dir.), *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1997
- Richard Middleton (dir.), *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2003 (1/2000)
- Walter Everett (dir.), *Expression in Pop-Rock Music. Critical and Analytical Essays*, New York and London, Routledge, 2/2008 (1/2000)
- Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2007 (1/2001)
- Allan F. Moore (dir.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (1/2003)

¹⁷ Cf. mon article « Les voix québécoises dans la France contemporaine : une réception différenciée des styles musicaux », dans *Esthétique de la réception musicale*, dir. Anne-Marie Gouiffès et Emmanuel Reibel, Actes de la journée d'étude du 22 mars 2005, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, n° 32, 2007, p. 61-84.

On voit que la plupart d'entre eux ont connu des rééditions dans les dernières années. Je place en annexe à ce dossier la retranscription de la table des matières de ceux qui sont collectifs, ce qui donne un aperçu sur leur contenu.

Cette liste qui fait figure de « canon » dans l'analyse des musiques populaires d'aujourd'hui est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord elle permet de constater que les retards dans cette direction de l'analyse musicale, encore forts vers 1990, ont été en grande partie comblés. Elle montre aussi les grandes tendances de l'analyse musicale : celle-ci, anglophone comme on voit, travaille presque uniquement sur des chansons anglophones. Les chansons qui font l'objet de l'analyse appartiennent presque toutes à la pop, au rock ou à la *soul*. On pourrait réfléchir longtemps sur les différentes tendances musicales privilégiées comme objet d'analyse à travers ces ouvrages, mais ce n'est pas ici le lieu. En tout état de cause, les chansons en français, quel que soit leur style, ne sont aucunement représentées. S'il existe (comme c'est probable), une spécificité française des chansons populaires phonographiques, du point de vue musical, celle-ci est purement et simplement inexplorée.

Dans les années les plus récentes, la direction de l'analyse musicale en *popular music studies* a été relativement délaissée au profit de deux problématiques connexes : celle de l'analyse des paramètres technologiques et de la phonographie comme moyen esthétique ; et une orientation « ethnographique », qui explore les pratiques musicales par le biais d'entretiens et d'observations. Dans cette lignée, les concepts de création et de créativité sont mis en avant dans des ouvrages récents.

Au total, il y a donc un certain déséquilibre des orientations de la recherche, dans le domaine des musiques populaires phonographiques : ce déséquilibre concerne à la fois le corpus et l'orientation conceptuelle. Dès lors, il paraît pertinent pour une musicologue française de développer précisément la recherche sur le corpus francophone dans une orientation d'analyse musicale. C'est ce que j'ai fait dans un certain nombre de mes publications, dont la problématique et les résultats seront détaillés dans la deuxième partie de ce mémoire. Il suffit pour l'instant de dire que j'y ai considéré toutes sortes de paramètres : construction des phrases musicales, choix harmoniques et formels, mise en œuvre de formules rythmiques, déploiement des ressources vocales, types d'instrumentation et d'arrangement, traits mélodiques au carrefour de la tonalité et de certaines modalités, comme les *blue notes*, les échelles pentatoniques, certaines échelles modales. Ces investigations du matériau visaient à répondre à des questions assez diverses : selon les travaux, je m'interrogeais sur la différence entre version enregistrée en studio et version de concert, sur la façon dont s'opère une hybridation stylistique, sur les

choix implicites d'audience opérés par les choix de style, sur les connotations extra-musicales effectuées par les procédés musicaux, sur la capacité symbolique des sons (par exemple comment ils peuvent traduire et symboliser la féminité ou la virilité d'un chanteur ou d'une chanteuse). Si j'ai toujours pris en compte les aspects de style, c'est en le voyant comme une « prise de position » dans un contexte musical donné, donc en le raccrochant à des stratégies qui peuvent être radicalement extra-musicales.

Dans toutes ces analyses, mon intention était donc aussi de répondre à des questions sur la musique qui n'étaient pas uniquement d'un intérêt musicologique ; mais de produire des résultats qu'une approche disciplinaire différente, excluant la dimension d'analyse musicale, n'aurait pas pu obtenir. À travers mes travaux, j'espère montrer que l'analyse musicale est capable d'apporter un éclairage irremplaçable dans des questionnements qui tendent le plus souvent à la laisser de côté. Pour reprendre deux thèmes de colloque pluridisciplinaires récents, dans mon champ de recherche : qu'est-ce qu'une « musique populaire » ?¹⁸ Ou encore comment penser les lieux et les histoires de la *popular music* ?¹⁹ J'espère ainsi mettre en avant la discipline musicologique, en montrant combien elle est pertinente dans des dialogues où elle tend parfois à être oubliée. On pourrait presque parler, également, d'un désenclavement de l'analyse musicale, parce qu'ainsi elle est présente là où il serait facile de la laisser de côté, mais aussi parce qu'elle est pratiquée d'une manière qui n'est pas autotélique, dans une accroche sur des questions qui ne sont pas purement musicologiques.

L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques est donc un travail possible, même s'il apparaît parfois paradoxal d'analyser une musique souvent conçue et reçue comme « simple ». Elle est aussi particulièrement intéressante, dans la mesure où elle traite d'un objet encore assez inexploré. Elle me permet de montrer tout l'intérêt de la discipline à laquelle je suis formée, la musicologie, tout en multipliant les échanges avec d'autres perspectives disciplinaires, eux aussi particulièrement féconds sur le plan intellectuel. Il y a un plaisir bien particulier à entrer, si l'on peut dire, dans la chair musicale d'une chanson pour un auditoire qui n'en voit pas nécessairement ni immédiatement l'intérêt, qu'il soit fait de musicologues ou non ; et à en développer alors une dimension peu connue, l'exposé des constituants musicaux et de leur raison d'être, afin de montrer les apports de cette approche. Cela étant, l'analyse musicale

¹⁸ Colloque international de l'IASPM (branche francophone d'Europe), *Musiques populaires : une exception francophone ?*, Université de Louvain-la-Neuve, 8 et 9 février 2006. Ma communication s'intitule « Aspects de la répétition musicale en musique dite "populaire" ».

¹⁹ IASPM 15th biennial conference : *Popular Music Worlds, Popular Music Histories*, University of Liverpool, 13-17 juillet 2009. Ma communication est celle mentionnée plus haut (note 14), « Ironical and comic self-criticism in "Louxor j'adore" by Philippe Katerine : reactivating French "chanson à texte" of the past ? ».

de chansons populaires phonographiques telle que je la pratique présente deux caractéristiques qui ne simplifient nullement la tâche : l'interdisciplinarité et le clivage des recherches entre anglophonie et francophonie.

Au carrefour de plusieurs disciplines

Pour procéder à des analyses musicales de chansons populaires phonographiques je me situe à un carrefour disciplinaire, entre musicologie, sociologie mais aussi ethnographie. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cependant, et qui paraîtrait *a priori* logique, mes problématiques ne croisent pas celles de l'ethnomusicologie. Certaines des raisons en sont expliquées dans l'introduction de mon ouvrage en cours de parution. Il faut aussi remarquer que les phonogrammes que j'étudie ont un statut profondément différent dans mon corpus de celui qu'ils ont en ethnomusicologie : objets et résultats de la démarche de création dans mon cas, traces documentaires, dans la plupart des études ethnomusicologiques.

Dans mes recherches, le contact de la musicologie avec la sociologie se fait sur différents plans. Je porte attention à la musique en la considérant comme le fait de musiciens, et aux musiciens comme acteurs sociaux, jusque dans leur musique : c'est ainsi que j'approche la biographie de Berlioz dans « Berlioz hier »²⁰. Je me trouve alors assez proche des démarches propres à la sociologie compréhensive et les perspectives d'Anne-Marie Green, par exemple, ont été très porteuses pour moi, en particulier au moment où je travaillais à ma thèse sur la presse musicale. Je suis également en prise sur des démarches de sociologues comme Catherine Dutheil-Pessin²¹, qui raccorde les parcours individuels, la dimension sonore et les significations sociales ; ou Marie Buscatto, qui montre comment une pratique musicale (le chant en jazz) est informée par les usages sociaux et les différences sociales entre hommes et femmes.

En même temps, ce sont bien les problématiques de l'analyse musicale qui me paraissent importantes : je vois un intérêt, qui se suffit à lui-même en grande partie, à remarquer et à comprendre comment sont construites et organisées les phrases musicales d'une chanson, quelle logique préside aux enchaînements harmoniques qu'elle utilise, etc. Les outils et démarches de l'analyse musicale me paraissent remarquablement efficaces, parce qu'une des questions auxquelles je suis le plus attachée est celle des différences entre styles musicaux. Mes questions sont musicologiques parce que le point focal de ma curiosité est bien de comprendre pourquoi

²⁰ « Berlioz hier », dans Danièle Pistone et Catherine Rudent, *Berlioz, hier et aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13-131.

²¹ Par exemple dans *La chanson réaliste : Sociologie d'un genre. Le visage et la voix*, Paris, L'Harmattan, 2004.

une musique sonne comme elle sonne. Aussi complexe que soit cette question (que veut dire « comme » ? s'agit-il de fonder l'identité de la chanson, ou de percevoir son sens ?) il n'en reste pas moins qu'elle invite à éclairer le fait musical par les logiques humaines qui ont présidé à sa naissance et non à étudier la musique comme un fait culturel permettant de décrypter les logiques sociales dont elle devient un révélateur et un aspect parmi d'autres.

Anglophonie, francophonie

Mes recherches se caractérisent aussi par un clivage entre anglophonie et francophonie (j'évite ici volontairement le terme « anglo-saxon », car il recouvre une entité culturelle dont l'unité est tout à fait problématique). Dans le monde intellectuel anglophone, c'est alors la discipline polymorphe des *cultural studies* à laquelle je suis largement confrontée. Elle focalise les intérêts sur quelques concepts particulièrement redondants, comme ceux d'identité, de scène et de genre et diffère notablement de ce qu'on peut appeler une approche sociologique à la française, beaucoup plus diverse, qui réfléchit par exemple, et selon les auteurs, en termes de rapports de domination, de mécanismes de distinction, de dispositifs de la médiation musicale, ou encore propose une approche rationaliste de la valeur d'une musique.

Approche française et approche anglophone correspondent donc à des réseaux de références et de problématiques extrêmement disjoints, les anglophones ne puisant dans la pensée française que quelques textes et des références particulièrement redondantes et schématisées (il faudrait compter le nombre d'allusions à peine commentées au « Grain de la voix » de Roland Barthes, par exemple). Chez les chercheurs anglophones des *popular music studies*, la référence à des auteurs français regroupés sous la dénomination de *French theory* est certes fréquente, mais elle ne les pousse pas – d'après ce que j'ai pu constater du moins et sans préjudice de personnalités qui font exception, par exemple Philip Tagg – à s'intéresser à la recherche française ni à la lecture du français. Ce désintérêt englobe du reste les recherches sur des corpus de chansons francophones : Barbara Lebrun, chercheuse travaillant dans une université britannique et auteur très récemment de *Protest Music in France : Production, Identity and Audiences*²² préfère publier son prochain livre, un ouvrage collectif actuellement en projet, en français et en France. La symétrie est frappante avec l'ouvrage collectif récemment dirigé par le chercheur français Olivier Julien, publié également chez Ashgate et faisant intervenir des contributeurs anglophones sur une musique anglophone : l'ouvrage a été

²² Farnham (U.K.) et Burlington (USA), Ashgate, 2009.

récompensé par une association de recherche anglophone²³. Dans le même sens, il me paraîtrait pour le moins illogique, voire regrettable, que l'ouvrage de David Looseley²⁴ devienne la principale référence en ce qui concerne la recherche sur la chanson française, alors que des chercheurs comme Gérôme Guibert et Cécile Prévost-Thomas sont auteurs, le premier d'un ouvrage publié²⁵, la seconde d'une thèse²⁶ qui embrassent à peu près le même objet que cet ouvrage anglais avec des problématiques comparables et une connaissance de leur objet « de l'intérieur », intime et détaillée, non seulement du fait de leur proximité géographique et culturelle avec lui, mais aussi par leur parcours biographique. Au total, il y a donc une distance assez difficile à combler entre deux univers de références. Elle s'explique, bien sûr, par des aspects pratiques difficiles à contourner et impossibles à annuler, mais elle n'en présente pas moins de grands inconvénients sur le plan de la théorie et de la construction des réflexions.

De plus, la chanson est un objet sensible à la langue dans laquelle il est étudié, en ce sens qu'il touche à la langue : étudier des chansons en français requiert de préférence d'être francophone puisqu'il y a des jeux sur la langue, sur la prosodie, sur les intonations identifiées et connotées localement ou socialement, des références et allusions ancrées dans le quotidien ou l'histoire nationaux ou même locaux. En allant plus loin, l'objet d'étude que sont les chansons touche à des enjeux nationaux et peut-être identitaires, à travers la langue. On pourrait penser que la langue affecte seulement le texte et par conséquent n'importe pas pour l'analyse musicale de chansons. Mais ce n'est pas vrai : car l'analyse musicale ne contourne pas le rapport entre musique et texte, entre intonations vocales et musique, entre, par exemple humour du texte et traitement musical comique (ni la mise valeur musicale de telle ou telle autre intention expressive du texte), entre caractères rythmiques et choix de sonorités qui concernent conjointement la langue et la musique, etc.

Il faut enfin garder à l'esprit que la langue anglaise n'est pas une langue étrangère parmi d'autres. Il s'agit d'une langue internationale de recherche, qu'on en soit satisfait ou non. Cette situation présente du reste certains avantages, en particulier parce que cela signifie qu'il y a un moyen de communiquer internationalement. Mais elle comporte aussi certains désavantages, dont le handicap inévitable affectant tout chercheur qui n'est pas locuteur natif. Dans ce

²³ *Sgt. Pepper and the Beatles. It Was Forty Years Ago Today*, Farnham (U.K.) et Burlington (USA), Ashgate, 2008, ouvrage récompensé par l'ARSC Award for Best Research in Recorded Rock and Popular Music 2009.

²⁴ David L. Looseley, *Popular Music in Contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003.

²⁵ Gérôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris et St Amant, Irma édition et Mélanie Séteun, 2006.

²⁶ Cécile Prévost-Thomas, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson française contemporaine*, thèse de sociologie sous la direction d'Anne-Marie Green, Université Paris X, 2006.

domaine, qui est le mien, de l'analyse de chansons, elle implique aussi la domination, pas nécessairement motivée, de corpus de chansons anglophones, de manières de réfléchir anglophones, et des recherches de langue anglaise.

Dans un tel contexte, il faut donc que je me positionne, avec le plus de raison et de lucidité possible. Dans la mesure de mes capacités, je choisis de bénéficier des apports de la recherche anglophone, sans toutefois partager l'aveuglement de certains chercheurs sur la richesse des recherches produites en français et sur l'intérêt des corpus de chansons populaires phonographiques francophones. Certaines de mes décisions de recherche visent donc à conjuguer les deux domaines culturels, de façon à désenclaver la réflexion française, à intégrer les références anglophones, et à rendre plus visibles et plus lisibles les réflexions françaises au plan international, tout cela évidemment à l'échelle de mes moyens.

Cette intention peut passer par des activités comme des réalisations et des échanges avec des chercheurs québécois ou travaillant au Québec. Car le Québec présente deux atouts pour les problématiques que je soulève ici : doté d'une tradition chansonnière reconnue et très vivante, il est un lieu important de recherche sur la chanson, avec plusieurs angles disciplinaires. De plus, il est géographiquement et culturellement proche des activités et des productions universitaires anglophones de USA et du Canada anglophone, ce qui en fait une espèce de jonction entre ces deux grands pans de la recherche que je viens de décrire. L'existence d'une revue bilingue de recherche musicale, telle qu'*Intersections*²⁷ est à cet égard révélatrice et extrêmement bénéfique.

Voici quelques exemples des contacts que j'ai pu établir : j'ai été invitée en 2005 par le musicologue Serge Lacasse dans son université (Université Laval à Québec) ; il est venu plus d'une fois faire des conférences sur l'analyse phonographique dans mon séminaire ou dans le cadre d'une intervention exceptionnelle, à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Philip Tagg (chercheur anglais en poste à l'Université de Montréal) est également venu parler dans mon séminaire de recherche et j'ai eu l'occasion de participer au sien quand j'étais au Québec.

Je considère également comme essentiel, dans ce contexte de hiatus entre recherches anglophones et francophones, de participer à des colloques anglophones tels que ceux de l'International Association for the Study of Popular Music, ou les Conférences on

²⁷ Où j'ai eu l'occasion de publier : « La télévision française et les “voix québécoises” populaires : le trompe-l'œil d'un étiquetage médiatique », *Intersections. Canadian Journal of Music / Revue canadienne de musique*, n° 27-1, 2006, p. 75-99.

Interdisciplinary Musicology (CIM), dans lesquels il me paraît très positif de parler de chanson française²⁸.

La création en 2005 (avec François Ribac et Christophe Pirenne, deux chercheurs francophones travaillant en priorité sur des corpus anglophones) de la « branche francophone d'Europe » de l'IASPM²⁹ (IASPM-bfe) s'inscrit dans le même souci : elle vise à la fois à fédérer et à animer la recherche en français sur nos domaines, à faciliter les contacts et la connaissance, par les Français, des recherches et des productions intellectuelles internationales et surtout anglophones des autres branches de l'IASPM et, symétriquement, à rendre plus visible et connaissable pour des chercheurs d'autres cultures, en particulier anglophones, ce qui se fait en France ou en français à propos de musiques populaires modernes.

La problématique du clivage de langues concerne aussi les chercheurs français actuellement en formation et, pour ce qui me concerne, ceux que je vois débiter en recherche, dans mon séminaire de master, à Paris IV. Du fait que la plus grande part des travaux et des activités universitaires est anglophone, leur première entrée dans la démarche de recherche, qui est toujours délicate en soi, s'en trouve encore complexifiée. Les ressources dites virtuelles, disponibles par l'Internet, facilitent un peu l'accès au monde anglophone, mais elles ne résolvent pas tous les problèmes : les apprentis chercheurs doivent se confronter au travail dans une langue qui n'est pas la leur, portent le poids symbolique de n'être pas locuteurs anglais de naissance, éprouvent par exemple des difficultés à entrer en contact avec des chercheurs de langue anglaise ou à adresser des messages sur des listes de diffusion en anglais, ont plus de difficulté que des étudiants anglophones de même niveau à réaliser une proposition de communication ou de contribution et travaillent soit sur des chansons qui sont issues d'un autre domaine culturel que le leur (quand ils prennent pour objet d'études des productions anglophones), soit sur des chansons non anglophones qui font alors l'objet d'un certain désintérêt de principe dans le cadre d'échanges largement dominés par l'anglais. Finalement, nos étudiants français, dans ce domaine de l'analyse de chansons populaires phonographiques, rencontrent des difficultés aussi bien dans l'accès aux ressources ordinaires de la recherche (en

²⁸ Voir mes communications : « Philip Tagg and me : a comparison of two semiotic analysis methods in the field of popular music », dans *Looking Back, Looking Ahead. Conference Proceedings*, 11th Conference of IASPM, dir. Kimi Kärki, Rebecca Leydon, Henri Terho, Saarijärvi (Finland), IASPM-Norden, 2002, p. 193-198 ; (avec la collaboration de Hyacinthe Ravet) « Juliette Gréco and Mademoiselle K: the Social Influences on Singing Style », communication à la Third Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM07), *Singing*, Tallinn, Estonie, 15-19 août 2007; « Ironical and comic self-criticism in "Louxor j'adore" by Philippe Katerine : reactivating French "chanson à texte" of the past ? », op. cit.

²⁹ International Association for the Study of Popular Music. L'association internationale et notre branche ont respectivement pour sites sur Internet : www.iaspm.net et iaspmfrancophone.online.fr

particulier la bibliographie) que dans leur insertion dans la communauté de recherche existante. C'est là une situation qui demande toute attention, dans la perspective de constituer un vivier de chercheurs français pour l'avenir de ce domaine. Une des actions que j'ai mises en place afin de réagir à cela, est la création par l'IASPM, d'un Prix Jeune Chercheur doté de 200 euros annuellement et récompensant une recherche en français réalisée par un étudiant inscrit en master dans une université européenne. 2010 est la première année où se déroule ce concours, que j'organise avec l'aide de deux autres membres de l'IASPM-bfe (Elsa Grassy et Céline Cecchetto)³⁰.

Après avoir ainsi récapitulé en quoi consistent mes recherches, les difficultés particulières, les enjeux qu'elles rencontrent et ma position sur ces différents points, voyons de manière plus approfondie le bilan de mon parcours de recherche jusqu'à présent, avant d'indiquer les directions de réflexion que je me propose d'aborder à l'avenir.

³⁰ Voir <http://iaspmfrancophone.online.fr/PrixJeuneChercheur/>

Deuxième partie

Parcours passé et problématiques abordées

Mes recherches, travaux et publications se sont inscrits dans un parcours qui n'a pas toujours pris les musiques populaires pour objet, ni systématiquement adopté une démarche d'analyse musicale. Ayant reçu une formation générale dite "scientifique" (bac C en 1982), dans laquelle s'intégraient l'étude de l'anglais, du latin et du grec, j'ai suivi des études de lettres classiques après le bac (classes préparatoires et admissibilité à l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres, en 1984), avant de pratiquer intensivement l'alto et le quatuor à cordes : ces activités m'ont valu plusieurs prix de CNR d'instrument et de musique de chambre entre 1986 et 1988, et j'ai également été admissible en alto au CNSM de Lyon en 1989. J'ai commencé en parallèle un cursus de musicologie à Paris IV. La combinaison d'un intérêt pour la littérature et pour l'analyse musicale m'a fait choisir comme sujet de mémoire de maîtrise (1991, dirigée par D. Pistone) l'analyse d'une ouverture de concert de Berlioz, *Waverley*. Je l'ai étudiée dans sa double logique musicale (forme sonate à peine aménagée) et narrative (référence de cette pièce orchestrale au roman de Walter Scott dont elle porte le titre).

Un tel parcours m'a permis une vue très diversifiée des styles, des esthétiques et des conceptions artistiques, que ce soit dans le temps, de l'Antiquité à nos jours ; dans la forme d'art, avec la littérature et la musique au premier plan ; ou dans l'angle d'approche, du plus pratique au plus théorique. Quand, à l'issue de cette formation, j'ai passé l'agrégation de musique (1993), j'étais sans doute préparée à avoir une perception atypique de mon activité comme enseignante de musique dans différents collèges de l'Yonne puis de l'Île de France (1993-2001). Le clivage extrêmement brutal entre une culture musicale classique et la culture musicale de mes élèves me semblait devoir être travaillé en urgence. Je trouvais regrettable que la musique se trouve ainsi scindée, dans les esprits de toutes les parties prenantes, en domaines perçus comme irréconciliables. Je pensais au contraire réalisable, et essentiel, de faire saisir certains fondamentaux de la musique à mes élèves en acceptant de les leur présenter sur des morceaux que leur oreille était déjà formée à recevoir et à apprécier (et auxquels j'étais moi aussi sensible), quitte à aménager des cheminements pédagogiques qui les faisaient passer adroitement par la musique savante occidentale ou des musiques populaires non médiatisées en France. C'est ainsi que j'ai commencé à porter une oreille analytique sur des styles musicaux que je n'avais jamais encore étudiés musicologiquement, et que j'ai proposé à mes élèves en collège des cours sur le reggae, ou sur le blues, par exemple, en plus de ceux que je construisais sur des corpus plus usités. Cette expérience d'enseignement musical au collège sert d'ailleurs de base à deux de mes

travaux publiés : « Les chansons à succès s'introduisent dans le cours de musique »³¹, et « Le cours de musique peut-il être une fête ? »³².

Comme j'avais le projet d'une thèse de musicologie, j'ai donc décidé d'y creuser mes préoccupations nouvelles, avec un objectif à long terme qui consistait à me spécialiser dans l'analyse musicale des « musiques populaires modernes ». Je n'ai cependant pas abordé directement l'analyse musicale de ces répertoires : j'ai choisi de passer de la musicologie de Berlioz à celle-ci en passant par une thèse sur la presse musicale. De ce fait, j'ai abordé mon objet (les chansons de tradition phonographique) sous des angles disciplinaires extrêmement variés. L'analyse musicale a pris place parmi elles comme un aboutissement, à l'arrivée de ce parcours. Avant cela, j'ai exploré une approche sociologique et sémiologique, même si la préoccupation qui m'animait était toujours de prendre en compte le matériau sonore et de soumettre à la réflexion le rapport entre les faits musicaux et les représentations sociales qu'ils engendraient. Le parcours de mes publications reflète cette trajectoire intellectuelle progressive.

Sémantique et prise de sens

Je me suis d'abord intéressée à ce lien, peut-être arbitraire, mais omniprésent et puissant que la presse musicale, et plus généralement les médias quand ils parlent de musique, établissent entre des sons et des signifiés extra-musicaux. Ils me paraissaient intéressants à un double titre : tout d'abord pour déconstruire le lien trop systématique entre par exemple guitare électrique saturée et rébellion contre l'ordre établi, ou solo improvisé sur un saxophone et aspirations existentielles à la liberté. Je faisais alors intervenir la notion de mythe (Roland Barthes³³) parce qu'elle critiquait les représentations sociales : *Mythologies* mène à travers une démarche sémiologique une investigation sociale critique des énoncés véhiculés par toutes sortes de codes en usage dans la vie quotidienne contemporaine de sa publication (annonces publicitaires, pratiques sportives, formes de voitures). Or la critique de Barthes, en dénonçant les mythes qui circulent dans notre culture et l'organisent, met aussi en lumière que ces mythes sont construits ou véhiculés par des médias comme la presse ou la publicité. Pour Roland Barthes, l'efficacité de la communication de ces mythes repose sur un fonctionnement sémiologique bien précis, qu'il s'attache à décrire dans la dernière partie de son livre. Il donne un exemple de ce fonctionnement ainsi :

³¹ Dans Georges Snyders, *La musique comme joie à l'école*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 54-72.

³² Dans *La fête comme jouissance esthétique*, dir. Anne-Marie Green, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 323-344.

³³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Je suis chez le coiffeur, on me tend un numéro de *Paris-Match*. Sur la couverture, un jeune nègre vêtu d'un uniforme français fait le salut militaire, les yeux levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore. Cela, c'est le *sens* de l'image. Mais, naïf ou pas, je vois bien ce qu'elle me signifie : que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs. Je me trouve donc, ici encore, devant un système sémiologique majoré : il y a un signifiant, formé lui-même, déjà, d'un système préalable (*un soldat noir fait le salut militaire français*) ; il y a un signifié (c'est ici un mélange intentionnel de francité et de militarité) ; il y a enfin une présence du signifié à travers le signifiant.³⁴

Dans cette période de mes recherches (pendant l'élaboration de ma thèse et un peu après, donc entre 1996 et 2000 ou 2001), le lien entre sons et signifiés extra-musicaux m'intéressait donc en vue d'une nécessaire déconstruction des illusions. Je le pensais à la fois comme un phénomène sémiologique et comme un fait à pister en analysant les médias et leurs discours.

Mais il me poussait aussi vers un autre type de questionnement. Car même si elles relèvent largement de la mythologie, ces significations ont néanmoins une validité : si elles sont reçues et comprises par un certain nombre de personnes, alors elles deviennent des clés pour décoder ce qui se passe, du point de vue des choix de sens, dans un solo de guitare ou de saxophone (pour reprendre les exemples donnés plus haut). Dans cet autre angle de vue, il ne s'agissait donc plus pour moi de mettre au jour les inexactitudes et les biais d'une perception médiatique faussée de la musique, mais de repérer les signifiés en usage comme autant d'entrées dans un code musical actif et efficace. Ma réflexion s'inscrivait dès lors dans une problématique à trois pôles, celui des éléments sonores porteurs de sens (aspects musicaux), celui des mécanismes de signification et des signifiés non sonores qui leur étaient associés (aspects sémantiques) et celui des personnes ayant en commun une même manière d'entendre la musique et d'en décoder les significations (aspects sociaux). Au plus près d'une compréhension de certaines situations que j'avais pu vivre en cours de collège (comment des élèves pouvaient comprendre une musique que je leur faisais entendre et comment leur compréhension commune pouvait être éloignée de la mienne propre), ce pan de mes réflexions était aussi un réinvestissement de mes connaissances en linguistique et en rhétorique, acquises lors de mes études littéraires.

³⁴ Roland Barthes, op. cit., p. 201.

Plusieurs de mes travaux sont centrés sur ces questions.

Dans « La presse musicale française et l'analyse des musiques populaires récentes »³⁵, je réfléchis à la différence entre une approche musicologique analytique des "musiques populaires modernes" et l'approche de ces mêmes musiques dans les textes de presse musicale. Je me penche sur la manière dont les journalistes présentent à leurs lecteurs des albums pour leur donner une idée de leur manière de sonner. De ce fait, ils énoncent certaines règles pour une écoute pertinente de ces albums. C'est ce que Roland Barthes appelle « immobilise[r] la perception à un certain niveau d'intelligibilité »³⁶ via un processus de verbalisation.

Cet article représente une première approche utilisant ma formation littéraire antérieure. Etudiant quelques articles de presse portant sur des albums d'actualité, je distinguais deux manières pour la presse d'associer des notions extra-musicales aux chansons de ces albums : par métonymie ou par métaphore. L'association métonymique consiste à imaginer quelles réalités non sonores auraient un rapport de contiguïté avec la musique décrite. La métaphore propose des réalités non sonores qui seraient dans un rapport d'analogie avec les chansons évoquées. Bien que distincts, ces deux procédés ont en commun d'être « imageants », car ils donnent au lecteur une idée de la musique non pas en s'appuyant sur des comparaisons avec d'autres musiques connues, mais par la recours à des réalités non sonores. C'est pourquoi leur effet est d'associer à des chansons ou des albums (pris comme signifiants) des signifiés extra-musicaux. J'établis aussi que ces signifiés sont de deux ordres, éthique ou socio-économique. Je remarque enfin à cette occasion que la rhétorique des magazines musicaux est pratiquée par tous les journalistes musicaux et à propos de tous les types de musique : les albums objets de ces chroniques étaient extrêmement variés et ne se cantonnaient ni à un genre ni à un style musical.

Dans son analyse de textes de presse et dans son intérêt (encore à l'état de simple piste) pour la question des styles musicaux, cet article n'est de fait pas complètement excentré par rapport à un article rédigé antérieurement, au moment où je travaillais à mon DEA : « Contribution à l'étude de la notion de style : quelques occurrences du mot "style" dans *Le Ménestrel* de 1873 à 1937 »³⁷. Celui-là retranscrivait les résultats d'un travail mené en commun dans le séminaire de Danièle Pistone. Cette année-là, nous avons collectivement interrogé le concept de style et ses manières d'apparaître dans la fameuse revue musicale du XIX^e siècle

³⁵ *Cahiers de l'OMF*, 2, 1997, p. 36-54.

³⁶ Roland Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 23. Cet ouvrage est cité, analysé et exploité dans ma thèse, p. 171-173.

³⁷ *Cahiers de l'OMF*, 1, 1996, p. 32-43.

français, *Le Ménestrel*. Le dépouillement partiel de la revue, mené à plusieurs, nécessitait un bilan synthétique : l'article que j'ai rédigé à cette fin visait à élucider ce que signifiait le terme de style dans *Le Ménestrel*, à travers son emploi au fil des ans. Il soulignait des différences significatives d'emploi par rapport aux utilisations théoriques de la fin du XX^e siècle : par exemple, le style était majoritairement style d'interprétation et non pas style des œuvres. Il confirmait cependant une des grandes orientations sémantiques de ce concept, à savoir que le style désignait bien une « manière », souvent caractéristique d'un individu, par opposition à des notions comme la technique ou la sonorité :

On constate ainsi que le style s'oppose aux qualités de son, mais aussi à la technique, et même parfois au sens musical, à la sensibilité. On peut supposer qu'il s'agit donc à la fois de la "manière" de l'artiste, mais au sens fort, cette fois, de ce qui le distingue dans sa façon de jouer de tous les interprètes.³⁸

Sans que j'en sois entièrement consciente à l'époque, ce tout premier article posait quelques jalons qui annonçaient mes préoccupations de recherche dans les années à venir. L'idée d'une analyse de contenu menée sur des articles de revue destinée à un large public d'une part. D'autre part, l'intérêt pour la question des styles musicaux et la façon de les définir ou de les étudier ; enfin, au-delà de la réflexion et de la description musicologique des styles musicaux, un intérêt pour la manière dont ces styles s'offrent ou se dérobent à la saisie d'un auditoire pas nécessairement expert, tels que les lecteurs d'une revue.

Mais l'essentiel de mes réflexions pendant la période de 1997-2001 se traduit dans ma thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Pistone. Celle-ci a également été marquée profondément par l'empreinte intellectuelle d'Anne-Marie Green, qui suivait elle aussi mon travail, avec un regard sociologique. Cette thèse portait sur les procédés rhétoriques par lesquels la presse musicale magazine associe des significations non musicales à de la musique. Mais elle avait un propos plus large que les deux articles dont je viens de parler : d'une part elle envisageait tous les magazines musicaux du moment, et englobait donc la presse de jazz, d'opéra, et de musique dite classique. De plus, elle cherchait à saisir cette presse dans l'ensemble de son fonctionnement, et non pas seulement dans son fonctionnement sémiologique et mythologique. Elle commençait donc par une réflexion sur l'histoire, l'économie et la sociologie des magazines musicaux tels qu'ils se présentaient dans les années 1990 en France. Ils sont analysés comme prescripteurs et ou représentatifs d'un discours qui associe de nombreuses

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

significations à des sons. D'autre part, ils permettent de comparer plusieurs styles, en conservant un corpus comparable (chaque magazine ayant malgré la différence d'objet, de style et de public un fonctionnement économique, professionnel et rhétorique étonnamment similaire).

Le repérage des associations de signification, de ce que j'appelle la sémantisation du musical, se fait alors en prenant pour base les « énoncés descriptifs ». Définis à partir d'une base linguistique pragmatique (énoncé), non sans rappeler Michel Foucault et sa définition des énoncés au sein de discours ou de constellations discursives, en tenant également compte des approches littéraires de ce qu'est une description, les énoncés descriptifs de la musique font l'objet, dans la thèse, d'un protocole de décodage qui vise à répondre à la question suivante : comment des signifiés extra-musicaux sont-ils associés à des sons, par le biais des énoncés descriptifs et de manière d'autant plus efficace qu'elle est peu explicite ?

C'est l'analyse de contenu qui est utilisée pour procéder à ce décodage, car elle est la plus adaptée aux objectifs fixés. En effet, contrairement aux approches linguistiques et à l'analyse de discours, l'analyse de contenu permet de dépasser les considérations formelles et l'appréhension des normes et des règles de construction des textes pour passer à l'interprétation critique de leur sens. La thèse utilise cependant deux outils linguistiques qui s'ajoutent aux techniques de l'analyse de contenu. La notion d'énoncé, telle qu'elle est mise en œuvre par la linguistique de l'énonciation, héritée du courant anglo-saxon de cette discipline (actes de langage réalisant une intention) et celle d'isotopie, développée par Greimas dans le cadre de sa sémantique structurale (quand plusieurs signifiants renvoient tous à un même champ du signifié, ce champ commun est appelé isotopie). Sur ces bases, les articles étudiés dans la presse musicale sont, dans la thèse, découpés non en phrases ou autres unités grammaticales, mais bien en énoncés, parmi lesquels j'ai sélectionné les énoncés descriptifs de la musique. Ces énoncés inscrivent la musique dans des champs de signifié, ou isotopies, tels que joie, tristesse, agressivité, rébellion, ordre, etc.

Le dépouillement systématique porte sur treize magazines : *Best*, *Chorus*, *Diapason-Harmonie*, *Hard force*, *Hard rock magazine*, *Jazz hot*, *Jazz magazine*, *Jazzman*, *Le Monde de la musique*, *Opéra international*, *Rock & folk*, *Rock sound* et *UP*. Au sein de ces magazines, l'analyse isole 14 000 « descriptions de musique », c'est-à-dire 14 000 énoncés qui décrivent une pièce musicale clairement nommée. Ces énoncés descriptifs se caractérisent par l'association d'un « thème » à des « rhèmes », deux notions empruntées à l'analyse de discours : le thème (objet réel, référent sur lequel porte un énoncé donné) est la pièce musicale sur laquelle

porte la description. Le rhème étant en analyse du discours ce qui est dit du thème, il communique les caractéristiques que ces énoncés descriptifs attribuent à ladite pièce musicale.

Les énoncés descriptifs repérés dans les magazines du corpus emploient principalement des rhèmes imageants ou rhèmes non sonores (gaieté, tristesse, énergie, rébellion, épanouissement, véhémence, raffinement, sensualité, etc.). Par ce procédé, certaines idées sont conventionnellement, répétitivement et même systématiquement rattachées à tel ou tel élément musical, à tel ou tel choix compositionnel. La musique n'est donc pas donnée, dans la presse musicale, comme quelque chose de purement sonore, mais comme une activité humaine dotée d'aspects psychologiques et symboliques.

Le procédé de décodage ainsi mis au point dans ma thèse est facile à appliquer et je le mets en œuvre dans quelques travaux ultérieurs. Il demande seulement une vigilance concernant le statut discursif des textes dont on tire les énoncés descriptifs et des précautions lorsque l'interprétation des signifiés implicites utilise des notions ou des termes pas nécessairement présents dans les énoncés analysés. Un apport extrêmement notable de ce procédé est de mettre en évidence à quel point ces signifiés sont similaires non pas pour un type de son (par exemple une « voix criée ») mais au sein d'une configuration stylistique (voix criée ou guitare saturée en rock signifient une chose tout à fait différente d'une voix criée en musique savante occidentale). En somme, en même temps qu'il permet de saisir la signification associée aux sons, il montre aussi que cette signification est variable et ne saurait être systématiquement évoquée par un seul et même signifiant sonore.

En filigrane, dans la thèse, c'est aussi la question des styles qui commence à être abordée : en effet la recherche visait aussi à repérer comment la presse musicale établissait ce que j'appelais des catégories de musique, et qui, au terme de la recherche, apparaissaient plutôt comme des « domaines musicaux », eux-mêmes regroupés en « nébuleuses ». À travers la presse musicale française se sont ainsi cinq nébuleuses qui apparaissent à savoir le jazz, le rock, la chanson, la techno et la musique savante. Et ce qui m'intéresse dans la recherche menée à cette occasion, c'est bien de montrer que ces nébuleuses ne reposent pas uniquement sur des critères sonores, mais sur des critères étrangers à la musique que sont précisément ces grandes orientations symboliques et non sonores que la presse leur associe. L'on a ainsi un rock tantôt rebelle et explosif, tantôt violent, ou encore, dans certains magazines, hédoniste, jouisseur et éclectique ; une techno à la fois festive et pacifiste ; une chanson vue comme parole, texte, avec en arrière-plan des instruments accompagnateurs d'une extrême diversité et une grande importance accordée à la valeur de convivialité ; une musique savante contrôlée, expressive,

imprégnée d'ordre ; un répertoire lyrique et vocal fait pour la prouesse et la démonstration de virtuosité ; enfin, un jazz en quête d'une vérité d'ordre supérieur, presque mystique, ou parfois voué à un plaisir sensuel et distingué, fuyant toute vulgarité.

Une fois élaborée la procédure de décodage des significations associées par la presse à certains sons musicaux, je l'ai mise en application à un certain nombre de reprises dans des travaux ultérieurs.

Le premier d'entre eux, une communication faite en 1999 et publiée en 2000, prend pour objet l'analyse de voix dans les chansons. Il s'intitule « L'étude de la voix dans les chansons françaises : de la description à l'interprétation analytique »³⁹ et traite de l'importance et de la difficulté de décrire la voix chantée en chanson d'une manière pertinente musicologiquement : j'y affirme en effet que, lorsque l'on désire produire une analyse de chansons, il est inévitable de traiter de la voix du chanteur, car celle-ci est toujours un élément fondamental dans la chanson : sans voix pas de chanson. Je prends à ce sujet l'exemple de Renaud, argumentant que si l'on en changeait la prononciation, le timbre et les inflexions vocales, ses chansons ne seraient sans doute pas les mêmes. Comment se donner les moyens descriptifs et analytiques nécessaires pour mener ce genre d'analyse, plutôt que d'utiliser, comme on le fait en général, des métaphores et des comparaisons ? Je fais alors état des différents procédés de description disponibles pour une analyse de voix. D'une part, le lexique, plutôt maigre, existant dans le vocabulaire courant, qualifiant une voix comme « blanche », « nasillarde », « rauque », « claire » ; ensuite le vocabulaire de professionnels du chant, qui contient des notions d'une efficacité remarquable, comme par exemple celle de registre. La chanson « Au suivant » chantée par Jacques Brel, joue des deux couleurs de voix contrastées, le registre de fausset permettant au chanteur de caricaturer le personnage de l'adjudant. La limite de ce deuxième type de description est qu'elle est prévue pour une technique vocale bien définie, la technique lyrique, qui n'est pas celle pratiquée en majorité dans la chanson.

J'évoque alors la possibilité d'analyser la voix en s'aidant de sonagrammes. Ces comptes rendus graphiques des événements acoustiques que l'on désire analyser permettent de décrire une voix chantée sans dépendre des aléas de la subjectivité. La limite de l'emploi de ces techniques est cependant forte : en effet on ne dispose pas nécessairement d'un échantillon de voix chantée, isolée de son accompagnement instrumental et épurée des artifices et traitements qui ont pu lui être appliqués en studio après l'enregistrement de la prestation vocale. De plus

³⁹ Dans *Séminaire interdisciplinaire Chanson. 1998-1999*, dir. Christian Marcadet, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Observatoire Musical Français, 2000, p. 85-97.

l'analyse de voix n'est pas seulement une analyse du timbre de voix mais aussi de son utilisation, ce qui implique de multiples autres déterminations et caractéristiques. J'écris à ce propos :

Même si deux chanteurs possédaient un timbre de voix exactement semblable, ils pourraient avoir cependant deux voix impossibles à confondre entre elles : il suffirait qu'ils usent de celle-ci de façon différente. [...] Ce que j'appelle "usage" de la voix incorpore en outre bien des traits qui résultent de choix interprétatifs conscients et inconscients (nuances, phrasés, particularité sur certaines notes) : il y a une façon "tombante" de finir les phrases musicales qui est propre à Yves Montand, ou une utilisation du vibrato très clairsemée et sobre dans certains chansons de Barbara - par exemple dans "Pierre".⁴⁰

Mais surtout, je propose d'analyser la voix dans ce que j'appelle une « perspective relativiste » : c'est ici qu'intervient à nouveau l'utilisation de la presse musicale. En effet je considère que l'intérêt de l'analyse d'une voix n'est pas uniquement de décrire avec rigueur les registres utilisés, les timbres de voix, la façon d'attaquer ou de conclure telle ou telle phrase musicale. Il est aussi d'établir le rapport entre la voix du chanteur ou de la chanteuse et les normes vocales diverses, correspondant à différentes appartenances stylistiques, sociales, voire psychologiques. La voix, en effet, est très significative sur ces plans, à condition toutefois de comprendre quelles appartenances sont perçues par les auditeurs. La perspective relativiste consiste donc aussi à se demander comment la voix est entendue : ces aspects de la voix sont relatifs, parce qu'ils valent pour un certain nombre d'auditeurs, et pour eux seulement. La presse musicale sert alors à l'analyste pour s'informer des multiples écoutes possibles d'une voix donnée. Je prends l'exemple d'articles évoquant la voix de Zazie, celle de Gala, celle de Leonard Cohen, puis, plus longuement, celle de Jean-Jacques Goldman, dont j'analyse la chanson « Je te donne » : après une analyse formelle qui montre que les aigus de la voix s'inscrivent dans une logique musicale parfaitement décryptable, je fais état des connotations associées dans les médias à cette manière de chanter, très caractéristique de l'interprète. Pour certains articles, l'usage répété que fait Goldman de notes aiguës est associé à une transgression des rôles sexuels et à un déni de virilité. Il peut être traité de « castrat endimanché » ou de « chancre mou ». La relativité de ces jugements est évidente lorsqu'on prend connaissance des arguments en retour du chanteur : en utilisant la partie aiguë de sa tessiture vocale, il déclare affirmer une

⁴⁰ p. 89.

« identité », ou plutôt une spécificité, en même temps que sa capacité à résister aux injonctions de retour à l'ordre, un ordre qui s'incarnerait dans un usage plus « ordinaire » de la voix.

Voilà donc un premier travail qui exploite les descriptions de musique dans la presse afin de mener à bien une analyse musicale des voix chantées dans les chansons de diffusion médiatique. J'ai également, un peu plus tard, utilisé cette méthode d'analyse dans un autre travail, qui concernait cette fois un album de Noir Désir. Il s'agit d'une communication faite l'année suivante, en 2000, et publiée en 2002 par *Musurgia* sous le titre « Comprendre les musiques à succès ? *Tostaky* de Noir Désir »⁴¹. J'étais du reste l'éditrice scientifique de l'ensemble du numéro, qui réunissait des articles d'analyse de musiques « populaires modernes ».

Cet article se veut lui aussi une application de la méthode conçue dans la thèse : *Tostaky* de Noir Désir sert d'exemple pour montrer l'importance du contexte d'émergence d'un album. C'est ce que j'appelle le « propos », par opposition au « son » de l'album. Si le son est observable du point de vue technique, acoustique, compositionnel et organisationnel, le propos prend pour base ces faits descriptibles, mais les complète par des discours d'origines diverses qui rendent compte du matériau sonore par des commentaires d'ordre symbolique, affectif ou conceptuel. Le propos est la conjonction de ce son est de ce sens : le terme « propos » est adéquat parce qu'il indique la dimension discursive de cet objet hybride (le son mis en ce sens), tout en insistant sur ce qu'il y a d'intention dans toute création musicale (l'enregistrement a « un propos », un but), et sur le rapport entre une telle création et son contexte : l'enregistrement vient-il « à propos » ou « hors de propos » ?

L'article adopte donc une double démarche : tout d'abord il propose une analyse musicale de type traditionnel portant sur l'ensemble de l'album. Je fais alors état des principales caractéristiques musicales de l'album : un double marquage stylistique, puisqu'il oscille entre deux pôles, l'héritage du rock anglo-saxon des années 1960 et 1970 d'un côté, de l'autre l'héritage français avec des chansons où textes, mots et voix sont placés au premier plan de la création ; l'importance des *riffs* de guitare saturée dans le matériau sonore des chansons de style rock ; dans ces mêmes chansons, le traitement de la voix sur le mode du cri, son intensité expressive venue du timbre forcé, plus que du poids des paroles, la voix se mêlant alors aux instruments comme un élément sonore parmi d'autres. À l'opposé, dans quatre chansons de l'album, la voix renoue avec la douceur du timbre, avec un texte clairement perceptible dont les

⁴¹ *Musurgia*, IX/2, « Musiques populaires modernes », 2002, p. 43-58.

jeux de sens prennent toute leur saveur ; dans ces quatre chansons, l'accompagnement instrumental est plus discret, réservant sa force pour les interstices du texte. Le premier constat analytique fait à propos de *Tostaky* est donc la présence de deux pôles esthétiques contrastants, un des paramètres du contraste étant de plus l'utilisation alternée de la langue française et de la langue anglaise. Par ailleurs, l'analyse musicale met aussi en lumière l'importance de la rupture et de l'interruption dans l'organisation musicale et esthétique de l'album : irruption du silence au milieu de certaines chansons, apparition de matériau musical nouveau en fin de chanson, et encore d'autres surprises musicales qui prennent le contre-pied de toute convention installée.

Mais dans un deuxième temps l'article explore les sens qui peuvent être attribués à ces caractéristiques sonores, afin d'établir ce qu'il a défini comme le « propos » de l'album. C'est à ce moment que sont utilisés un certain nombre d'articles de presse qui permettent d'apporter un éclairage discursif au contenu musical de l'album. Il ressort de leur analyse que la musique de Noir Désir est reliée à ce que l'on pourrait appeler la composante violente du rock, celle à laquelle sont ordinairement attachées les valeurs de rébellion et d'agressivité (en s'appuyant sur les résultats de la thèse). On retrouve en effet dans ces articles les métaphores et les comparaisons déjà rencontrées dans les analyses de contenu faites dans la presse de 1993 : des images de frénésie, de spasmes, d'exaspération, d'hystérie et de délire. Elles se complètent d'une imagerie animale également habituelle dans cette famille discursive : « cabrioles mélodiques », « hululements », « cris de chacals », sont des termes employés par divers journalistes pour décrire la musique de Noir Désir en général et celle de *Tostaky* en particulier. Comme souvent dans la prose médiatique sur ce type de rock, les journalistes utilisent également le thème du décalage, de l'anomalie, de l'atypique : le groupe est admiré pour son attitude de constante transgression vis-à-vis de toutes les normes imaginables. C'est ce que l'on pourrait appeler la construction d'un héroïsme du décalage, interprété comme l'expression d'une intégrité. Il faut noter que dans ces articles de presse, la nature double de la musique de Noir Désir est fréquemment mentionnée, qu'ils évoquent le balancement entre les deux langues, française et anglaise, ou le dualisme esthétique entre rock et chanson.

La synthèse de ces deux analyses, celle des sons et celle des discours médiatiques, me permet en un troisième temps de l'article d'articuler un sens extra-musical sur des configurations sonores. La presse « met en sens » l'utilisation du bruit et de la voix criée repérés par l'analyse musicale, en les rattachant à des signifiés tels que la lutte (lutte intérieure du chanteur, lutte politique du groupe), la contestation, le refus, ainsi que l'animalité et la sauvagerie, le domaine de ce qui est débridé, incontrôlé. Ce premier signifié conduit à la notion d'intégrité du groupe,

sur le plan politique ou économique (désintéressement) comme sur le plan moral (sincérité). La lecture des articles de presse fixe aussi l'interprétation du trait musical récurrent de rupture et d'irruption, que l'analyse musicale avait détecté : il est associé à une volonté de rupture avec les formes dominantes de la vie musicale et confirme aussi les idéaux de spontanéité, d'urgence et d'improvisation cultivés par le groupe.

À travers ces deux travaux, l'un sur la voix, l'autre sur l'album de *Noir Désir*, il y a donc une mise en application des résultats et des propositions méthodologiques de la thèse. Mais on voit aussi émerger des préoccupations nouvelles, qui seront développées dans des recherches ultérieures. Dans le premier, la question de l'analyse de la voix annonce les préoccupations concernant le style vocal, un des axes développés dans mon ouvrage à paraître, *L'album de chansons dans la France d'aujourd'hui : entre processus social et œuvre musicale*. Dans le second, je commence à aborder la question de l'hybridation entre rock et chanson dans le contexte des musiques phonographiques françaises, en rencontrant aussi la problématique du choix de la langue chantée (anglais ou français) et de son rapport avec le genre musical investi (rock ou chanson). La question du clivage entre rock et chanson et de sa mise en œuvre musicale se retrouve dans l'analyse de l'album de Mademoiselle K qui est au cœur de ce même ouvrage tout récent. En revanche, la question des langues n'est pas abordée encore dans cette recherche actuelle. Il faut toutefois souligner qu'elle est aux abords immédiats de mes préoccupations, entre autres parce qu'elle a émergé à de nombreuses reprises dans les entretiens réalisés pour l'enquête sur laquelle s'appuie l'ouvrage en question.

Trois articles plus théoriques font l'année suivante, en 2001, le bilan de cette direction et de ces apports de la thèse. Le premier, « Étiquettes et clichés : la presse musicale ou la mise en sens de la musique »⁴², reprend l'idée d'une sémantisation du musical en développant et en affinant les liens entre signifiant et signifiés. De manière annonciatrice, mais qui restera en sommeil jusqu'à tout récemment, il propose également une réflexion sur ce qu'est un processus. Par ailleurs, il insiste sur un des axes de préoccupation majeurs de mes recherches : la mise en rapport de l'analyse externe et de l'analyse interne de la musique.

Je définis la sémantisation comme l'association d'un signifiant (le sonore) et d'un signifié (le non sonore). En employant le mot sémantisation, j'implique que si la musique signifie, c'est comme un signe (par opposition au symbole). Ce qui veut dire que j'insiste sur la part de

⁴² Dans *L'observation des pratiques musicales. Méthodes et enjeux*, dir. Hyacinthe Ravet, Actes de la journée d'étude du 28 avril 2001, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, 2001, p. 77-82.

convention et d'arbitraire qu'il y a dans les associations entre signifiant et signifié à propos de musique, là où le symbole représente par ressemblance le signifié auquel il renvoie. Je pose ainsi que le son du rock n'est pas « rebelle » ou « agressif » en lui-même mais seulement par convention. Je relativise toutefois cette position : un solo de guitare ne « symbolise » pas nécessairement la liberté mais la « signifie » seulement. Cependant, la puissance sonore ou la force demandée par certains gestes instrumentaux (jeu du batteur), de certaines utilisations de la voix parfois proches du cri, ne relève pas d'un sens entièrement arbitraire. On est fondé à les voir comme symbolisant la force ou la protestation par un rapport de ressemblance entre le signifiant musical et le sens auquel il renvoie. Pour montrer l'ambivalence de ses significations associées au matériau sonore, on peut en prendre un exemple parlant : le son saturé de la guitare dans plusieurs courants du rock depuis la fin des années 1960 constitue l'utilisation musicale esthétique d'un dysfonctionnement (on utilise l'ampli au-delà des limites pour lesquelles il a été prévu). Ce dysfonctionnement peut alors en symboliser d'autres et renvoyer d'une manière qui n'est pas arbitraire aux thématiques de la folie, de la surexcitation, de la transgression morale et sociale.

Dans cet article, j'emploie le terme de processus au sens d'« opérations successives dont on peut retracer l'historique ». Ce que j'appelle dans ce contexte processus de sémantisation est une opération collective, partagée, mais à diffusion limitée. M'appuyant sur des réflexions de Marcel Mauss et de Cornelius Castoriadis à propos de symbolisme social, je me réfère donc par l'expression « processus de sémantisation » à un mécanisme social et dénie toute immédiateté au lien signifiant-signifié sur lequel je réfléchis à propos de musique.

En ce qui concerne le rapport entre étude externe et interne dans la discipline musicologique, j'affirme dès cet article ne pas vouloir trancher et souhaiter faire dialoguer les deux, dans une analyse musicale où se joignent description rigoureuse d'effets sonores et explications contrôlées de leur sens. La prise en compte du matériau musical n'exclut pas à mon sens l'intelligence des forces sociales qui l'ont influencé dans sa facture. Inversement, le rôle et le déploiement social d'une musique donnée est compris avec plus de profondeur et de finesse s'il s'appuie sur une compréhension des choix musicaux et compositionnels faits par les acteurs qu'il étudie. Cela veut dire aussi que musicologie et sociologie n'ont pas nécessairement à se considérer comme deux approches opposées.

Un autre article d'une teneur similaire est issu d'une communication en colloque, à Sherbrooke, en 2001. Il a été publié en 2006 sous le titre « Musicologie et journalisme : feux

croisés pour une meilleure compréhension des "musiques à succès" »⁴³. Il récapitule de même la problématique embrassée par ces recherches et développe lui aussi ses deux dimensions théoriques (sémiologique et sociologique).

Un troisième article de récapitulation théorique est publié en 2002 sous le titre « Philip Tagg and me: a comparison of two semiotic analysis methods in the field of popular music »⁴⁴. Comme son nom l'indique, il propose une comparaison de ma méthode de décodage des signifiés musicaux (par l'intermédiaire de médias et de leur discours) avec la méthode mise sur pied par Philip Tagg dans ses nombreux et importants travaux, à commencer par sa thèse sur le générique de la série télévisée *Kojak*⁴⁵, dont les propositions ont été ensuite largement amplifiées, retravaillées et complétées. Le colloque où cette communication a pris place, en 2001, était mon premier contact avec l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM), dont Philip Tagg est un des membres marquants et reconnus – et du reste il assistait à ma présentation orale. C'était aussi ma première communication dans un colloque international tenu en anglais.

Les principaux points de comparaison entre les deux méthodes étaient les suivants : pour Philip Tagg, la musique est bien un système de signification, ce qui la rend justiciable d'une procédure de décodage. En regard, je posais pour ma part que c'est dans nos sociétés que la musique est reçue comme un message ; pour comprendre la signification de ce message, les médias musicaux jouent le rôle de traducteur compétent, « parce que leur rôle social leur donne le pouvoir de présenter un discours autorisé concernant la musique. »⁴⁶ Philip Tagg considère, pour sa part, que la signification d'une pièce musicale existe en soi et qu'à condition d'exercer un contrôle sur le recueil des données il est possible de reconstituer le code musical et de l'utiliser dans une analyse interprétative. Un des atouts de sa méthode est qu'il a pu proposer une conception sémantique intéressante du musical comme non indexé sur les champs sémantiques verbaux⁴⁷ : par exemple il existerait un signifié musical, non traduisible en mots,

⁴³ Dans *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques. Perspectives comparées Québec, France, Cuba*, dir. Anne Robineau et Marcel Fournier, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 77-92.

⁴⁴ Dans *Looking Back, Looking Ahead. Conference Proceedings*, 11th Conference of IASPM, dir. Kimi Kärki, Rebecca Leydon et Henri Terho, Saarijärvi (Finland), IASPM-Norden, 2002, p. 193-198.

⁴⁵ Philip Tagg, *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, 2/New York, Mass Media Music Scholar's Press, 2000 (1/1979).

⁴⁶ P. 167, je traduis de l'anglais.

⁴⁷ Cf. Philip Tagg et Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, New York & Montreal, The Mass Media Music Scholars Press, 2003, p. 123-124.

correspondant à la fluidité des chevelures longues, des vêtements féminins, des herbes ondulant dans les prairies et d'autres ruissellements bucoliques⁴⁸.

J'affirmais quant à moi que la signification de la musique n'est jamais qu'un contenu éminemment variable, qui peut ou peut ne pas être attribué, parfois, par certaines personnes ou certains groupes sociaux, à certains éléments des pièces musicales ; cela rend compliqué pour l'analyste la poursuite et l'élucidation du contenu de signification, celui-ci dépendant étroitement de la personne qui écoute et de ses appartenances de groupe. Je soulignais à cette occasion qu'il importait de saisir dans leurs particularités et dans leurs caractéristiques culturelles et sociales les auditeurs qui se prêtaient aux enquêtes de décodage des significations musicales. J'ajoutais que les musiques susceptibles d'être interprétées par la méthode de Philip Tagg devaient aussi avoir certaines caractéristiques qui leur conféraient une relative transversalité culturelle. Les musiques de films de Hollywood, les chansons les plus connues internationalement ou celles de séries ou de films publicitaires télévisés diffusés dans le monde entier constituaient les meilleurs objets pour l'établissement et la connaissance du type de code musical dont Philip Tagg proposait l'élucidation ; et de fait ce sont bien les musiques sur lesquelles il concentre ses travaux. Ma méthode offrait, en revanche, l'avantage de pouvoir être menée dans tout contexte, du moment que l'on saisissait dans une même analyse la musique et les discours autorisés l'accompagnant.

Pendant toute cette première période, en travaillant sur les médias, aussi bien dans la thèse que dans les articles que je viens d'évoquer, j'avais mis en évidence un point qui apparaît rarement dans les approches sémiologiques et dans celles, si nombreuses en anglais, qui traitent du *meaning* – du sens – de la musique : j'avais en effet mis le doigt sur la grande pertinence, la grande efficacité à signifier, des styles musicaux, pris comme des unités idiomatiques relativement cohérentes. C'est bien à ces entités globales et larges que la presse musicale accole une espèce de signification d'ensemble, parmi lesquelles celles que j'ai listées plus haut : « le » rock est rebelle, « la » chanson est conviviale, etc. Les « musèmes », ou éléments musicaux porteurs de signification dans la terminologie de Philip Tagg, ne devaient donc pas être uniquement abordés dans leur dimension singulière (par exemple l'accord de septième et quinte diminuée, qui fait l'objet de plusieurs analyses par Philip Tagg, signifie l'angoisse, indépendamment du contexte musical où il est employé) : ils sont aussi à interpréter en fonction du style musical où ils interviennent. Là aussi, on ne saurait trop insister sur la différence de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 268 et 514.

signification accordée, par exemple à un timbre de voix forcé dans une chanson de style *heavy metal* (elle symbolise alors agressivité, rébellion, sauvagerie, animalité), dans une chanson de style *soul* (elle exprime l'excitation, l'intensité d'une émotion amoureuse ou sexuelle) et dans l'interprétation d'un air de Mozart (où elle correspondrait simplement à une défaillance et serait critiquée comme telle). C'est ainsi que, progressivement, les styles musicaux devaient prendre une place de plus en plus importante dans mes réflexions et mes recherches. Cette évolution de mes perspectives m'invitait elle aussi à ne pas restreindre mes objets d'analyse à un style, car comment étudier la variabilité des significations de l'un à l'autre, si l'on s'en tient à un contexte musical unique, où précisément elles revêtent une certaine stabilité ? Cela me préparait aussi à me pencher avec un intérêt tout particulier sur des genres remarquables par leur éclectisme stylistique, au premier rang desquels on peut situer la chanson française.

Cette première direction de mes travaux, sémantique, reste pour moi ouverte et intéressante. Je m'en suis pour l'instant détournée, mais uniquement pour des raisons de stratégie intellectuelle, dans le contexte de la recherche musicologique en *pop* tel qu'il se présente aujourd'hui : trop souvent, et malheureusement, les problématiques du sens, du signifié, ou encore, en anglais, du *meaning*, détournent la réflexion de l'analyse approfondie du matériau musical, alors qu'il est bien contestable de penser l'un sans l'autre. Quand ce n'est pas le cas, l'analyse musicale subsiste, mais dans une approche qui peut mettre entre parenthèses les considérations esthétiques et stylistiques, alors que les significations pour moi sont corrélées de manière incontournable à ces deux dimensions. Il faut y ajouter que l'analyse musicale en *pop* est beaucoup moins développée que l'approche culturelle, ce qui rend son développement plus opportun que celui des approches du sens. C'est pourquoi je me suis orientée par la suite vers une analyse plus franchement musicale, souvent tournée vers les préoccupations stylistiques. Ce sont des recherches centrées sur les organisations sonores et sur le poétique, qui mettent en suspens, sans l'écarter complètement, la question de la réception. Et qui en viennent progressivement à traiter cette espèce d'angle mort des recherches existantes : de quelle manière et dans quelles intentions se font les hybridations stylistiques ?

Cliché, étiquetage, et analyse

C'est à la même période que j'abordai un nouvel objet de réflexion que je désignai sous le nom de « cliché musical ». Cette inflexion de mes recherches marque une transition vers une part plus grande à l'analyse musicale proprement dite. Il requiert la démarche analytique, car il faut découper ce qui est cliché dans la masse musicale finie d'une chanson. Or ces clichés

peuvent être évidents (formule rythmique, harmonique, mélodique, *riff*, choix d'instrument, choix de signature rythmique) mais ils peuvent être disséminés (type d'inflexions vocales, insertions de tel ornement à la voix ou à l'instrument, voire choix de forme, choix de type d'introduction, traitement d'ensemble du son en studio ou effet local). La prise en compte de matériau sonore devait être plus resserrée que je ne l'avais fait jusque là – dans l'analyse de *Tostaky* ou de « Je te donne ». Cette analyse musicale qui était une espèce d'objectif à long terme depuis 1993 commençait à prendre corps.

L'analyse musicale du cliché est dans la pratique aussi une analyse stylistique, car les clichés tels que je les définis et les étudie alors sont ce que l'on pourrait appeler des signaux stylistiques : telle formule de batterie, de guitare rythmique, telle tournure mélodique, constituent une déclaration d'appartenance à un style musical où elle est absolument galvaudée.

Le travail sur les clichés musicaux était aussi une étape de plus dans le lien que je souhaitais établir entre logiques sociales et logiques musicales. Il ne s'agissait plus seulement de dire que le sens musical n'était valable qu'en fonction du groupe social qui était à même de le partager, de l'établir en commun. Mais le cliché musical est un procédé compositionnel qui intègre donc au cœur du matériau musical la manipulation du sens intentionné par le musicien et perçu par son auditoire. Je commençais alors à travailler l'idée, empruntée à Howard S. Becker dans *Les mondes de l'art*⁴⁹, selon laquelle l'œuvre musicale porte les traces du monde de l'art qui la produit. Le concept clé dans ce type de réflexion est celui de convention, qu'Howard S. Becker développe dans le même ouvrage.

L'ensemble de mon raisonnement à ce sujet est présenté dans le texte « L'analyse du cliché dans les chansons à succès »⁵⁰. Dans cet article je pose la riche complémentarité entre analyse musicale et réflexion sociologique, en particulier lorsque l'objet de l'analyse est ce que l'on pourrait appeler un « cliché musical ». Je définis le cliché comme une idée trop souvent répétée, de sorte que la répétition se fait défaut, défaillance. Mais il ne s'agit pas d'un fait quelconque qui se produit plusieurs fois au sein d'une même pièce musicale. Le cliché est un lieu « commun », c'est-à-dire partagé et repris par plusieurs personnes distinctes. Ces personnes partagent ainsi sur un point précis une manière identique de faire de la musique, ce procédé qui leur est commun n'étant assignable à personne en particulier. Le cliché musical, qui est un procédé compositionnel, repose donc aussi sur un partage avec d'autres, ce qui le rend adéquat pour une

⁴⁹ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1/ *Art Worlds*, The University of California Press, 1982).

⁵⁰ Dans *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, dir. Anne-Marie Green, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 95-121.

réflexion sociologique sur les modalités et les rôles de ce partage. De ce fait le cliché est l'occasion de concilier deux approches d'habitude tout à fait éloignées, celle de l'analyse musicale et celle de la sociologie : cette dernière serait plutôt tournée, *a priori*, vers les facteurs externes de la musique, tandis que l'analyse musicale s'intéresse à des éléments sonores considérés dans leur relation avec d'autres éléments sonores, c'est-à-dire qu'elle se concentre sur les logiques internes de la musique.

En repoussant hors de son champ les facteurs externes, l'analyse musicale habituelle se situe du même coup dans un double rapport avec les idées musicales répétées, rapport fait à la fois d'intérêt et de méfiance. En effet, la répétition permet d'identifier comme tel un élément sonore : c'est sa récurrence même qui rend un fait musical observable pour l'analyse. Mais, d'autre part, si les travaux d'analyse musicale aiment à repérer les emprunts et à mettre au jour des règles partagées, ils tendent aussi à se défier de l'excès dans la réitération, à privilégier l'originalité, l'exception et à faire la part de ce qui, dans le retour du même, paraît critiquable. L'analyse musicale tend souvent à distinguer, d'un côté, les influences et analogies, de l'autre ce qui ferait l'originalité de l'œuvre. En général, plus un procédé de composition est courant, moins il revêt de valeur au regard du musicologue. Il y a une dépréciation de ce qui est trop répandu ou existe depuis trop longtemps : un style qui serait commun à tous les compositeurs d'une même époque est un style vernaculaire dont l'étude présente un intérêt considéré comme limité.

En opposition avec cette pratique courante de l'analyse musicale, je proposais dans mon article d'analyser précisément les clichés musicaux, puis d'utiliser une perspective sociologique afin de les expliquer, c'est-à-dire de leur reconnaître une portée et de formuler leur sens en des termes qui ne soient pas dépréciatifs.

La récurrence des faits musicaux pouvait être conçue de manière sociologique : le concept de convention, tel qu'Howard S. Becker le construit dans *Les mondes de l'art*, constitue un outil extrêmement efficace pour élaborer une analyse musicale qui est également sociologique. En effet, l'idée de convention articule la création individuelle de l'artiste et l'action d'autres personnes. L'œuvre d'art selon Becker n'est pas seulement l'expression d'une sensibilité et d'une maîtrise individuelle, mais aussi le résultat d'un rapport normé de l'artiste avec d'autres. Puisque l'œuvre résulte de la coopération de plusieurs personnes, sa réalisation repose sur des usages, des façons habituelles de faire, c'est-à-dire précisément ce qu'il appelle des conventions.

Les conventions artistiques portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres, même s'il est toujours possible de revenir sur une convention particulière pour une œuvre donnée. Les conventions dictent le choix des

matériaux, par exemple lorsque des musiciens conviennent d'utiliser les notes de certaines échelles modales, celles d'une gamme diatonique, pentatonique chromatique et les harmonies qu'elles permettent.⁵¹

Par le recours aux conventions, le matériau musical, au plus intime de son organisation, résulte d'un rapport social. Or les conventions, selon Becker, n'ont pas seulement une fonction pratique. Elles ont aussi un rôle dans la compréhension d'une oeuvre, et sont même utiles pour susciter l'émotion esthétique.

Des historiens d'art, des musicologues et des critiques littéraires ont vu dans la notion de convention un bon moyen d'expliquer la capacité des artistes à réaliser des oeuvres qui touchent et qui font réagir le public. En utilisant une organisation des sons aussi conventionnelle qu'une gamme, les compositeurs peuvent provoquer chez l'auditeur certaines attentes à l'égard de l'enchaînement des événements sonores, et les exploiter habilement, les prolonger et les décevoir de manière à créer une tension, puis susciter l'apaisement lorsque ces attentes sont enfin satisfaites. C'est précisément parce que l'artiste et le public ont une connaissance et une expérience communes des conventions mises en jeu que l'oeuvre d'art suscite l'émotion. [...] L'émotion est rendue possible par l'existence même d'un ensemble de conventions auxquelles l'artiste comme le public peuvent se reporter quand ils investissent l'oeuvre d'une signification.⁵²

En utilisant cette réflexion sur les conventions en art et en musique, on peut analyser le cliché d'une manière tout à fait nouvelle : il est l'émanation d'une convention, par conséquent il est aussi parfois un choix esthétique conscient, porteur d'un sens, visant à l'émotion, ce qui lui donne une grande importance quand on s'interroge sur l'oeuvre dans laquelle il figure.

Je mets alors cette idée en application dans l'analyse de la chanson « Je sais pas jouer » de Pierpoljak. Cette chanson présente en effet des clichés du reggae tel que l'alternance régulière de deux accords (seul matériau harmonique de toute la chanson), la formule confiée à la guitare rythmique (qui joue sur chaque contretemps), ou encore l'absence de grosse caisse et de basse sur les premiers temps. Ces éléments et quelques autres sont des clichés que l'analyse musicale repère. À partir du moment où on les considère comme des conventions, on peut s'interroger sur leur valeur esthétique et émotionnelle, ce qui fait aboutir à un triple résultat. Tout d'abord ces clichés jouent le rôle de marqueurs stylistiques. Leur banalité même les rend plus aptes à

⁵¹ Howard S. Becker, op. cit., p. 53.

⁵² Howard S. Becker, op. cit., p. 54.

être reconnu pour ce qu'ils sont, des éléments du reggae, par le plus d'auditeurs possible et sans besoin d'une audition particulièrement attentive. Ensuite ils invitent à se demander pourquoi c'est le style reggae qui est choisi par Pierpoljak. En tant que clichés du reggae, ils évoquent les significations usuellement associées à ce style, par exemple dans les médias. L'on peut faire l'hypothèse qu'un style tel que le reggae est doté par le public qui le reçoit d'une signification qui peut être pistée. Le reggae pourrait se rapporter ici au calme et au mysticisme des rastas, ou encore évoquer la pauvreté et une forme de revendication sociale, ou enfin suggérer certaines formes de fête, éventuellement associées à la consommation de marijuana. Finalement les clichés du reggae seraient dans cette chanson une façon de convoquer un public.

Le cliché musical en général ne serait donc pas une faiblesse des œuvres, un résidu passivement repris par des compositeurs peu lucides, mais un signe d'appartenance volontairement voyant parce que cela le rend d'autant plus efficace. La répétition de ce type d'éléments musicaux partagés par de nombreux compositeurs, bien loin d'appauvrir le sens de la musique, le rend pour ainsi dire immanquable et incontournable. En ce sens, l'analyse musicale n'a aucune raison de reculer devant des musiques utilisant des clichés, ceux-ci étant au contraire un élément particulièrement captivant à repérer voire à interpréter.

En réfléchissant, à ce moment-là, sur le cliché, je fais donc un pas de plus vers une analyse stylistique, puisque les clichés que j'analyse sont en fait des points saillants d'un idiome musical donné. Ils restent cependant encore étroitement attachés à cette idée de mise en sens de la musique qui a occupé toute la première période de mes recherches.

Les clichés musicaux pourraient être au cœur d'un de mes projets de recherches, qui sera évoqué dans la troisième partie de ce mémoire : je projette de chercher comment se fait, dans les années 1960, la rencontre musicale entre chanson française et styles musicaux venus des USA, tout particulièrement le style de la *soul*. Mon hypothèse à ce sujet est que les clichés de la *soul* ont été une prise importante et méconnue par laquelle l'influence de la musique dite anglo-saxonne s'est exercée sur la variété française.

En même temps, cet article sur les clichés insiste d'une manière plus caractérisée sur le lien entre sociologie et musicologie, et sur la façon dont le matériau musical porte les traces du fonctionnement collectif d'une société. La conciliation des approches externes et internes s'y précise. Or c'est une de problématiques que j'ai été amenée à développer dans les années suivantes. Mais pour l'instant, la préoccupation de recherche qui émerge et tient une place prépondérante est bien celle de l'analyse musicale et des dimensions particulières qu'elle revêt lorsqu'elle porte sur un corpus de chansons phonographiques. Le premier pas sur cette voie

avait été fait très tôt, en 1998. Puis j'ai multiplié des articles dans cette direction entre 2002 et 2007.

Une analyse musicale appropriée aux chansons de tradition phonographique

En 1998, pendant que je travaille sur ma thèse et la presse musicale française, je m'interroge en parallèle sur cet objectif un peu plus lointain : l'analyse musicale de musiques de tradition phonographique. M'apercevant vite que cette direction n'est guère développée, surtout en France, je forme, sous l'impulsion et avec les encouragements de Danièle Pistone, le projet d'une journée d'étude sur « L'analyse musicale des musiques populaires modernes ». Elle se déroule en Sorbonne, où je suis à cette époque allocataire-monitrice, le 20 janvier 1998. Je recherche pour y intervenir des personnes susceptibles d'indiquer des directions, des problématiques, des méthodes et des résultats dans ce domaine et c'est ainsi que je noue de premiers liens de travail avec des chercheurs comme Serge Lacasse, Olivier Julien et Jean-Marie Jacono. J'obtiens d'Antoine Hennion qu'il introduise la journée par une communication qu'il intitule « D'une distribution fâcheuse : Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes ». Lors de cette journée, je présente pour ma part un « état des lieux » qui constitue ma première approche publiée des théories et des pratiques possibles en analyse de chansons phonographiques. Par la suite, j'édite les actes de cette journée, qui paraît sous la forme d'un numéro de *Musurgia*⁵³. Cela sur la sollicitation de Jean-Pierre Bartoli et avec le soutien très actif de Nicolas Meeùs, tous deux Professeurs à l'UFR de Musique et musicologie de Paris-Sorbonne (Paris IV) : c'est la preuve de leur part d'une ouverture d'esprit dont je leur suis extrêmement redevable, dès ce moment et à de nombreuses reprises plus tard.

À l'occasion de cette journée puis de ces actes, se fait jour en France une tendance devenue majeure en analyse de musiques rock et pop : l'importance de la « prise en compte des paramètres technologiques ». Cet axe est développé dans les deux contributions d'Olivier Julien (« La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, sources, méthodes ») et de Serge Lacasse (« L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques »).

Ma propre intervention s'intitule « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux ». Sans être exhaustive, elle s'appuie sur une exploration des travaux universitaires français existants, parmi lesquels figurent Bruno Joubrel (auteur d'une thèse de

⁵³ *Musurgia*, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », 1998.

musicologie, à Paris IV, sur Jean Ferrat en 1996), Mireille Collignon (qui avait soutenu une thèse de musicologie, également à Paris IV, sur Jacques Brel en 1995), certains mémoires rédigés à l'université de Paris VIII (Lucien Marangone sur l'arrangement en 1981, Marc-Antoine Génissel sur la spécificité de la chanson française vis-à-vis du rock en 1985) et de Paris IV (Xavier de Thoury concernant les orchestrations de François Rauber en 1997). Elle mentionne les orientations prises à sa naissance par la revue *Popular Music*, où je signale en particulier les articles de Peter Wicke, de John Shepherd et de Richard Middleton. Cette première investigation des directions de recherche adoptée par les universitaires anglophones se complète par une mention des travaux de Wilfrid Mellers sur les Beatles. J'avais également pris connaissance de l'ouvrage d'un universitaire allemand, Volkmar Kramarz, sur l'analyse harmonique de la music rock, publié en 1983 et consultable uniquement en allemand.

Dans cet article, je cherche à indiquer quelles directions principales avaient d'ores et déjà été travaillées dans l'analyse des musiques populaires modernes (dénomination que j'utilise alors). Je note tout d'abord que l'analyse musicale pratiquée ordinairement en musicologie est rarement appliquée à ce corpus auquel elle ne convient pas bien. Soulignant la diversité et même la dispersion des musiques désignées par la formule « musiques populaires modernes », j'argumentais qu'elles avaient toutes en commun de poser à l'analyse musicale les mêmes difficultés : entre autres la pertinence très faible des partitions notées et l'apparente simplicité formelle et harmonique de ces pièces musicales par ailleurs très différentes entre elles. Je remarquais pourtant que l'analyse harmonique et formelle pouvait être menée d'une manière très intéressante sur des chansons de ce type : il fallait pour cela qu'elles inscrivent chaque pièce dans son contexte musical propre. C'était la récurrence des procédés harmoniques ou formels qui permettait de les isoler comme traits stylistiques.

En allant un peu plus loin dans la démarche d'analyse, et si l'on voulait dépasser les seules dimensions harmoniques et formelles, il fallait dans ce contexte musical précis travailler indépendamment de toute partition notée. C'était alors la question de la transcription qui se posait. Je constatais que les transcriptions qui se voulaient exhaustives pouvaient aboutir à un résultat un peu stérile : celui d'une partition tellement fourmillante de détails qu'elle décourage la lecture sans éclairer les faits que l'analyste cherche à souligner. Je posais alors qu'une partition sans rapport avec la réalité des pratiques musicales ne pouvait étayer le travail d'analyse. Il valait mieux privilégier une notation musicale lisible qui ne consignerait par écrit que les points sur lesquels on voulait attirer l'attention. J'indiquais alors plusieurs possibilités de schématisations dont j'avais pu trouver trace dans divers travaux : ces schémas étaient chaque

fois fonction de l'objectif que l'analyse s'était fixé. La notation de la musique par le chercheur devait donc à mon avis plus souvent être en quête de pertinence que d'exhaustivité.

Mentionnant rapidement l'importance d'analyser et de transcrire les particularités des sons tels qu'elles sont déterminées par le jeu, l'enregistrement et le traitement après prise, j'en venais ensuite à résumer deux grandes orientations existantes en analyse des « musiques populaires modernes » : les analyses à visée sociologique et les analyses à visée sémiologiques. Pour les premières j'insistais sur les travaux des auteurs anglophones fédérés autour de *Popular Music*. Plusieurs articles des premiers numéros de cette revue (à partir de 1981) tentaient de dépasser les problématiques strictement musicales au profit d'analyses du sens social de la « *popular music* ». Pour ce faire, ils articulaient une interprétation sociologique sur la description d'éléments musicaux. Je remarquais toutefois que dans ces articles l'analyse musicale était souvent à peine esquissée, et que l'analyse sociologique cédait parfois à la séduction des images et à la force des convictions de l'auteur, plutôt qu'elle ne se confrontait à une interrogation précise du matériau sonore.

La dernière grande direction dont je rendais compte dans cet article était l'analyse sémiologique. Je distinguais d'une part la démarche partant d'un corpus précis et l'interprétant au terme d'un travail empirique, illustrée par la thèse de Mireille Collignon ou par le mémoire de maîtrise de Xavier de Thoury. Je développais ensuite l'approche de Philip Tagg, exemple d'analyse sémiologique plus systématique, où l'interprétation de la musique résulte de l'application d'une méthode préexistant à la recherche. Décrivant les différentes étapes et le protocole d'analyse mis au point par Philip Tagg, j'affirmais que cette méthode avait le mérite de formaliser la démarche interprétative. Cependant elle ne pouvait s'appliquer à toute pièce musicale.

L'analyse musicale des musiques populaires modernes, telle que j'en rendais compte dans cet article, se heurtait donc à des difficultés de description et de notation qui la poussaient à préférer l'explication et l'interprétation des pièces. Je proposais pour ma part de remplacer l'idée de signification de la musique par celle de position : analyser une pièce, ce ne serait plus chercher ce qu'elle veut dire, mais comment son producteur a choisi de se situer au sein d'un contexte musical. Les choix musicaux observés par l'analyse traduisaient donc une situation stylistique autant qu'ils renvoyaient à des positions sociales ou à des messages verbalisables. Une telle analyse des choix musicaux au sein d'un contexte musical me paraissait garantir pour l'avenir une analyse à la fois plus largement et plus spécifiquement musicale.

C'est plusieurs années plus tard, après la fin de la thèse (2000) et les articles où j'exploite en quelque sorte ses résultats, résumés plus haut, que j'entreprends des analyses musicales personnelles de chansons de la tradition phonographique. Elles s'échelonnent de 2002 à 2006 et abordent successivement des chansons de *soul music* (« Try a Little Tenderness » par Otis Redding), de *heavy metal* (« Speed King » par Deep Purple) de chanson et de pop française ou francophone (Lynda Lemay, Isabelle Boulay, Camille). De cette même période date l'édition que j'ai faite, à l'invitation de Nicolas Meeùs, d'un deuxième numéro de *Musurgia* consacré à l'analyse des « musiques populaires modernes », paru en 2002⁵⁴. Tout en réinvitant des personnes comme Serge Lacasse (qui donne un exemple d'analyse phonographique sur une chanson d'Alanis Morissette) et Olivier Julien (développant une argumentation sur la technologie de la French Touch), j'ai saisi cette occasion de solliciter quelques personnes qui n'avaient pas contribué au numéro précédent de *Musurgia*, comme Guillaume Kosmicki (musique des *free parties*), Bruno Joubrel (prosodie des chansons françaises), ou Christophe Pirenne (analyse de *Pet Sounds* des Beach Boys).

Pour ma part, le premier de mes articles à être entièrement centré sur l'analyse musicale est « "Try a Little Tenderness" par Otis Redding en concert : l'âme de la *soul* ? »⁵⁵. Il porte sur deux chansons *soul* issues du label Stax dans les années 1960. J'analyse symétriquement ce que le concert fait à la musique (en concert la musique n'est pas la même que dans l'enregistrement de studio) et ce que la musique, en retour, fait au concert (la co-présence des artistes du public, activité intensifiée par l'émotion musicale, devient conscience accentuée d'appartenir à un même groupe et crée ou exacerbe le sentiment d'une unité collective). C'est ainsi que cet article s'inscrivait dans la thématique générale de la journée d'étude où je l'ai présenté : l'observation des pratiques de concert.

L'analyse musicale vise donc ici à cerner les différences entre une version studio d'une chanson et une version en concert. Le premier exemple est celui de la chanson « You Don't Miss Your Water » de William Bell. La démarche analytique consiste d'abord à repérer la forme et la grille de cette chanson dont j'étudie une version en concert. Celle-ci est faite d'harmonies très sobres que je relève ; l'insistance des enchaînements IV-I la rapproche des usages harmoniques du *blues*. La parenté avec le *blues* se marque aussi dans le dialogue de la voix avec les instruments (principe du *call and response*), dans l'organisation rythmique de la

⁵⁴ *Musurgia*, IX/2, « Musiques populaires modernes », 2002.

⁵⁵ Dans *L'observation des pratiques de concert*, dir. Danièle Pistone et Jean-Pierre Mialaret, assistés de Damien Ehrardt, Actes de la journée d'étude du 30 mars 2002, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, n° 15, 2003, p. 151-163.

musique (mesure lente à 12/8), ou dans le matériau mélodique entièrement pentatonique utilisant les notes *fa, sol, la, do et ré*. Le style *soul* se remarque dans l'utilisation de la voix, par exemple avec les ornements également pentatoniques qui viennent broder et souligner les notes les plus aiguës, des *la* 3. Ce qui fait, toutefois, la particularité de cette chanson, de forme AABA, et la rend intéressante à étudier à propos de la musique de concert, c'est que le pont (partie B) est entièrement fait d'un dialogue parlé rythmiquement entre le chanteur et son public. Celui-ci réagit par des exclamations approbatives aux réflexions moralisantes de William Bell, qui exhorte successivement les hommes et les femmes de l'assemblée à bien traiter leurs compagnons et leurs compagnes.

L'analyse de la forme de la chanson permet donc de situer musicalement ce jeu de l'interprète avec les sentiments de ceux qui l'écoutent. C'est un passage bien normé et bien précis de la chanson, le pont, au sein d'une forme extrêmement usuelle (AABA), qui sert à cette manœuvre de mise en rapport avec son public du moment. Quant au dialogue avec le public, il est lui-même un élément stylistique musical, puisqu'il s'agit d'un passage de *preaching* avec ses intonations et son débit rythmique particulier, c'est-à-dire d'un procédé très important en *soul music*, une musique héritière du gospel.

L'analyse musicale de la deuxième chanson, « Try a Little Tenderness », est un peu plus détaillée et consiste en une comparaison entre les deux versions, concert et studio, la version en concert étant notablement plus longue. Je montre que la version concert exacerbe jusqu'au paroxysme des éléments musicaux et expressifs que la version studio délivre avec une relative sobriété. Tout d'abord, dès sa version d'origine, enregistrée en studio, la chanson est construite comme un crescendo de tension. Cela se remarque dans l'évolution des formules confiées à la batterie, qui donne l'impression, en partie fausse, d'un doublement du tempo dans le cours de la chanson et dans l'orchestration progressivement densifiée. Ces données de l'analyse font l'objet dans mon article d'un schéma transcritif où figurent les harmonies, les carrures, les indications de forme (c'est encore une chanson de forme AABA, qui se conclut par une coda) et certaines indications d'instrumentation et de rythme.

L'analyse permet alors de constater que le sommet de tension et d'expression de la chanson est, dès la version studio, déporté vers la coda : cette partie qui devrait être une espèce d'adjonction ornementale, perçue comme facultative ou du moins d'importance secondaire, se détache ici du reste avec une espèce d'autonomie, non seulement parce qu'elle est l'aboutissement du crescendo rythmique instrumental, mais aussi parce qu'elle bénéficie d'un matériau mélodique neuf et d'un rythme harmonique doublé, avec deux harmonies par mesure

au lieu d'une. Cette construction de la chanson révélée par l'analyse permet ensuite de bien comprendre la version de concert, où la coda est intensifiée d'une façon qu'il aurait été difficile d'imaginer à la seule écoute de la version studio. En effet elle dure quatre minutes, c'est-à-dire plus longtemps à elle seule que tout le reste de la chanson, la phrase de la coda étant répétée une vingtaine de fois en tout. L'analyse musicale est donc l'outil idéal pour montrer comment le concert donne leur pleine mesure aux intentions expressives en germe dans la version studio.

L'année suivante, en 2003, c'était une chanson de Deep Purple, « Speed King »⁵⁶, que j'analysais. Le propos n'était finalement pas tellement éloigné de celui de l'article précédent, puisque je me penchais sur une version de la chanson enregistrée en concert⁵⁷, tâchant de préciser la logique scénique et musicale qui se mettait en place à un moment bien précis de la prestation du groupe. Mais la problématique principale de l'article était cette fois centrée sur la voix : le passage de la chanson qui m'intéressait était un moment où le chanteur utilisait de manière exhibée sa voix de fausset, la poussant vers l'aigu dans une espèce de surenchère dont je voulais démonter la logique. En effet cette communication s'inscrivait dans une journée d'étude (que j'organisais avec Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet) portant sur « Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui ». Je questionnais donc l'utilisation de la voix de fausset par le chanteur, un usage masculin des notes aiguës qui n'équivalait absolument pas à une féminisation de son personnage scénique et vocal.

La voix de fausset chez les hommes pose aussi la question du masculin et du féminin : en effet l'usage de ce registre vocal est dans certains répertoires une démonstration de virilité, contrairement à une opinion commune qui veut que les voix aiguës caractérisent la féminité. C'est le cas dans la chanson de Deep Purple dont il est ici question, où l'utilisation du fausset s'inscrit dans une tradition remontant jusqu'au gospel et passée entre-temps par le rock'n'roll. Or dans cette tradition, comme le souligne Allan Moore dans *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*⁵⁸, le fausset est un signe de virilité. L'analyse musicale permet de le montrer avec beaucoup d'évidence. En effet le passage de « Speed King » où intervient le fausset est encore une fois la partie B d'une forme AABA, où B, le pont, correspond à une section de solo principalement instrumental dans la version studio. Cette partie B est bien

⁵⁶ « La voix de fausset dans 'Speed King' de Deep Purple : une virilité paradoxale », dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, dir. Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, Actes de la journée d'étude du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n° 1, 2005, p. 99-108.

⁵⁷ La version studio figure dans *Deep Purple in Rock*, UK, Harvest, 1970. La version concert dans *Made in Japan*, UK, Purple Records, 1972.

⁵⁸ Buckingham et Philadelphia, Open University Press, 1993, p. 45.

plus développée dans la version concert enregistrée sur l'album *Made in Japan* et le chanteur y intervient beaucoup plus. Elle devient une longue séquence improvisée, où la voix de Ian Gillan dialogue avec le clavier de John Lord et surtout la guitare de Ritchie Blackmore. À ce moment-là de la chanson, on peut entendre une improvisation à l'orgue sur différents motifs pentatoniques, puis une imitation vocale virtuose du dernier élément de cette improvisation (*sol fa ré sol fa ré*, etc.) où la voix atteint en fausset le contre-*sol* ou *sol* 4, dans une rapidité extrême, une articulation rythmique et mélodique complètement maîtrisée, et une intonation parfaite. Suit un solo improvisé de guitare rapidement doublé par la voix, dans la même tessiture et avec la même agilité.

On peut entendre l'exhibition virtuose des deux instruments et de la voix, c'est-à-dire de trois hommes du groupe, comme un jeu d'imitation qui évoque une forme de rivalité virile. Ce passage de la chanson est donc l'illustration d'une virtuosité très présente dans le *heavy metal* : Philippe Birgy décrit la virtuosité du *heavy metal* comme « une exhibition triomphale de vitalité sexuelle et physique et de la dissipation gratuite des énergies », ajoutant que « l'exercice vocal est également une manifestation de maîtrise corporelle virile » où le chanteur cherche « les extrémités du lyrisme qui font la démonstration de l'étendue de ses pouvoirs. »⁵⁹

Deux articles ultérieurs proposent l'analyse approfondie de deux chansons en français, cette fois. Ils retranscrivent un travail d'assez longue haleine, que j'ai mené à l'occasion d'une invitation scientifique par Serge Lacasse, dans son université de Laval à Québec, puis à un séminaire de son unité de recherche se déroulant à l'Université de Montréal, en février 2005. Ce fut l'occasion pour moi de me pencher sur ce que les médias français alors appelaient avec une insistance peu argumentée les « grandes voix québécoises » : je décidai de mettre à l'épreuve de l'analyse musicale une éventuelle manière de chanter, identifiable et cohérente, qui serait désignée par cette étiquette omniprésente à l'époque. Je pensais que cette recherche serait une bonne manière de présenter mes axes de réflexions, en tant que musicologue française, à des chercheurs québécois travaillant sur la culture québécoise et sa littérature. Le travail fut présenté une première fois à l'Université Laval, avec pour propos de démonter un « discours médiatique » et un « mythe » (deux concepts retravaillés à partir de ma thèse) forgeant de toute pièce une entité « grande voix québécoise » dont l'analyse montrait de fait l'extrême

⁵⁹ Philippe Birgy, « Ian Curtis et la subculture "gothique" », dans *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, dir. Michel Demeuldre, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 296. Là encore, il est dommage de se restreindre à un style musical. Selon une vue plus générale, la virtuosité, dans tous les styles, est souvent une démonstration de pouvoir connotant la virilité.

hétérogénéité. Les principaux résultats furent publiés sous le titre « La télévision française et les "voix québécoises" populaires : le trompe-l'œil d'un étiquetage médiatique »⁶⁰.

La télévision française et d'autres médias français avaient pris l'habitude entre 2001 et 2004 particulièrement de parler de « voix québécoises » comme s'il s'agissait d'une espèce d'école de chant au sein des productions contemporaines de musique populaire. Je commençais par questionner la réalité de ce phénomène : y avait-il vraiment un ensemble de chanteurs et de chanteuses présentant suffisamment de points communs pour être ainsi subsumés dans une même dénomination ? Je commençais par retracer les contours de l'ensemble ainsi désigné : il englobait Isabelle Boulay, Céline Dion, Garou, Daniel Lavoie, Lynda Lemay, Bruno Pelletier, Natasha St-Pier, et Roch Voisine. Ces chanteurs n'appartiennent pas tous à la même maison de disques et les étapes de leurs carrières sont suffisamment différentes pour qu'on ne puisse les considérer comme un groupe homogène selon des critères économiques ou sociaux. Du point de vue musical, ils chantent dans des styles parfois très disparates. Si l'on ne peut nier la ressemblance des répertoires, des voix et des techniques d'interprétation pour Céline Dion, Natasha St-Pier et Isabelle Boulay, en revanche Garou, Lynda Lemay ou d'autres pratiquent des musiques bien différentes : c'est pourquoi on ne peut parler non plus d'un groupe présentant une unité musicale.

Dans un deuxième temps, j'étudiais les « profils de médiatisation » télévisée de ces différents artistes en France. M'appuyant sur la base de données de l'INA, je constatais une différence, au sein de ce groupe de chanteurs, entre des artistes très médiatisés en France et d'autres qui le sont moins. Deux groupes de chanteurs émergeaient aussi de cette étude, ceux dont les apparitions télévisées en France relevaient surtout de TF1 et de M6, par opposition à ceux qui étaient privilégiés par France 2. On peut résumer cette situation en parlant de chanteurs à profil « privé » et de chanteurs à profil « public ». Il y avait de plus une espèce de concordance entre gloire passée et prééminence de France 2, qui me semblait illustrer l'idéal patrimonial des chaînes publiques.

Je me concentrais ensuite sur deux chanteuses représentant chacune l'un des deux profils : Isabelle Boulay pour le premier et Lynda Lemay qui appartenait très clairement au contraire au profil public. Elle constitue de ce fait une espèce d'antithèse médiatique d'Isabelle Boulay ou de Natasha St-Pier, alors que l'étiquette de « grandes voix québécoises » rapprochait systématiquement ces trois chanteuses, à cause de leur appartenance québécoise, de leur assez

⁶⁰ *Intersections. Canadian Journal of Music / Revue canadienne de musique*, n° 27-1, 2006, p. 75-99.

grande proximité d'âge, et de la simultanéité presque parfaite de leur succès en France. Le reste de l'article visait donc à montrer le contraste musical extrême entre Lynda Lemay et les autres, afin de souligner combien l'étiquette « grandes voix québécoises » relevait du mythe. Un autre objectif était de démontrer qu'il y avait une concordance (Bourdieu parlerait ici d'homologie) entre certains stylèmes musicaux et les médias susceptibles d'accueillir les styles musicaux repérés.

C'est à ce moment du travail que prenait place l'analyse musicale. Elle s'appliquait à la chanson « Parle-moi », de l'album *Mieux qu'ici-bas*, enregistré par Isabelle Boulay en 2000, dont la musique et les paroles sont de Jimmy Kapler, associé avec Christophe Battaglia pour l'arrangement et la réalisation. Pour Lynda Lemay, l'analyse portait sur la chanson « Chéri tu ronfles », l'un des titres de l'album *Live* (Warner Music Canada, 1999). La chanson d'Isabelle Boulay est analysée du point de vue formel, harmonique et mélodique. Je constate aussi qu'elle est construite en montée de tension, ou intensification progressive, qui aboutit à une situation vocale expressive caractéristique : une coda où la musique est mise en boucle pour laisser longuement le champ libre à l'exaltation et à l'improvisation de la chanteuse, dans une exploitation fiévreuse de ses moyens vocaux et une fragmentation volontairement désordonnée du texte. J'aborde finalement la vocalité d'Isabelle Boulay dans cette chanson, son utilisation des registres de poitrine et de tête, son usage de l'ornementation et de l'improvisation. De tous ces constats, je conclus qu'on a ici une chanson et surtout une façon de chanter qui est inscrite dans l'héritage *soul* déjà assumé par d'autres « grandes voix québécoises », comme Céline Dion et Lara Fabian. J'enchaîne alors sur une analyse de la chanson « Chéri tu ronfles » par Lynda Lemay, dont je constate le contraste total avec la première sous tous les aspects. Harmonie et forme souvent ancrées dans les habitudes tonales et les formes couplet-refrain, couleur de voix ne se référant à aucun modèle technique et ne cherchant pas la puissance, usage intuitif et très variable des registres de tête de poitrine, absence presque complète de mélismes, de progression de tension, aucune improvisation ni démonstration vocale ; en revanche, abondance textuelle débordante, carrures de phrases qui se plient au texte et à ses besoins, plaisanteries vocales pointant un référent non musical : la dénomination de « chanson à texte » s'applique parfaitement à « Chéri tu ronfles ». Toute l'analyse de la chanson prouve que les mots dirigent les aspects musicaux, en particulier la dimension mélodique, et non l'inverse.

Cette analyse assez développée de deux chansons permet de conclure à un grand contraste entre les chanteuses, notamment du point de vue de leur style vocal. L'une, Isabelle Boulay, hérite sa façon de faire de techniques vocales développées dans la *soul* aux USA et déjà relayée

par deux chanteuses québécoises qui l'ont précédée dans le succès : Céline Dion et Lara Fabian. L'autre, Lynda Lemay, est nettement plus proche des répertoires français ou francophones antérieurs aux années 1960. Dans la séduction vocale recherchée par la première, qui transmet l'émotion à travers le timbre et les sons non verbaux, on trouve l'antithèse de ce qui se passe chez la seconde : Lynda Lemay met sa voix au service de ses textes, de toutes les manières possibles, par la forme choisie, l'abondance de mots, le débit uniment syllabique, l'asservissement de la pulsation et même de l'accompagnement au placement des paroles, enfin le contraste entre l'austérité de l'arrangement, la banalité des harmonies, d'un côté, et de l'autre le propos satirique et comique.

Je conclus cet article en soulignant que les « voix québécoises » fonctionnent bien comme un mythe au sens de Barthes, qu'elles ne correspondent pas en réalité à une vocalité ni à un style de chanson homogène. La formule (tout aussi répandue) « grandes voix québécoises » suggère une certaine puissance de la voix, elle aussi mythologique : en effet, les voix de Boulay et de Lemay n'ont que très peu en commun avec les voix puissantes de la *soul* comme celle d'Aretha Franklin ou de ses émules. Lemay n'a pas une voix particulière, elle se contente de s'en servir pour mettre en valeur son texte. Boulay se sert de la sienne à la façon de chanteuses de *soul*, mais avec des possibilités techniques tout à fait limitées. La dénomination de « voix québécoises » en usage dans les médias français, donne donc l'illusion d'une homogénéité qui n'existe pas. À travers la supposée « puissance » de ses voix ne faut-il pas en réalité entendre un argument publicitaire ?

L'analyse contrastée de ces deux chansons sert de support à l'article presque contemporain « Les voix québécoises dans la France contemporaine : une réception différenciée des styles musicaux »⁶¹ issu d'une communication à la journée d'étude de l'OMF « L'esthétique de la réception » en 2005. J'y adoptais alors un angle de vue différent : j'insistais sur les réceptions extrêmement différenciées ménagées par les médias français, et surtout par la télévision, à ces grandes voix québécoises faussement subsumées par une étiquette qui gommait leur réelle dispersion. Je faisais l'hypothèse que les profils de médiatisation différents étaient en lien avec le public visé par les chaînes et que la médiatisation des chanteurs et chanteuses en question était un indice extrêmement révélateur de l'inscription sociale de leurs chansons et de leur réception en France. En effet, la médiatisation est aussi une organisation de leur réception par

⁶¹ Dans *Esthétique de la réception musicale*, dir. Anne-Marie Gouiffès et Emmanuel Reibel, Actes de la journée d'étude du 22 mars 2005, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, 32, 2007, p. 61-84.

l'audience de telle ou telle chaîne. J'insistais alors sur la corrélation entre les différentes médiatisations de chanteurs et des styles musicaux clivés selon les mêmes lignes de partage. Je soulignais donc que l'on pouvait distinguer sur un plan stylistique et sonore des chansons caractéristiques de France 2 et celles qui relevaient davantage de TF1. La corrélation entre style musical et chaîne télévisée signifie aussi que le style musical de chacun de ces groupes chanson est offert plus abondamment public de chaque chaîne. Les différents styles n'atteignent pas les mêmes publics et une correspondance est ainsi établie entre audience d'un style et audience d'une chaîne télévisée.

Enfin, une communication faite en mars 2006, dans le cadre d'une journée d'étude de l'OMF portant sur « l'analyse mélodique », illustre la manière dont j'utilisais à ce moment-là l'analyse musicale dans mes travaux sur la chanson. Elle s'intitule « De la mélodie au style : quelques spécificités de la mélodie dans la variété française actuelle »⁶². Elle s'articule en deux temps : premièrement je rappelle les acquis en analyse mélodique dans le domaine des *popular music studies*, citant Andrew Chester⁶³, Richard Middleton, Allan Moore et Walter Everett. Sur ces bases, je propose une analyse mélodique d'une chanson de Camille, « La jeune fille aux cheveux blancs » (*Le fil*⁶⁴). Elle montre les différentes idées mélodiques à travers lesquelles se structure la chanson (de forme ABA'), leur utilisation des échelles pentatoniques et de procédés d'ornementation vocale discrets mais essentiels à la définition du style musical de la chanson.

Je conclus en trois points : premièrement en soulignant la validité du couple de concepts de Chester, c'est-à-dire l'opposition entre forme « extensionnelle » (*extensional*) et développement « intensionnel » (*intensional*), ce dernier étant caractéristique du rock (ou pour mon cas de la chanson). Deuxièmement, l'analyse mélodique de « La jeune fille aux cheveux blancs » confirme que la « nouvelle scène française » réalise en partie le propos qui me paraît sous-entendu dans sa dénomination : la rencontre inespérée entre un large public et un répertoire de chansons dont les procédés formels et l'esthétique ne sont assimilables à aucun style établi. Troisièmement, je vois dans cette analyse la preuve qu'il faut réfléchir aux liens toujours fuyants entre procédés musicaux et appartenances stylistiques. En effet dans cette chanson, malgré les éléments pentatoniques, le rôle des inflexions vocales, la structuration mélodique des strophes, la chanson ne relève aucunement d'un style *rhythm'n'blues* (dont l'idiome mélodique est

⁶² Communication aux 3^e Rencontres interartistiques de l'OMF, *L'analyse mélodique*, 20 mars 2006.

⁶³ Andrew Chester, « Second Thoughts on a Rock Aesthetic : The Band » *NewLeft Review*, 62, 1970, p. 75-82.

⁶⁴ EMI Music France, 2005.

proche). Les éléments mélodiques repérés chez Camille sont en réalité la trace d'une histoire : celle de l'irruption des styles musicaux afro-américains dans des habitudes musicales françaises.

Surtout, à l'issue de cet exposé sur l'analyse mélodique appliquée aux chansons populaires phonographiques, j'insiste sur la difficulté de dissocier dans ce cadre les faits de hauteur, tels qu'on les noterait sur une portée et les faits d'utilisation de la voix, à savoir le timbre, le registre, les inflexions et les intonations. Il faut donc distinguer mélodie notée (ou « notable ») et mélodie au sens de la ligne vocale effectivement chantée, que l'on peut également penser comme mélodie incarnée dans la voix. S'il paraît plus rigoureux de parler d'analyse mélodique uniquement pour ce que l'on peut transcrire sur une portée, je mentionne que cependant *mélodia* et *mélodéo*, en grec, signifient respectivement « chant » et « chanter » (pour un homme, mais aussi pour un oiseau par exemple). La mélodie ne se restreint pas dans ce sens à ce que l'on note sur portée, c'est-à-dire des hauteurs dotées d'une durée et ménageant des appuis régis par une mesure.

La frontière entre matériau mélodique, style et interprétation vocale est donc extrêmement ténue dans les chansons que j'analyse : l'analyse mélodique ne peut s'y restreindre à celle des échelles, des ambitus et de leur organisation dans une pièce musicale, même si elle prend ces aspects en compte. Elle doit intégrer l'analyse d'une vocalité, de son déploiement dans une chanson ou un album et au-delà, de l'inscription stylistique que cette vocalité opère.

Dans l'ensemble de ces articles centrés sur l'analyse musicale, on voit en tout cas que les paramètres usuels dans l'analyse musicale la plus traditionnelle (rythme, harmonie, mélodie, forme, instrumentation) sont parfaitement pertinents pour saisir des enjeux essentiels des chansons analysées.

Analyse interne et analyse externe

À travers toutes ces analyses musicales, cependant, l'analyse n'est pas visée pour elle-même et mon but n'est pas uniquement de rendre compte de l'organisation sonore des chansons que j'analyse (ce que j'appelle analyse autotélique). Je la dépasse de diverses manières : je cherche à formuler objectivement les relations entre éléments stylistiques, éléments de la performance et situation de celle-ci (concert ou studio) pour « Try a Little Tenderness » ; à décrypter dans le déroulement des événements musicaux le symbolisme viril mis en place par une couleur de voix et une structuration d'imitation entre les musiciens (« Speed King ») ; à mettre en rapport certains styles musicaux et vocaux avec leur distribution et leur mise en sens télévisuelle et médiatique (analyse des « grandes voix québécoises »). Ces deux articles sur les

voix québécoises constituent du reste un élargissement de mon questionnement sur le discours de la presse (issu de la thèse) à d'autres médias, questionnés dans leur même aptitude à forger du mythe ainsi qu'à révéler les représentations sociales.

Il ne s'agit pas non plus de m'arrêter à ce qui est dit, de plus ou moins mythique, sur les réalités musicales, comme je le faisais dans la thèse. Les travaux qui ont suivi cherchent à confronter ces significations associées avec des réalités musicales observables par l'analyse. L'article sur les voix québécoises, ainsi, porte autant sur les clivages médiatiques, les traitements distincts réservés à tel ou tel artiste du corpus, que sur les clivages musicaux, le fait que les artistes ainsi différenciés font bel et bien une musique différente. L'idée générale est donc que le social n'organise pas arbitrairement le musical, mais que le lien entre logiques musicales et musiques sociales peut toujours être démontré. C'est ce lien qui est au cœur de beaucoup de mes travaux : on peut dire que je procède à des analyses simultanément externes et internes des situations musicales. L'analyse dite « interne » est celle du matériau sonore, de son organisation, de sa position vis-à-vis d'un contexte musical ; cependant que l'analyse dite « externe » s'intéresse au contexte extra-musical des productions sonores, aux déterminations sociales, économiques, historiques et techniques qui agissent sur les créateurs de musique et sur le processus de la création, voire aux intentions de signification symbolique ou psychologique qui influent sur leurs manière de faire et la conformation de leurs œuvres. Je montre comment chacune éclaire et enrichit l'autre, dans des configurations analytiques qui sont apparemment encore peu explorées, du fait qu'elles se trouvent à une ligne de partage entre disciplines, des disciplines dont les spécialistes, de plus, s'opposent assez communément.

Il est à ce titre important de souligner que pendant plusieurs années j'ai choisi d'assurer mon séminaire de master (dans le cadre de mon enseignement à l'UFR de Musique et musicologie de Paris IV) en « tandem » avec Hyacinthe Ravet, sociologue et musicologue, Maître de conférences à l'UFR de Musique et musicologie de Paris IV. Enseignant conjointement pendant la moitié des séances de l'année, nous démontrions à nos étudiants comment les problématiques musicologiques et les problématiques sociologiques, loin d'être inconciliables, se croisaient sur de nombreuses thématiques et méritaient d'être conjointes dans leurs recherches. C'est aussi cette conviction qui est au fondement de nombreuses coopérations (communications et parfois publications) en équipe avec Hyacinthe Ravet ou avec Cécile Prévost-Thomas, sociologue et spécialiste de chanson francophone, docteur et actuellement A.T.E.R à l'UFR de Musique et musicologie de Paris IV. Ces deux collègues et partenaires de recherche sont par ailleurs membres de la même équipe de recherche que moi, le JCMP (Jazz,

Chanson et Musiques populaires actuelles), au sein de l'Observatoire Musical Français dirigé par Danièle Pistone.

De fait, l'analyse musicale continue pour moi à être un outil de démonstration pour mieux éclairer ce fait si important : que, y compris au cœur des aspects poétiques, les choix des créateurs obéissent à des logiques musicales mais sont en même temps informés socialement. C'est ce qui oriente tout un pan de mes recherches : de nombreux travaux illustrent cette intention de conjointre analyse interne et analyse externe. Cette préoccupation de recherche est pratiquement constante, mais elle se manifeste de manière plus intensive dans une série de travaux réalisés entre 2003 et 2008. Après cela, elle se traduit plutôt par des actions telles que des organisations de colloques, ou certaines activités associatives sur lesquelles je reviendrai.

La plus importante concrétisation de cette orientation de recherche est l'ouvrage co-écrit avec Danièle Pistone, à son invitation, sur Berlioz : j'en ai rédigé la première partie, intitulée « Berlioz hier »⁶⁵. Les grandes lignes de ce travail firent ensuite l'objet d'une présentation orale à Taiwan en décembre 2003, dans le cadre de journées universitaires dans lesquelles j'avais été invitée à accompagner MM. Jean-Pierre Bartoli et Jean-Jacques Velly, respectivement Professeur et Maître de conférences à l'UFR de Musique et musicologie de Paris-Sorbonne et musicologues spécialistes de la musique occidentale savante du XIX^e siècle.

Berlioz hier est la première partie d'un diptyque (lui répondait « Berlioz aujourd'hui », écrit par Danièle Pistone) publié à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Berlioz. Plus qu'une biographie il s'agit d'un « portrait rafraîchi ». Je souhaitais indiquer la façon dont Berlioz et son œuvre s'inséraient, il y a deux siècles, dans la vie musicale et sociale. En recadrant ainsi les goûts et les façons de faire de Berlioz au sein d'un contexte plus particulier que nous n'avons tendance à le penser, son œuvre pourrait s'éclairer d'un jour nouveau. En prenant en compte le contexte de son activité de compositeur et de musicien, je souhaitais retracer le dialogue perpétuel entre ce qu'il compose et les institutions au sein desquelles il doit faire son chemin. Celles-ci font peser sur lui des contraintes, ou lui ouvrent des possibilités, qui se répercutent sur son activité musicale. Cela n'exclut cependant pas l'approche interne des œuvres, la prise en compte de leur organisation et de leur matériau. Le projet était donc d'établir les relations entre vie musicale collective et aspirations individuelles. Ainsi, le genre choisi, et jusqu'à la texture musicale de telle ou telle œuvre, peuvent dépendre de l'intention stratégique qui les motive. Les remaniements de plusieurs œuvres lyriques de Berlioz sont dus aux occasions de

⁶⁵ Dans Catherine Rudent et Danièle Pistone, *Berlioz, hier et aujourd'hui*, L'Harmattan, 2003, p. 13-131.

représentation qui s'offrent ou se dérobent, ainsi qu'à l'importance vitale, en ce temps-là en France, de réussir en tant que compositeur lyrique et non en tant que compositeur symphonique. On peut même supposer que les genres hybrides dont Berlioz a émaillé son catalogue – faux concertos, faux opéra, fausses romances, fausses ouvertures – résultent en grande partie du conflit entre ses aspirations subjectives, intimes, et les nécessités matérielles, qu'il affronte en général très lucidement et énergiquement. Car chez Berlioz se heurtent d'un côté ses désirs profonds de compositeur, acquis probablement lors d'une formation initiale (avant la rencontre avec Le Sueur à Paris) à l'écart de l'actualité musicale, et de l'autre côté le réalisme et les nécessités matérielles qui le poussent à adapter ses désirs au contexte, afin de se faire malgré tout une audience et de s'attirer le minimum de reconnaissance institutionnelle lui permettant de continuer à pratiquer son art sans manquer du nécessaire. La vie de Berlioz, considérée dans son ensemble, paraît un louvoiement constant dans le trouble de cette contradiction.

Je retrace alors non seulement le contexte institutionnel de la composition en France à l'époque de Berlioz (Conservatoire, Prix de Rome, Institut, Académie Royale de Musique...) mais aussi la hiérarchie des genres en vigueur, par exemple la place dominante de la fugue au sein de la pédagogie musicale du moment, comme pierre de touche du talent d'un compositeur ; la domination de l'opéra comme genre, dont la réussite conditionne l'aboutissement d'une carrière de compositeur ; et en regard ce que j'appelle « l'impasse du symphonique », avec une méconnaissance institutionnelle de la musique instrumentale et une valorisation hégémonique des pratiques de la virtuosité soliste. Les tentatives de Berlioz pour asseoir sa réputation sur une activité de chef d'orchestre (non instrumentiste) et de compositeur d'œuvres symphoniques apparaissent bien alors comme des aventures extrêmement risquées. Le parcours professionnel peu abouti de Berlioz, que j'envisage aussi dans sa dimension financière, est un contrepoint logique à sa position dans ce contexte et à l'isolement esthétique qui en résulte.

Je reprends pour finir ce qui fut considéré en son temps comme des originalités musicales peu supportables, dans son style musical. J'en déduis que de nombreuses œuvres de Berlioz, parmi les plus importantes, semblent en fin de compte un compromis entre une imagination créatrice sans pertinence sociale et une conscience aiguë de ce qui est en réalité acceptable dans le monde musical où il vit. Son catalogue me paraît largement éclairé par la précarité de sa position de compositeur, tout au long de sa vie. Plus généralement, les relations entre œuvre et contexte me paraissent alors exister au moins sur deux plans. D'une part la contrainte économique modifie l'activité de composition, dans sa quantité et dans sa nature. D'autre part les choix esthétiques individuels conditionnent l'accès à la reconnaissance publique. Il y a donc

des relations étroites et diverses entre les aspects subjectifs de la création artistique et le contexte social objectif où elle se déploie. Ces relations intriquées entre l'interne et l'externe d'une œuvre musicale se matérialisent dans le parcours professionnel qu'elles permettent ou entravent. Dans le cas de Berlioz, « l'improbabilité » (c'est-à-dire l'excentricité) de ses goûts musicaux entraîne dans un premier temps la composition d'une œuvre également « improbable » (surprenante, dérangement, difficile à comprendre). De là un accueil institutionnel réticent, fait de résistance et de rejet ; et finalement la déception d'une œuvre qui ne jouit pas des meilleures places pour se faire connaître, se donner en modèle et être imitée.

Le lien entre interne et externe de la musique s'illustre aussi à cette époque de mes recherches par la co-organisation (avec Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet) de la journée d'étude de l'OMF intitulée *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*⁶⁶. Son propos explicite était de préciser les liens, peu explorés encore, entre observation externe de la musique, des carrières, des pratiques, et étude interne, des technologies sonores, des procédés de composition et des choix d'interprétation. Il s'agissait d'étudier à cette occasion comment la musique met en œuvre la différence sexuelle ; comment elle met en scène et sur scène les hommes et les femmes ; comment les musiques, constructions qui relèvent d'un imaginaire sonore, et les pratiques musicales, soumises à des logiques sociales, impliquent et différencient les hommes et les femmes ; enfin comment ces deux dimensions du musical, le son porteur d'un sens parfois explicite et la pratique organisée de façon souvent tacite, se rencontrent. Les communications relevaient d'approches extrêmement diverses : histoire culturelle pour Martin Pénet ou Chantal Savoie, sociologie pour Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, musicologie pour Mireille Collignon, Bruno Joubrel, Serge Lacasse... La journée fut suivie de l'édition des actes⁶⁷, que je réalisai avec l'aide de Cécile Prévost-Thomas et de Hyacinthe Ravet.

À la même époque, je participai à un colloque organisé par Anne-Marie Green, sociologue et musicologue, Professeur à l'Université de Franche-Comté, sur « La fête comme jouissance esthétique ». Dans cette communication⁶⁸ je ne proposais pas d'analyse musicale ; mais la relation entre matériau sonore et aspects sociaux de la pratique musicale était bien là. J'y développais en particulier des considérations sur le lien entre plaisir musical et pulsation, en retraçant des émotions musico-sociales éprouvées dans la période où j'enseignais la musique en

⁶⁶ Salle des Actes, en Sorbonne, 4 mars 2003.

⁶⁷ OMF, série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n° 1, 2005.

⁶⁸ « Le cours de musique peut-il être une fête ? », dans *La fête comme jouissance esthétique*, dir. Anne-Marie Green, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 323-344.

collège. Je voyais dans la pulsation le phénomène musical concret par lequel une collectivité partage des repères de temps qui ne sont pas les repères du quotidien. Pour qu'il y ait musique, dans le cadre du cours de collège comme dans bien d'autres, il faut convenir d'une pulsation, souvent matérialisée avant de commencer par une inspiration visible ou audible prise ensemble, un signe de tête, de bras, des claquements de doigts, ou des décomptes faits à voix haute. Cette pulsation commune à tous est distincte des repères de temps suivis jusqu'alors. C'est sur la lancée de ce déroulement régulé que peut se déployer une pratique musicale dans laquelle les divers participants sont « d'accord ». La pulsation n'est d'ailleurs pas seulement une division de la durée, objectivement mesurable, mais elle est aussi un élan, subjectif et vécu, de chacun de ces moments vers le moment suivant. La pulsation permet alors un plaisir partagé, une sensation typiquement musicale : ne pouvoir, ne vouloir ni ne devoir retarder ou rapprocher un plaisir attendu, qui vient à l'instant exact qu'implique le déroulement de la pulsation. Elle l'apporte comme un flux inéluctable, qui résulte de l'accord de tous les participants. Ce plaisir musical est donc intimement lié à la collectivité, au temps et à l'émotion, que la musique entrelace tous les trois inextricablement. La pulsation rend cela possible en mettant en place une régulation vécue et partagée du temps.

Ces liens divers entre problématiques sociologiques et réflexion musicologique se sont illustrés encore quelquefois, dans les années suivantes, même s'ils ne furent pas la direction prioritaire de mon travail de recherche. Ce fut le cas de ma communication au colloque international de l'IASPM (branche francophone d'Europe) intitulé *Musiques populaires : une exception francophone ?*⁶⁹. Cette communication portait le titre « Aspects de la répétition musicale en musique dite "populaire" ». Il s'agissait pour moi de montrer comment la musicologie pouvait aider à penser et à comprendre une notion comme celle de « populaire », bien qu'elle soit à la fois non musicale et fort problématique. Me demandant en quoi une musique pouvait « sonner populaire », j'en venais à me concentrer sur la notion de répétition, souvent travaillée par les musicologues attachés à définir ce que pouvait être un style musical populaire. Je distinguais alors deux polarités des répétitions dans les sons populaires, en reprenant les résultats de Richard Middleton, dans son article « Play it Again Sam »⁷⁰. Je m'appuyais également sur mes observations du travail des musiciens de Mademoiselle K, que j'avais déjà commencées à ce moment-là. En effet Mademoiselle K pratique les deux types de

⁶⁹ Université de Louvain-la-Neuve, 8 et 9 février 2006.

⁷⁰ Richard Middleton, « "Play it again Sam": Some notes on the productivity of repetition in popular music », dans *Popular Music*, 3, *Producers and Markets*, dir. Richard Middleton et David Horn, New York, Cambridge University Press, 1983, p. 235-266.

répétition relevés par Richard Middleton : la répétition discursive et la répétition musématique. Et conformément aux résultats exposés par ce musicologue, c'est bien dans ses chansons de style rock que la répétition chez elle se fait musématique, alors que dans les chansons héritant davantage du style chanson française, on peut observer la répétition discursive. Mais l'essentiel de mon constat n'était pas là : je voulais surtout souligner que répétition musématique et répétition discursive s'opposaient autant dans les pratiques que dans les sons. En effet les chansons rock de Mademoiselle K n'avaient pas été composées selon le même processus que les autres. Elle s'étaient faites au fil de séances de travail collectives qui consistaient à faire tourner sans cesse de jouer certains motifs musicaux et à trouver des idées de composition ou d'arrangement au fil même de ces répétitions. Ainsi, je montrais que la répétition musématique n'est pas seulement un mode d'organisation du son (point établi par Richard Middleton), mais est aussi un mode d'organisation de la pratique musicale, dans cette situation caractéristique du travail collectif entre musiciens, lui-même appelé « répétition ».

La sociologie dialogue encore avec l'analyse musicale dans la communication faite en commun avec Cécile Prévost-Thomas, lors du colloque *La musique en mai 68 / Mai 68 dans la musique*⁷¹ et qui traitait de la chanson. Cette fois, Cécile Prévost-Thomas avait en charge les aspects sociologiques de la réflexion, et je les contrepuntais avec des considérations musicologiques. À ce titre je développais plus précisément les points suivants : comment les acteurs de la contestation et de la contre-contestation ont-ils inclus la musique dans leur problématique ? Je proposais par exemple de brèves considérations analytiques sur la musique de « Grève illimitée » de Dominique Grange, tout en questionnant la façon dont ces chansons avaient été pratiquées à ce moment-là, et ce qu'il en était du rapport des artistes aux ouvriers : s'agissait-il encore et toujours d'un simple rapport de spectacle ? Je développais ensuite des considérations sur ce qui s'était passé après les événements de mai et juin 68. Comment la musique, sous toutes ses formes, s'était-elle référée à eux ? Je commentais alors d'un point de vue musicologique l'album *Magny 68* de Colette Magny (par exemple la structuration et le matériau utilisé dans le titre « Le boa »), ainsi que « L'été 68 » de Léo Ferré. Je réfléchissais enfin à ce que la musique avait retenu de cette séquence historique et selon quelles procédures spécifiques : mai 68 avait-il formé ou imprégné la musique de ses chansons ? Cela ne semblait

⁷¹ Cécile Prévost-Thomas et Catherine Rudent, « La chanson en mai 68 / mai 68 dans la chanson », communication au colloque *La musique en mai 68 / Mai 68 dans la musique* organisé par Pierre-Albert Castanet et François Nicolas, C.N.R. de Paris, 3-4 avril 2008.

pas être véritablement le cas, si ce n'est peut-être à travers une certaine simplicité, le remploi de slogans ou celui de mélodies déjà connues, à la manière des timbres.

Depuis cette communication, je me suis moins intéressée aux problématiques sociologiques générales dans mes publications ou interventions personnelles dans des colloques ou des journées d'étude. J'ai concrétisé cet intérêt dans des activités d'animation de la recherche, telles que des organisations de colloques ou des activités associatives de recherche.

C'est ce qui s'est produit avec la co-organisation (avec Emmanuel Brandl, chercheur du CSRPC-ROMA⁷², Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet) du colloque international *25 ans de sociologie de la musique en France ; ancrages théoriques et rayonnement international*⁷³. Celui-ci était destiné à dresser un bilan et des perspectives pour la sociologie française de la musique. Il avait pour conférenciers invités Howard S. Becker, Jean-Louis Fabiani, Simon Frith, Anne-Marie Green, Antoine Hennion, Pierre-Michel Menger et Emmanuel Pedler, dont les conférences en séance plénières, au Réfectoire de Cordeliers, firent l'objet d'une diffusion sur le site Internet de France Culture. Danièle Pistone et Bruno Péquignot acceptèrent respectivement d'ouvrir et de clôturer le colloque par des communications de synthèse qui se déroulèrent aussi au Réfectoire des Cordeliers.

Il y eut plus de quarante intervenants, répartis en six ateliers présentés en sessions parallèles pendant deux jours, selon les thématiques suivantes : « Interroger le "populaire" en sociologie de la musique » (présidé par Philippe Coulangeon) ; « La sociologie de la musique questionnée par le genre » (présidé par Marie Buscatto) ; « Nouveaux terrains d'investigation, nouvelles questions » (présidé par Marc Touché) ; « Sociologie de l'œuvre et analyse de la production musicale » (présidé par André Ducret) ; « Apports et dialogue avec d'autres domaines sociologiques » (présidé par Bruno Brévan) et « Les enjeux de la pluridisciplinarité » (présidé par Alfred Willener). Ces intervenants avaient été sélectionnés grâce à un comité scientifique composé de Bruno Brévan (Université Paris Descartes, France), Marie Buscatto (Laboratoire G. Friedmann, Paris I - CNRS, France), Jacques Cheyronnaud (SHADYC-EHESS, France), Philippe Coulangeon (CREST-CNRS, France), Pierre Demeulenaere (Université Paris Sorbonne-Paris IV, France), André Ducret (Université de Genève, Suisse), Catherine Dutheil-Pessin (Université P. Mendès-France - Grenoble II, France), Marcel Fournier (Université de Montréal, Québec, Canada), Denis Laborde (LAIOS, CNRS, France), Bruno

⁷² Centre de Sociologie des Représentations et des Pratiques Culturelles - Recherche sur les Oeuvres et les Mondes de l'Art, Université Pierre Mendès-France - Grenoble II.

⁷³ GDRI Opus (CNRS), CERLIS (Universités Paris III et Paris V), OMF (Université Paris Sorbonne - Paris IV), ROMA (Université Grenoble II), 6-8 novembre 2008.

Péquignot (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, France), Danièle Pistone (Université Paris Sorbonne-Paris IV, France), Liliana Segnini (Université d'Etat de Campinas, São Paulo, Brésil), Marc Touché (CNRS, France) et Alfred Willener (Université de Lausanne, Suisse). Nous avons obtenu de nombreux soutiens financiers, émanant de diverses universités, du CNRS, ainsi que du Conseil Régional d'Île de France.

Tout récemment, ma participation à l'organisation, à la préparation et au déroulement du CIM 09⁷⁴ (Fifth Conference on Interdisciplinary Musicology), sur le thème *La musique et ses instruments* reposait aussi sur cette conviction en faveur des approches interdisciplinaires de la musique.

Surtout, à partir de 2005, je m'implique dans la création d'une branche de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music) fédérant les chercheurs français et francophones en Europe qui travaillent sur les musiques que l'anglais désigne comme *popular*. En effet, cette branche qui avait été créée quelques années plus tôt par divers chercheurs français (dont Antoine Hennion), se trouvait alors en sommeil. C'est ainsi qu'en 2005, Christophe Pirene, François Ribac et moi déposons les statuts d'une nouvelle association, appelée IASPM branche francophone d'Europe (désignée en général comme « IASPM-bfe »)⁷⁵. J'appartiens initialement au bureau et deviens présidente de 2007 jusqu'à 2009. Cette association, dont le site Internet est conçu, réalisé et entretenu par Olivier Julien⁷⁶, regroupe plusieurs dizaines de chercheurs à travers la France, la Belgique et parfois d'autres pays européens.

Son objet est de créer des contacts entre chercheurs français et de faciliter le dialogue et la coopération *via* une liste de diffusion et des manifestations telles que colloques et journées d'étude. Mais il est aussi d'inscrire visiblement les chercheurs français dans un contexte international de recherche sur ces domaines, de manière à désenclaver, si l'on peut dire, les travaux en français. En effet, l'IASPM est une association internationale, certes dominée par les pays anglophones (USA et Royaume-Uni, mais aussi Canada, Australie et Nouvelle Zélande), mais où de nombreux pays hispanophones sont très bien représentés, sans parler de divers pays européens (pays scandinaves, Benelux, Slovénie, Bulgarie, Allemagne, Italie) et de pays asiatiques (Japon principalement). L'appartenance à la branche francophone d'Europe permet

⁷⁴ Colloque international CIM09 (*Conference on Interdisciplinary Musicology 2009*) : *La musique et ses instruments*, Université Pierre et Marie Curie, Université Paris Sorbonne - Paris IV, CNSMDP, Cité de la musique, Musée du Quai Branly, 26-29 octobre 2009.

⁷⁵ Voir les sites de la branche (iaspmfrancophone.online.fr) et celui de l'association mère (www.iaspm.net).

⁷⁶ Maintenant Maître de conférences à l'UFR de Musique et de musicologie de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) et membre comme moi du JCMP, au sein de l'OMF.

aux membres l'accès aux colloques internationaux de l'association, tous les deux ans, et à sa liste de diffusion, très active.

C'est dans le prolongement de cette création que s'est déroulé, en février 2006, le premier colloque⁷⁷ de l'IASPM-bfe, *Musiques populaires : une exception francophone ?*, à l'organisation duquel j'ai également participé. Paradoxalement, dans notre branche, la musicologie semble être remarquablement présente et active dans cette association pluridisciplinaire. Elle y est représentée par des chercheurs actifs et reconnus (par exemple Christophe Pirenne, son premier président, Olivier Julien, son webmestre depuis la création). Tout récemment, c'est un ouvrage de la musicologue Céline Chabot-Canet⁷⁸, membre de l'association, qui s'est vu décerner le Prix du Livre pour cette branche, dans le cadre d'un concours organisé par l'IASPM internationale.

Élaboration musicale et processus de création

Pour ce qui est de mes recherches individuelles entre 2004 et 2008, la question des relations entre analyse externe et analyse interne subsiste, mais je me concentre sur un point précis : le processus de création (donc aussi l'enregistrement), son investigation par des observations et des entretiens et les répercussions de ces réflexions sur la question du style. Cet axe commence à prendre forme en 2004 et fait aujourd'hui l'objet de mon ouvrage à paraître⁷⁹ sur les albums de chansons dans la France d'aujourd'hui. L'idée est de souligner que l'approche ethnographique des chansons est très fructueuse, non pas en remplacement de l'analyse musicale, mais en tant qu'élément participant à celle-ci. De 2004 à 2008 je publie ainsi et j'effectue différentes recherches et travaux qui évoluent dans ce sens.

Le premier travail de ce type est réalisé à propos de Juliette Gréco, grâce à Laurent Cugny. Celui-ci me fait part de son expérience comme arrangeur dans l'album de Juliette Gréco *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent...*⁸⁰ et initie une rencontre que je co-organise avec lui et qui se déroule en public, le 14 janvier 2004, peu de temps après la sortie de l'album, avec plusieurs des principaux protagonistes de l'album : sont présents Juliette Gréco, Gérard Jouannest (compositeur et pianiste) et Jean-Philippe Allard (producteur), ainsi bien sûr que

⁷⁷ Colloque international *Musiques populaires : une exception francophone ?*, IASPM branche francophone d'Europe, Université de Louvain-la-Neuve, 8 et 9 février 2007.

⁷⁸ Céline Chabot-Canet, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁷⁹ Catherine Rudent, *L'album de chansons dans la France d'aujourd'hui : entre processus social et œuvre musicale*, Paris, Honoré Champion, à paraître.

⁸⁰ Polydor (Universal Music), 2003.

Laurent Cugny lui-même. Ils dialoguent entre eux, avec l'auditoire et avec moi à propos de cet album récent, en une séance de plus d'une heure dont le contenu est enregistré. L'ensemble des informations collectées à cette occasion est utilisé tout d'abord dans un article, que je co-signe avec Laurent Cugny et Hyacinthe Ravet, « “Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent” : Sur une expérience d’aujourd’hui dans la chanson française »⁸¹. Nous y interrogeons la relation à la musique des acteurs de l'album. En effet, ces acteurs sont bien mal connus en général et leur façon de collaborer dans le long processus de cette création à plusieurs n'a guère été décrite auparavant. Nous soulignons aussi que leurs compétences et leurs préférences musicales sont aussi diverses que leur rôle dans la réalisation de l'album, qui est le fruit d'une activité collective de création.

La partie centrale de l'article est consacrée à une analyse du rôle de l'arrangeur, qui est sous bien des aspects un rôle de second plan : cela se traduit par un certain nombre de contraintes venant cadrer et limiter l'action et les choix de ce musicien. Mais d'autre part la frontière entre composition et arrangement doit être questionnée : à partir de là, le rôle de l'arrangeur ne serait pas tout à fait en retrait par rapport à celui du compositeur. Il y aurait un décalage entre la marge de manœuvre qui est accordée en pratique à l'arrangeur et l'importance effective du rôle musical qu'il joue.

D'une façon générale l'article vise à prendre la mesure, à la fois de ce qui sépare les multiples acteurs (univers de référence, implication, héritages et vécu musicaux) et de ce qui permet aux énergies de se rallier et de « fabriquer » l'œuvre (figure centrale de l'artiste-interprète, conventions communes, vision d'ensemble).

Dans le cadre de cette première investigation (que je complète en avril en réalisant un entretien individuel avec Gérard Jouannest), le matériau recueilli nous paraît d'un intérêt aussi bien sociologique que musicologique. C'est la raison pour laquelle Hyacinthe Ravet et moi faisons une communication commune à ce sujet, au cours du colloque de l'Association Internationale des Sociologues de Langue Française, à Tours : « Analyser une pratique de création musicale. Réflexion autour de la construction d’outils musico-sociologiques »⁸². Les points de croisement des deux disciplines sur lesquels nous insistons alors sont la question de la multiplicité et de la diversité (sociales et musicales) des acteurs de cette création commune ; la notion de convention, reprise à Howard Becker et qui permet d'élucider certaines des modalités de travail de ces musiciens venus parfois d'horizons musicaux profondément

⁸¹ *Sociétés* (Bruxelles) n° 85, « Pratiques musicales », 2004/3, p. 83-100.

⁸² Communication au Congrès de l'AISLF, Tours, juillet 2004

différents ; enfin nous posons une conception générale aux termes de laquelle la musique est un produit sonore et social indissociablement. De ce fait, la teneur sonore d'une musique ne peut se comprendre que dans un contexte social. Mais aussi l'enjeu social d'une musique s'enracine dans l'organisation du son.

Ces premiers résultats me poussent à envisager de développer ce type de recherches. L'intérêt pour les relations entre interne et externe trouve là une prise essentielle, en prenant pour objet le processus de création d'un album de chanson et en intégrant à ma palette méthodologique les outils ethnographiques : observations et entretiens. J'ai à ce moment-là des interrogations constantes (qui n'ont pas encore à ce jour émergé dans un travail rédigé) autour de la dialectique entre contraintes, routines et rôles professionnels d'un côté, liberté créatrice de l'autre. De nombreuses directions me paraissent prometteuses : comment s'articulent des métiers et leurs règles, vis-à-vis de la liberté créatrice ; comment la coercition du groupe (puisque la création est collective) détermine les stratégies des différents acteurs ; comment se concilient la singularité des artistes et la collectivité du travail, l'unicité de l'œuvre et la banalité des matériaux ; comment se manifestent dans le travail les hiérarchies implicites affectant les matériaux musicaux, ou les gestes créateurs (entre composition et arrangement par exemple) ; enfin quelles sont les déterminations mutuelles entre équipements (matériels, notionnels, financiers, communicationnels) et réalisation musicale.

C'est dans cet esprit que je réalise, aussi en 2004, la communication intitulée « L'arrangeur, le producteur, le DJ : qu'est-ce qui distingue professionnels de la musique et artistes ? »⁸³. En effet je questionne trois métiers de la musique dont le statut a historiquement cheminé du caractère technique à une dimension artistique. La question que je pose est d'abord : qu'est-ce qui fait d'un musicien un artiste, dans la société contemporaine ? L'arrangeur, le producteur, le DJ, voilà trois métiers musicaux qui n'ont pas toujours eu le statut de métiers artistiques, comme si l'on pouvait faire de la musique sans être musicien, à moins que l'on ne soit musicien sans être artiste. Cherchant à savoir quand un « métier de la musique » devient un « art musical », je fais l'hypothèse que c'est réellement la nature des opérations musicales effectuées, ou la façon de les effectuer, qui a opéré ce changement de statut. J'en retrace alors le contenu et l'évolution pour éclairer cette étonnante différence entre « pratiquer un art » d'une part et « être un artiste » d'autre part. Prenant des exemples d'arrangements de chansons particulièrement créatifs (par François Rauber, par André Popp), montrant comment le rôle du

⁸³ Publiée sous ce titre dans les actes, en 2005 : *L'artiste. Séminaire Interarts de Paris 2003-2004*, [Paris], Klincksieck, 2005, p. 147-166.

producteur a peu à peu été essentiel pour la définition esthétique des albums enregistrés, décrivant les différents métiers que l'étiquette de « DJ » a successivement recouverts au fil des décennies, je constate que la dimension artistique de ces métiers recouvre généralement des tendances similaires. Tout d'abord, au stade artistique de ces métiers, il y a des choix décisifs opérés quant à la forme finale de l'œuvre. Les choix du professionnel deviennent des choix de création artistique quand la technique évolue, donnant à chacun des techniciens un rôle de décideur plus important. C'est ce que l'on pourrait appeler un « pouvoir créatif ». Deuxièmement, les choix en question requièrent un équipement technique qui dessine un domaine de compétences délimitées, restreint aux personnes qui ont appris certaines choses. Mais elles sont « artistes » quand elles font évoluer l'usage de cet équipement technique dans des procédés comparables à du bricolage. L'arrangeur, le producteur ou le DJ cessent d'être de « simples » techniciens quand ils ne sont pas des usagers passifs de la technique dont ils ont appris le maniement et dont ils bénéficient des développements : ils font aussi évoluer cette technique. Enfin et surtout, cette évolution, ce bricolage, ne vise pas un confort ni une efficacité, mais bien une innovation musicale. Au terme de cette évolution, et de manière comparable dans les trois professions envisagées, l'appareillage technique de l'enregistrement se transforme finalement en un instrument de musique, dont l'on peut jouer.

Mais la grande étape que je voudrais franchir alors est d'entreprendre une recherche musicale sur un album de chansons, incorporant observations et entretiens. Je souhaite dépasser ce que j'avais pu réaliser – grâce à Laurent Cugny et en collaboration avec Hyacinthe Ravet – à propos de l'album de Juliette Gréco. Dans cette première enquête, l'observation était indirecte (réalisée par l'intermédiaire de Laurent Cugny) et les entretiens s'étaient déroulés pour la plupart d'une manière peu usitée : une rencontre publique, où les musiciens répondent aux personnes du public autant qu'à la chercheuse. Je m'oriente à partir de ce moment vers le projet d'une recherche plus complète, avec observation directe que je réaliserais en personne et entretiens individuels plus nombreux.

Cela se fait avec Mademoiselle K. Notre premier entretien en avril 2005 la trouve en pleine ascension professionnelle, mais avant qu'elle ait signé un contrat pour l'édition et la production d'un album. Quand je la retrouve, au début de 2006, elle a en revanche entamé le processus de création de son premier album. Comme elle m'a déjà rencontrée et réalisé un entretien avec moi, lors duquel elle m'avait donné son accord pour enquêter sur son travail de chanteuse, elle accepte en 2006 de participer à une telle recherche et je peux alors concrétiser mon projet. L'enquête (observation et entretiens) se déroule entre février et avril 2006. J'en

expose certains résultats à l'occasion d'un colloque organisé en septembre 2006 par Marie Buscatto. En effet, je suis depuis 2004 en contact avec cette sociologue et appartiens au groupe de chercheurs qui participent à son projet de recherche subventionné (Action Concertée Incitative), intitulé « Le travail artistique au croisement des méthodes » et co-piloté par Philippe Leguern et Hyacinthe Ravet.

En septembre 2006, cette Action Concertée Incitative se conclut sur un colloque auquel je participe. Ma communication dans ce cadre fait ensuite l'objet d'une publication sous le titre « Le premier album de Mademoiselle K : entre création individuelle et coopérations négociées »⁸⁴. J'y approfondis l'une des nombreuses directions auxquelles invite ma recherche de terrain récente : celle de la structuration d'une chanson. En effet, loin des processus de création individuelle et même intime qui caractérisent un certain nombre d'œuvres musicales, je constatais, dans le processus de création de l'album de Mademoiselle K, à quel point le travail se faisait collectif, y compris pour un aspect aussi déterminant et essentiel à la chanson que sa structure.

Je commence par rappeler de manière très résumée le parcours de Mademoiselle K et la manière dont s'organise la création de son album, ainsi que les acteurs et leur rôle. J'insiste sur les rencontres successives au fil desquelles s'est constitué le groupe et l'entourage musical de Mademoiselle K, parce que ces personnes, et d'autres encore, participent aux décisions musicales de cette auteur-compositeur-interprète, aux modifications qu'elle apporte (ou accepte) à ses chansons, à leur mise en forme, à leur interprétation musicale, en somme, à la création musicale des chansons de l'album. La deuxième partie de l'article fait état de la mise en forme collective d'une des chansons les plus importantes de l'album, « À l'ombre ». Le fait que la structuration de la chanson se fasse à plusieurs me paraît un peu inattendu : il est tentant de supposer que la structure, en tant qu'ossature spécifiquement musicale du morceau, est en grande partie inactive dans le rapport des auditeurs à la chanson, comme si ceux-ci captaient plutôt des superstructures – les mélodies, certaines formules rythmiques très fortement mise en valeur, les couleurs de son choisies, les instruments, les paroles, sans parler des attitudes, du discours et du *look* des principaux interprètes. Or la notion de structure a été très présente dans le travail des artistes observés et cet aspect de l'élaboration musicale a été rattaché explicitement par ceux-ci à la capacité de séduction immédiate de la chanson vis-à-vis du grand public.

⁸⁴ *Ethnologie française* (Paris), « L'art au travail », 2008/1, p. 69-78.

Je détaille ensuite les étapes de la structuration de « À l'ombre ». Partant d'une structure peu habituelle, que je peux détailler à partir d'une maquette initiale que Katerine Gierak m'a communiquée, elle est retravaillée en pré-production, dans une collaboration de la chanteuse avec ses interprètes, mais aussi avec Antoine Gaillet, ingénieur du son pressenti pour produire l'album et placé en situation de réalisateur. Ce travail de structuration collective consiste en partie à estomper ou à effacer les aspects atypiques de la structure initiale de la chanson ; il consiste aussi à différencier davantage le couplet du refrain. Cette analyse des étapes de structuration s'appuie à la fois sur une analyse musicale des trois états de la chanson dont je dispose (deux maquettes et la version enregistrée sur l'album), et sur des extraits d'entretiens que j'ai réalisés avec les artistes, en particulier avec Antoine Gaillet, qui retracent et expliquent les différentes modifications apportées.

En conclusion de l'article, je souligne qu'il existe une espèce de théorie sous-jacente, parmi les acteurs de la création musicale d'album, qui serait celle de la structure comme clé du plaisir de l'auditeur. Or cette théorie n'est pas restreinte au cadre de la création de *Ça me vexe*, puisque je la rencontre parmi d'autres musiciens enquêtés ou dans la bibliographie existant à ce sujet. Finalement, la structure est traitée comme un paramètre clé pour accrocher l'autre ou le soi, pour séduire et retenir à l'audition. C'est entre autres sur la structure que le matériau musical inventé par Mademoiselle K devient le fruit d'un travail collectif de façonnage, en vue d'une compréhension et d'une accroche efficace vis-à-vis d'autres personnes. La structure des morceaux mérite donc une attention particulière puisqu'elle prend en compte dans son intimité et dans son détail le matériau musical, mais aussi le rôle de chaque acteur dans les décisions : une simple description de la structure musicale est alors une base nécessaire mais incomplète pour un travail de réflexion sur le musical. Mais une description uniquement ethnographique des actes de chacun, en l'absence de toute description musicale, serait également insatisfaisante : les buts des opérations effectuées, tels qu'ils sont formulés par les acteurs s'éclairent à travers ce qu'ils ont effectivement réalisé, à travers leurs choix de tels sons plutôt que de tels autres.

Cette recherche, son corpus et les problématiques que j'y travaille font en 2007 et 2008 l'objet de trois communications, contemporaines du travail de plus longue haleine qui consiste à rédiger le livre actuellement à paraître, *L'album de chansons dans la France d'aujourd'hui : entre processus social et œuvre musicale*. Ce sont « Créer un album de chanson rock en France »⁸⁵, « Analyse musicale d'un récent album de chanson rock : l'apport des méthodes

⁸⁵ Communication à la journée d'étude du Groupe de Recherche en Anthropologie de la Musique (LAIOS – CRIA), organisée par Talia Bachir et Denis Laborde, *La Musique pour objet*, EHESS (Paris), 3 avril 2007.

ethnographiques »⁸⁶ et « Le travail artistique dans les albums de chansons en France aujourd'hui : les dimensions collectives »⁸⁷. Je ne détaille pas ici leur contenu, dans la mesure où il est retravaillé et abouti dans ce livre à paraître, dont il est question plus loin. Il faut simplement souligner que le dialogue qui s'installe entre chercheurs dans ce type de rencontre est inestimable pour l'approfondissement et l'affinement des réflexions et que j'en ai pleinement bénéficié.

L'analyse de voix

Mais les inflexions majoritaires dans mes travaux actuels sont l'analyse de la voix chantée dans les musiques populaires phonographiques, qu'il s'agisse de sa construction, de la manière dont se fait et s'analyse une interprétation vocale ou dont la voix est traitée dans l'enregistrement.

C'est un aspect qui avait déjà été largement abordé dans des publications antérieures, citées et résumées plus haut : j'ai examiné successivement, au fil des années, l'analyse de la voix en s'aidant du discours de la presse (« L'étude de la voix dans les chansons françaises : de la description à l'interprétation analytique »), l'analyse de la virilité du fausset pour « Speed King » (« La voix de fausset dans "Speed King" de Deep Purple : une virilité paradoxale »), la différence stylistique engendrée par (et qui engendre) l'utilisation différente de la voix entre deux chanteuses québécoises (« Les voix québécoises dans la France contemporaine : une réception différenciée des styles musicaux » et « La télévision française et les "voix québécoises" populaires : le trompe-l'œil d'un étiquetage médiatique ») et la difficile discrimination entre analyse mélodique et analyse de voix chantée à propos de Camille (« De la mélodie au style : quelques spécificités de la mélodie dans la variété française actuelle »). L'analyse de voix m'attire donc de manière récurrente depuis le début de mon parcours de recherche. Elle continue à être travaillée dans mes travaux les plus récents.

C'est ainsi que je propose, dans un colloque en anglais, une communication intitulée « Juliette Gréco and Mademoiselle K: the Social Influences on Singing Style »⁸⁸, communication à l'élaboration de laquelle Hyacinthe Ravet a apporté sa participation. Ma

⁸⁶ Communication aux Journées d'Etudes de la Société Française d'Ethnomusicologie, *Nouvelles musiques, nouvelles méthodes?*, Roiffé, 15-17 juin 2007.

⁸⁷ Communication dans la journée d'études *Sociologie du travail et enquêtes de terrain. Discussions autour de recherches récentes. Regards croisés autour du travail artistique*, laboratoire G. Friedmann, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 26 septembre 2008.

⁸⁸ Communication à la Third Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM07), *Singing*, Tallinn, Estonie, 15-19 août 2007

réflexion se positionne là aussi au carrefour des approches musicologique et sociologique, l'interdisciplinarité étant l'objectif de la série de colloques « CIM » (Conferences on Interdisciplinary Musicology⁸⁹), qui exige même un minimum de deux auteurs par communication, chacun représentant une discipline universitaire distincte.

La communication propose une réflexion croisée sur deux de mes enquêtes ethnographiques : l'ouvrage actuel prolonge cette volonté de croisement et de synthèse. Mais surtout, elle est centrée sur la voix. Après une présentation de deux enquêtes (sur Juliette Gréco et sur Mademoiselle K), des entretiens, des observations et des documents enregistrés et collectés à leur occasion, je me penche sur la question de la construction, au fil du processus de création, des interprétations vocales des chansons. L'hypothèse est que des facteurs sociaux agissent sur la construction de ces interprétations, autant que des facteurs musicaux. Pour vérifier cette hypothèse, je compare plusieurs versions successives des pistes de voix pour une même chanson, en vertu d'un protocole d'analyse détaillé dans un document annexe communiqué aux auditeurs. Puis je confronte les résultats de ces analyses avec ce qui a pu être observé ou dit dans les entretiens avec les acteurs.

Le premier constat est que la construction des pistes de voix ne suit pas le même processus que la construction des pistes instrumentales. Pour ces dernières, le rôle des médiations (par exemple les enregistrements d'étape) et des conventions dans la mise en forme sociale de la musique est bien établi. Mais les choses ne se passent pas de la même manière pour la voix : je prends pour exemple « Je jouais sous un banc » dans l'album de Juliette Gréco, où je montre à quel point la chanson est métamorphosée entre la première maquette et l'enregistrement finalement enregistré sur l'album. Et pourtant, la piste de voix enregistrée par Juliette Gréco en amont de l'arrangement est strictement inchangée : son interprétation vocale n'est donc en aucun cas tributaire des modifications qui bouleversent l'accompagnement instrumental. Un deuxième exemple est celui de la chanson « À l'ombre » de Mademoiselle K. Comparant les trois versions dont je dispose pour cette chanson, je démontre que les choix d'interprétation vocale restent constants, et cela bien que la chanson connaisse des restructurations en profondeur et des remaniements considérables de l'arrangement.

J'en conclus que la voix pourrait apparaître comme quelque chose d'extrêmement particulier dans le travail d'élaboration des chansons : quelque chose qui n'a pas à être reconfiguré dans la coopération collective qui marque la création d'un album de chansons, qui

⁸⁹ Voir la présentation de ces colloques sur la page Internet <http://www.uni-graz.at/richard.parncutt/cim04/>

ne peut être traité ou manié « sans précaution », en utilisant les mêmes médiations que pour le reste de la musique de l'album. Mais j'insiste aussi sur le fait que la voix n'est pas pour autant un élément fixé, qui ne donne aucune prise aux forces sociales mises en jeu dans la création musicale. En réalité, la voix est bien sujette à des déterminants sociaux, mais ceux-ci interviennent en amont du processus de création d'album, par exemple à l'occasion de cours de chant, de travail vocal préparatoire, par l'influence de mentors sur la définition de la voix, enfin par le choix de modèles individuels ou collectifs et de normes esthétiques et stylistiques.

À l'occasion de cette communication je faisais état, en un document de synthèse, des paramètres qui me paraissaient pertinents pour décrire les choix d'interprétation vocale : ce document liste l'utilisation des registres, la distribution des paroles à l'intérieur de la respiration, ou ce que j'appelle des effets vocaux. Soulignons aussi que c'est à l'occasion de cette communication que je pris connaissance des travaux de Michèle Castellengo, ce qui me permit par la suite d'employer de manière plus rigoureuse les dénominations – parfois confondues – de « registres vocaux » et de « mécanismes laryngés ».

L'analyse des couleurs et inflexions vocales est présente dans ma communication « Ironical and comic self-criticism in "Louxor j'adore" by Philippe Katerine : reactivating French "chanson à texte" of the past ? »⁹⁰. Cela étant, elle n'est pas au centre du propos, car le thème du colloque (*Popular Music Worlds, Popular Music Histories*) me pousse vers une réflexion sur une espèce de tradition nationale de la voix laide, du mal-être en scène, et du texte auto-ironique. Prenant pour point de départ une sorte d'identité française de l'ironie en chanson, j'aborde dans la communication de nombreux autres points que la prestation vocale. J'affirme en effet que la musique, dans son ensemble, contribue à la posture ironique qui caractérise la chanson « Louxor j'adore » du chanteur Katerine (sans rapport aucun avec Katerine Gierak). Cette posture elle-même serait une réactivation des tendances à l'auto-ironie récurrentes en chanson française, et que l'on observe par exemple dans plusieurs chansons de Boris Vian et de Gainsbourg. Elle serait aussi caractéristique de tendances actuelles de cette même chanson française, dans ce que les médias appellent, quand l'album de Katerine *Robots après tout* est sorti (mais toutes les appellations médiatiques sont discutables, on l'a vu) « Nouvelle scène française ».

Je démonte d'abord le mécanisme d'auto-ironie qui caractérise diverses chansons françaises, puis développe le rôle de la musique dans ce mécanisme. Je relève en particulier une

⁹⁰ Communication à l'IASPM 15th biennial conference : *Popular Music Worlds, Popular Music Histories*, University of Liverpool, 13-17 juillet 2009.

utilisation ironique d'un style (ici la techno) sous une forme qui confine au pastiche, dans une espèce de second degré musical qui existe aussi dans des chansons de Vian (« Bourrée de complexe », « Les joyeux bouchers », les différents rocks créés avec Henri Salvador) ou de Gainsbourg (« Aux armes et caetera »). Toutefois je porte aussi mon attention sur la voix, car elle joue un rôle essentiel dans la définition de cette ironie qui est aussi une auto-critique et l'expression d'un malaise exhibé. Je considère que cette chanson constitue une « performance vocale ironique », s'appuyant sur la déformation de la voix, l'utilisation outrée du fausset, la durée irréaliste de la tenue sur la deuxième syllabe de « j'adore », les intonations exagérément mélodieuses des énumérations déclamées, qui connotent socialement l'homosexualité du personnage (en contradiction avec l'hétérosexualité notoire du chanteur), enfin le jeu de variantes toujours renouvelées dans la prononciation de la phrase cruciale « je coupe le son ». J'indique aussi qu'il ne s'agit pas ici d'une voix chantée attirante ni séduisante, ce en quoi il rejoint les voix délibérément « laides » de Boris Vian, de Gainsbourg, et d'autres chanteurs français comme Bobby Lapointe. Même Nougaro, dont la voix est d'habitude complètement maîtrisée, utilise une forme de laideur vocale au service d'une chanson semblablement ironique : ce sont les déformations pâteuses adoptées pour chanter « Je suis sous ».

Cette communication fera l'objet d'un travail supplémentaire, afin d'en réorienter la problématique : en effet, j'ai été sollicitée, à l'issue du colloque, pour contribuer à l'ouvrage collectif que Barbara Lebrun (Université de Manchester) projette, sur la thématique des *Corps de chanteurs*⁹¹. Dans ce travail en cours, j'accentuerai donc la question du corps en scène, mais là encore, la voix tiendra un rôle prépondérant, en tant qu'élément corporel primordial dans la présence scénique d'un chanteur. Elle est aussi fondatrice dans la définition du genre (sexuel) de l'interprète : elle peut sur ce plan contredire ou compléter la perception du corps en scène.

Tout récemment enfin, c'est un travail un peu paradoxal sur Boris Vian qui me donnait l'occasion de reparler de ce caractère si particulier de la « voix laide » : il s'agit de ma communication dans une journée d'étude sur Boris Vian, dont Cécile Prévost-Thomas était l'organisatrice principale, avec le soutien et la participation de Laurent Cugny pour les aspects jazz. Intitulée *L'héritage musical de Boris Vian*⁹², cette journée a fait l'objet d'un enregistrement sonore ; Cécile Prévost-Thomas et moi prévoyons aussi d'en éditer les actes dans la série JCMP

⁹¹ « Le mal-être comme stratégie scénique : laideur affichée du corps et de la voix dans la chanson à texte française », dans *Corps-accords / Corps de chanteurs. Performance et présence dans la chanson française et francophone*, dir. Barbara Lebrun, à paraître (2011).

⁹² *L'héritage musical de Boris Vian*, journée d'étude du JCMP et de l'Observatoire Musical Français, Université Paris Sorbonne - Paris IV, 2 décembre 2009.

des publications de l'OMF. À cette occasion, j'ai réalisé un entretien téléphonique avec Jimmy Walter, un des partenaires de Boris Vian dans la création de ses chansons, compositeur par exemple de « Les joyeux bouchers », « On n'est pas là pour se faire engueuler », ou « J'suis snob ».

Lors de ma communication, je posais la question suivante : peut-on parler d'un style musical de Boris Vian dans ses chansons ? Il est certain que les chansons de Boris Vian ont un poids historique et que la direction qu'elles incarnent constitue une ligne de force de la chanson en France depuis lors. Mais les chansons « de » Boris Vian sont principalement des textes de chansons qu'il a écrits, en collaborant avec différents musiciens qui composent la musique. Pourtant il y a bien, selon moi, un apport musical de Boris Vian, à travers les chansons qu'il a écrites. Détaillant les procédures de composition et de création de chansons qu'il a mises en pratique (en m'appuyant largement sur le témoignage de Jimmy Walter), j'insiste successivement sur les aspects de prosodie (en particulier à travers la mise en musique d'énumérations loufoques), sur la rime comme élément contraignant et stimulant de la mise en musique, sur le jeu de mots en rapport avec le son (par exemple la « Java javanaise » et son rythme boulé, qui accentue l'étrangeté des mots déformés).

Je conclus donc à la réalité d'une influence stylistique musicale de Boris Vian sur l'avenir de la chanson en France : elle tient à des idées, à un goût, à une position intellectuelle ou esthétique, et cela bien qu'il n'ait que rarement eu le rôle de compositeur. Je finissais en mentionnant l'importance de ses prestations vocales, qui me paraissaient initier une certaine mise en scène du chanteur français. La voix chantée de Boris Vian, décrite comme ingrate et peu séduisante par différents témoins du temps, est certainement assez maladroite sur le plan technique. Elle est en quelque sorte une « voix impossible » (pour reprendre le titre d'une des deux disques qu'il a enregistrés comme interprète de ses propres chansons, *Chansons impossibles*). Mais elle devient « possible », grâce à la créativité et à l'obstination conjuguées de Jacques Canetti et de Vian lui-même. Avec cette voix que l'on pourrait dire laide, il opère donc un changement de paradigme de ce qui est imaginable de la part d'un chanteur en scène. La laideur vocale est par ailleurs étroitement liée au trac immense dont Boris Vian était affecté en scène et à son très grand mal-être en situation de concert. En acceptant et en imposant sa voix laide mais aussi son mal-être en scène, Boris Vian crée finalement un mode de présence scénique bien à lui, dont Serge Gainsbourg déclare avoir été frappé et qui pourrait bien avoir permis à celui-ci de franchir les mêmes frontières et limites techniques de voix et de prestation scénique.

Les recherches du présent : *L'album de chansons dans la France d'aujourd'hui : entre processus social et œuvre musicale.*

Cet intérêt pour la voix est du reste bien présent dans l'ouvrage que je viens d'achever. Celui-ci marque une espèce de bilan dans mes intérêts de recherche actuels, au terme de l'évolution que je viens de retracer. Sans résumer du tout son contenu (puisque'il est joint à ce dossier) je présenterai brièvement les quelques questions et problématiques dont il traite et certaines limites que j'y vois :

1. La réflexion sur ce qu'est un processus de création, dans une dimension collective qui invite à une approche ethnographique, avec ses outils (observation, entretiens).

2. L'analyse musicale portant sur les versions d'étape : les enquêtes menées de cette manière sur des albums de chansons ne manquent pas de collecter des versions d'étapes enregistrées des chansons. Celles-ci offrent un champ particulièrement fécond à l'analyse musicale. En effet, comme dans la démarche d'analyse génétique, les versions constituent des esquisses ou des réalisations provisoires de l'œuvre, retraçant le cheminement de la création. Mais dans le cas des albums, il s'agit d'une création collective, ce qui veut dire que les différentes versions peuvent aussi garder trace de l'influence d'acteurs divers, alors que cette multiplicité des créateurs se trouve pour ainsi dire écrasée dans la version définitive consignée sur l'album fini.

3. La nature de l'enquête, les situations d'observation et les entretiens : mes situations d'observation ne sont pas les mêmes pour tous les albums (observation indirecte et observation directe). Il s'agit en tout cas d'une observation à découvert (et non participante) et dénuée d'immersion. Les entretiens sont à valeur explicative. Ils sont réalisés sur la base de questions que je pose aux enquêtés, en fonction de leur rôle dans l'album et de ce que j'ai pu observer. Ils se déroulent souvent sur le lieu de l'enquête. Quant aux problématiques abordées par l'enquête, elles sont construites en amont de celle-ci, autour des concepts de création et de collectivité. Toutefois, comme c'est souvent le cas dans une enquête ethnographique, de nouvelles directions de réflexion ne manquent pas d'émerger au fil de mes observations et entretiens. C'est le cas du clivage stylistique et pratique entre rock et chanson, qui s'avère un enjeu majeur dans la création de l'album *Ça me vexe* de Mademoiselle K. Ces enquêtes sont encore bien particulières en ce qui concerne le traitement de l'anonymat. Ici, il ne pouvait être question d'anonymer des chansons que j'analysais par ailleurs et qui étaient donc obligatoirement reconnaissables. C'est la raison pour laquelle la publication de l'ouvrage nécessite l'autorisation des musiciens

enquêtés. Ils ont eu la bienveillance de me l'accorder, ce dont je leur suis extrêmement reconnaissante. Il est certain que ces personnes enquêtées exercent pour la plupart une activité qui vise précisément à la diffusion publique, avec une dimension scénique et médiatique (il y avait même dans certains entretiens une impression de confusion entre ce que j'étais en train de réaliser avec eux et ce qu'aurait été une *interview* journalistique). Enquêtrice à découvert sur des créations espérant une large diffusion, je pouvais donc me heurter à des réflexes de bonne façade qui risquaient de me masquer un certain nombre de réalités. Même ainsi, pourtant, les enquêtes ont apporté suffisamment de résultats pour que ce biais me paraisse acceptable.

4. Les apports mutuels entre résultats des observations et des entretiens et résultats de l'analyse musicale. Observations et entretiens permettent de préciser les auteurs des divers choix musicaux, de comprendre l'origine d'un fait musical précis : la présence de pédales de basse, les raisons d'un choix de *pattern* ou d'un son de batterie, les objectifs d'un remaniement de structure, les positions – de l'accord au désaccord – de chacun vis-à-vis de certains positionnements musicaux et stylistiques, telle que la métamorphose stylistique de certaines chansons dans l'album de Juliette Gréco, ou l'irrégularité des refrains dans celui de Mademoiselle K.

Symétriquement, l'analyse musicale améliore la compréhension du processus. Elle permet de donner chair à l'importance relative des différents acteurs (nombre de décisions relevant de chacun). Elle montre les limites des représentations sociales sur la musique (par exemple sur le style rock de *Ça me vexe*). Elle déconstruit l'image communément accréditée des albums, par exemple le fait de rapporter *Aimez-vous les un les autres ou bien disparaissent...* à une seule personne, celle de la chanteuse. Elle met au jour certaines vérités méconnues (importance musicale et stylistique de l'arrangement).

5. La notion de style (par opposition au genre), qui permet d'établir une terminologie sans ambiguïté excessive : il y a ainsi un genre chanson et un genre rock, qui incluent dans leur définition les situations sociales de pratique et de réception. Mais il y a aussi un style rock (c'est-à-dire un ensemble caractéristiques musicales que tout musicien peut utiliser s'il veut « sonner » rock). Dès lors, une musique du genre chanson peut être d'un style rock. Il y a enfin un style chanson, qui correspond lui aussi à un certain nombre de caractéristiques sonores et musicales, dont l'instauration remonte en grande partie aux chansons des cabarets parisiens dans les années 1950 et 1960.

6. La question d'une analyse stylistique : celle-ci procède en repérant des éléments caractéristiques de tel ou tel style. Elle permet de saisir efficacement les mécanismes

d'hybridation entre styles distincts et est extrêmement appropriée à ce genre spécialement éclectique qu'est la chanson française.

Certaines directions de réflexion n'ont pas été extrêmement développées dans cet ouvrage, mais auraient pu l'être et le seront peut-être dans la suite de mon parcours :

1. L'exposé de protocoles et de normes de présentations pour les analyses comparatives entre versions.

2. La réflexion sur les transcriptions musicales, que je réalise uniquement de manière partielle, pour des raisons que je n'ai pas argumentées dans cet ouvrage. En reprenant les distinctions de l'ethnomusicologie, il s'avère que mes transcriptions ne sont véritablement ni descriptives, ni prescriptives, ni modélisantes (on peut cependant les considérer comme partiellement descriptives et partiellement modélisantes). Elles se veulent surtout adaptées aux buts, éminemment variables, de l'argumentation en cours.

3. La manière de comparer des versions repose parfois sur l'utilisation de logiciels de son que je n'ai pas décrite. On peut coucher sur des pistes virtuelles parallèles deux versions d'une même chanson, afin de faciliter l'aller et retour entre les deux, pour la comparaison des détails même les plus fins de l'enregistrement. C'est aussi extrêmement utile pour vérifier les différences de tempo et les éventuels déplacements d'unités formelles, d'une version à l'autre (dans une analyse de structure par exemple).

4. Le statut économique et contractuel des acteurs, point essentiel de leur activité, est laissé ici dans une certaine ombre. Les données sont extrêmement difficiles à obtenir, même quand la personne donne en apparence son accord. Cependant, je ne pense pas que ce flou ait beaucoup biaisé ma perception des situations, car je savais quand même qui était assujéti à quel type de statut et à quel type de rémunération. Il n'en reste pas moins que cette direction pourrait être développée et donner des résultats importants, surtout dans une recherche, telle que je l'avais envisagée au départ, qui viserait à mettre en regard les règles juridiques, les contrats formalisés, et la réalité des pratiques dans le moment de la création.

Bilan provisoire

Quel pourrait être le bilan de mes activités de recherche, considérées depuis la thèse jusqu'à l'ouvrage dont je viens d'achever la rédaction ?

Il faudrait mettre au premier plan mon souci de faire dialoguer deux disciplines, la musicologie et la sociologie – ou plutôt une certaine forme de la sociologie, car c'est une discipline extrêmement diverse. Je ne suis néanmoins pas du tout une sociologue de la musique.

Les questions que je pose, les éléments de réponse que j'apporte, sont musicologiques : ils traduisent une curiosité inlassable (à ce jour) pour le démontage et la compréhension détaillée des chansons en tant qu'objets sonores, ce qui m'amène à toujours privilégier une approche analytique vis-à-vis du matériau musical de mes objets. De quoi sont-ils faits ? Telle est la question à laquelle j'éprouve toujours le besoin de répondre, même si elle s'accompagne en général d'autres curiosités moins strictement musicales.

Cette musicologie que je pratique n'est pas, elle non plus, parmi les formes dominantes de ma discipline. J'aborde avec une démarche musicologique un objet qui s'y dérobe de bien des manières – un objet paradoxal pour l'analyse musicale. Si je pratique bien la musicologie, au sens ordinaire de ce terme, c'est cependant une musicologie spécifique, qui conduit à poser une définition nuancée de l'analyse musicale, au cœur de la musicologie mais en dialogue avec d'autres disciplines.

Dans toutes mes recherches, ce qui m'intéresse c'est en effet le moment où, en se saisissant de la musique, on touche du doigt des ressorts sociaux : des rapports normés entre des personnes, qui se répercutent dans des rapports normés entre les sons, cependant qu'inversement les rapports entre les sons viennent agir sur les relations des personnes sociales. Le fait que je travaille sur la chanson est peut-être un trompe-l'œil (comme le prouve l'étude sur Berlioz), car cet objet n'est pas particulièrement voué à cette approche – la chanson peut faire l'objet d'approches uniquement formelles ou esthétiques –, et cette approche serait à mon sens tout à fait intéressante sur des œuvres musicales n'ayant rien de « populaire ».

Troisième partie

Projets pour des recherches à venir

Dans le prolongement de ces travaux, et afin de les aboutir davantage, voici les directions de recherche que j'envisage de développer par la suite.

De la prosodie à la performance

Je souhaite développer des recherches analysant au plus près la prosodie dans les répertoires francophones. Cette mise en rapport des rythmes et inflexions de la langue avec ceux de la musique est à la fois un trait essentiel de l'esthétique musicale d'une chanson et un lien intrinsèque entre logiques musicales et logiques verbales, que je suis toutes deux à même d'analyser en profondeur. J'utiliserais pour mener cela les réflexions et travaux de Bruno Joubrel⁹³ et de Colette Beaumont-James⁹⁴, ainsi que les approches musicologiques du rap⁹⁵, qui constituent une autre base de départ. Ce type d'approche de la prosodie permettrait d'ailleurs de revisiter le dialogue entre rap français et chanson française, mis au premier plan dans certains travaux d'Anthony Pecqueux⁹⁶.

Une des dimensions de la prosodie qui me paraît extrêmement prometteuse est l'étude des possibilités humoristiques qu'elle ouvre, ce qui est particulièrement net dans les chansons de Boris Vian, de Bobby Lapointe, de Georges Brassens ou de Serge Gainsbourg, pour m'en tenir à des chanteurs désormais entrés dans le panthéon patrimonial de la chanson française. Une chanson comme « Les petits papiers » (Gainsbourg) est justiciable d'une analyse prosodique extrêmement éclairante. La prosodie y était un fonctionnement en deux matériaux mélodiques antiphoniques, fonctionnement qui se trouve déjà dans une des deux sections musicales alternées des « Joyeux bouchers » de Boris Vian et Jimmy Walter (dont la prosodie est tout aussi remarquable). Le traitement prosodique des rimes et des cadences chez Brassens est également plein de finesses à approfondir. Les jeux de mots et les énumérations caractéristiques de toute une tendance textuelle de la chanson française (voir les chansons de Boris Vian, de Benjamin Biolay) font eux aussi l'objet d'un traitement prosodique parfaitement adéquat au soulignement des intentions, des astuces et des rythmes des paroles.

⁹³ De cet auteur, mentionnons « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, IX/2, « Musiques populaires modernes », 2002, p. 59-70 ; et Jean Ferrat, *de la fabrique aux cimes*, Paris, Belles Lettres et Presses Universitaires de Valenciennes, 2003.

⁹⁴ *Le français chanté ou La langue enchantée des chansons*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁹⁵ Par exemple dans Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 ; Jean-Marie Jacono, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », p. 65-75.

⁹⁶ Anthony Pecqueux, *Voix du rap : essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

La démarche que j'adopterais pour étudier la prosodie reposerait aussi sur des comparaisons de versions, soit comme l'a fait Bruno Joubrel (comparaison d'une même chanson chantée par deux chanteurs différents)⁹⁷ soit en analysant deux versions successives d'une même chanson par le même interprète. Je déboucherais alors sur un approfondissement des directions que j'ai commencé à aborder dans mon ouvrage actuel : la définition de ce qu'est une interprétation vocale, ainsi qu'un style vocal (que j'appelle vocalité). Là encore, je poursuivrais des objectifs un peu différents de ceux qui sont habituels chez les chercheurs anglophones. C'est principalement dans l'axe de la signification (*meaning*) que l'exécution vocale est analysée par ceux-ci, avec des travaux aussi remarquables que les analyses publiées en recueil par David Brackett⁹⁸ ou celle de différentes versions de « Try a Little Tenderness » par Rob Bowman⁹⁹.

Une autre direction de l'analyse de prosodie serait de décrire des styles prosodiques personnels ou collectifs, en ce sens que l'on peut décrire des traitements de la prosodie et des habitudes dans ce domaine qui caractérisent la manière d'un auteur (ou d'un auteur-compositeur), d'un groupe, d'une époque, d'un lieu. Des résultats de ce genre ont déjà été établis par Adam Krims¹⁰⁰, lorsqu'il établit des différences entre *old school* et *new school* en rap.

La prosodie peut s'étudier sur deux plans. Le premier est le rapport entre écriture mélodique et écriture textuelle (valeurs, courbes mélodiques, appuis). Le second porte sur l'investissement vocal des syllabes et des mots (densité du souffle, début et fin d'expiration, interférences entre parlé et chanté) : pour cette direction, et plus que dans l'ouvrage que je viens de réaliser, il serait bon d'utiliser des procédures de recherche qui permettent de mesurer et d'aborder objectivement cette question du flux respiratoire. Ici la direction est ouverte, je ne l'ai pas encore explorée, même s'il est probable que je commencerais par approfondir les travaux de l'équipe Lutherie, Acoustique et Musique (L.A.M.) du CNRS et de l'Université Pierre et Marie Curie (UPMC). Il serait bon aussi d'exploiter les possibilités de saisie objective offertes par les logiciels d'analyse du signal sonore : ils ne peuvent pas répondre à toutes les questions qui se poseraient, mais ils permettent en tout cas, à la manière de ce que fait Céline Chabot-

⁹⁷ Bruno Joubrel, « Le genre du chanteur est-il déterminant en matière d'interprétation d'une chanson ? », dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire aujourd'hui*, dir. Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, Paris, Observatoire Musical Français, 2005, p. 45-52.

⁹⁸ Brackett, David, *Interpreting Popular Music*, Berkeley, University of California Press, 2000 (1/1995).

⁹⁹ Bowman, Rob, « The determining role of performance in the articulation of meaning: the case of "Try a Little Tenderness" », dans *Analyzing Popular Music*, dir. Allan F. Moore, Cambridge, Cambridge University Press, 1/2003, p. 103-130.

¹⁰⁰ Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Canet¹⁰¹, de vérifier avec un extrême précision la durée entre deux inspirations, ce qui est déjà un élément important.

Il serait également pertinent d'observer en détail le jeu de la ligne vocale avec les parties instrumentales : leur couleur, leur répartition, leur niveau, leur mise en évidence soliste, éventuellement leur rapport de timbre – jeu et chant soutenu, *legato*, attaqué...

Une autre dimension doit être prise en compte dans l'analyse de prosodie et de flux vocal dans des chansons que je dirais plus théâtrales (cette dénomination restant pour l'instant intuitive, puisque la recherche n'est pas entreprise à l'heure actuelle). Pour de telles chansons (on peut penser à « Au suivant », de Jacques Brel, à « Ta Katie t'a quitté » de Bobby Lapointe) on doit combiner la réflexion sur l'interprétation vocale avec une approche de la performance et de la construction de personnage. Ces deux directions sont extrêmement délicates à exploiter avec un minimum de rigueur, mais tout résultat probant serait à mon sens très positif. J'envisage à ce sujet d'explorer les résultats des *Performance studies* (qui ne posent pas nécessairement les mêmes questions que moi) et de prendre en compte des approches sur lesquelles je n'ai pas à l'heure actuelle été exhaustive, à savoir les travaux, en français et en anglais, qui proposent une analyse sociologique du personnage de certains chanteurs. La bibliographie française est considérable sur ces thèmes, avec des chercheurs aussi actifs que Joëlle Deniot, Catherine Dutheil-Pessin, Christian Marcadet, Martin Pénet et Cécile Prévost-Thomas.

Je souhaite enfin développer cette dimension de l'interprétation, aussi bien instrumentale que vocale que j'ai commencé à aborder dans mon ouvrage : c'est-à-dire poser la question des gestes et des sons incorporés, par opposition à ceux qui sont pleinement et consciemment choisis par l'interprète : les premiers sont aussi importants que les seconds dans la détermination de ce qu'est une interprétation.

Manières de faire la musique

D'autres directions me paraissent devoir prendre naissance, à partir des résultats que j'ai déjà obtenus et de ceux qui me paraissent incomplets ou largement ouverts. Elles concernent les « manières » de faire de la musique, ce qui peut s'entendre sur deux plans à la fois disjoints et interdépendants : le premier est celui des pratiques musicales à travers lesquelles la musique est produite par des musiciens (donc des gestes et des gens). Le second est celui des styles et des procédés musicaux.

¹⁰¹ Chabot-Canet, Céline, *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

1. Les gestes, les gens

Concernant les pratiques musicales, j'envisage de réfléchir sur l'improvisation, présente en partie dans mon corpus. Deux points m'intéressent : le rapport de l'improvisation à la phonographie, déjà très exploré et pour lequel je pourrais partir des travaux de Laurent Cugny, avec un angle différent toutefois, en raison de la différence de répertoire et d'idiome. L'improvisation n'a pas en rock, encore moins en chanson, l'histoire, la place et le statut qu'elle a en jazz. Elle prend peut-être place davantage dans les versions scéniques de chansons dont la version enregistrée ne présente pas nécessairement de passage improvisé. Il se pourrait aussi qu'elle implique principalement le chanteur ou la chanteuse, non pas seulement dans un matériau mélodique improvisé, mais aussi dans l'improvisation de paroles, ou celle d'adresses au public, donc de stratégies étroitement liées à la situation de performance en scène plus qu'à celle de réalisation musicale de la chanson. Deuxièmement, l'improvisation me paraît se concrétiser, sur le plan strictement mélodique cette fois, dans des inventions de deuxième voix et d'ornementation sur certaines notes, par les chanteurs ou chanteuses, d'une manière qui est stylistiquement fléchée (par exemple quand elle est héritée de la *soul*, ce qui est fréquent) et intéressante à étudier dans sa répartition : à quels moments de la phrase musicale et de la chanson (voire du concert) se situe-t-elle ? Répondre à cette question donne des clés concernant les moments d'expression plus intense. Tout cela n'est évidemment qu'hypothèses, puisque ce sont des projets pour l'avenir. Cependant les recherches que j'ai menées jusqu'à présent pointent bien dans ces directions.

Connexe mais non synonyme, c'est aussi la question complexe de l'oralité qui pourrait être creusée à propos de chansons populaires phonographiques. Celles-ci ne relèvent pas d'une tradition orale, comme le souligne Olivier Julien en définissant la tradition phonographique. Le support, phonographique, de la communication et de la diffusion contribue bien à fixer les versions d'une chanson de ce type, contrairement à ce qui se produit dans une tradition orale. Néanmoins, ces chansons partagent certains traits de l'oralité, par exemple l'absence (presque complète, mais cela dépend aussi des styles pratiqués) d'une notation écrite, capable d'abstraire et de spatialiser certains aspects de la musique, tout en les hiérarchisant entre eux. Les travaux de Paul Zumthor et ceux de Jack Goody font partie de ceux que je trouverais intéressants à explorer davantage dans un proche avenir, afin de voir ce qu'ils peuvent apporter à la compréhension et à l'analyse musicale de mon objet.

Un autre axe serait celui que j'ai évoqué dans mon ouvrage actuel, à propos des liens entre jazz et chanson, rock et chanson. Il s'agirait de se demander dans quelle mesure ces autres genres

ont alimenté la chanson française, son évolution, sa teneur et son histoire. Les musiciens de jazz et leurs pratiques, à partir des années 1930, les musiciens de rock et les leurs, à partir des années 1960, ont été dans des relations complexes avec ceux de la chanson, les uns et les autres pouvant se confondre, s'opposer, ou opérer des participations croisées avec des positions artistiques ou économiques qui vaudraient la peine d'être détaillées. En effet, nul ne conteste que le genre de la chanson en France a subi ces deux influences, du jazz et du rock, sur le plan stylistique. Mais cela passe par des personnes et des pratiques, un plan qui n'a pour l'instant pas fait l'objet de recherches approfondies.

Je souhaite aussi réaliser une approche historique aussi bien des équipements d'enregistrement que des acteurs de la phonographie, en France. Quels studios, équipés comment, ont été utilisés par qui pour réaliser quels albums ? Pour les raisons exposées en tête de ce dossier, je m'intéresserais surtout à ce qui se passe à partir de 1950. Mais il me paraît en tout cas difficile d'affirmer la prégnance des techniques phonographiques sur ces styles musicaux (ce qui est maintenant un acquis des recherches dans mon domaine) sans se donner les moyens de savoir concrètement comment la phonographie s'est déroulée en France pour les chansons qui constituent une histoire désormais de mieux en mieux connue et établie. Cette histoire des équipements français se complèterait logiquement par une histoire des acteurs, en particuliers des acteurs les moins connus mais probablement importants dans leur rôle musical : mes recherches à ce jour invitent à réfléchir tout particulièrement et à enquêter sur les arrangeurs, les interprètes instrumentistes, les compositeurs et les producteurs, dont un certain nombre sont peu connus. L'idéal à mon sens serait d'aboutir à un dictionnaire encyclopédique des musiciens de la chanson qui permette de cerner chacun. Ce serait un projet de toute évidence collectif et de longue haleine, mais qui serait profondément utile.

Les acteurs les plus connus ne seraient pas pour autant à négliger : si la plupart des interprètes chanteurs, ou des auteurs-compositeurs-interprètes d'une certaine notoriété font l'objet de biographies (parfois plusieurs pour une même personne), celles-ci – en général précieuses sur le plan des données factuelles – bénéficieraient à mon sens largement d'une approche sociologique et musicologique un peu plus affirmée. Ce serait en quelque sorte l'équivalent du « portrait rafraîchi » que j'ai proposé pour Berlioz : le parcours d'une vie et d'une carrière est aussi un parcours dans des styles et dans des institutions. Ce type de travail est bien sûr mené par des chercheurs actuels, mais cela fait partie des directions auxquelles je pourrais me joindre avec grand intérêt, en apportant un éclairage musicologique indispensable.

Toujours en poursuivant des sujets que mon livre d'aujourd'hui m'a fait évoquer sans les traiter véritablement, je trouverais important de retravailler sur la notion d'influences, et d'explorer ses dimensions musicales (un exemple notable est celui des chansons de Nino Ferrer qui sont presque un décalque, dans les années 1960, des succès de Stax de la même période). Les influences, comme je le développe dans mon ouvrage, agissent non seulement sur un plan musical, mais aussi comme stratégie sociale et symbolique (la manière dont les USA ont « influencé » les yé-yé devrait être largement nuancée et décortiquée, par exemple). Le mécanisme d'influence, dans toute sa complexité, est en tout cas un facteur essentiel d'une histoire de la musique, ici de la musique des chansons.

2. Les procédés musicaux

Le second plan à envisager serait d'approfondir les procédés musicaux qui définissent le son d'une musique, en développant l'orientation stylistique de mes analyses.

Tout d'abord, se pose la question du vocabulaire et de la terminologie d'une telle analyse, certains termes usuels n'étant pas forcément normalisés (chorus, refrain, pont), d'autres, très utiles, n'étant pas encore entrés dans les habitudes (rampe, dampe). Un projet de lexique de l'analyse de chanson a déjà été évoqué en association avec Serge Lacasse et me paraîtrait extrêmement opportun. Il s'appuierait sur nos enseignements respectifs et l'un des intérêts serait la vigilance vis-à-vis d'anglicismes qui ne sont pas nécessairement à proscrire, mais sont parfois largement superflus. Au-delà d'un lexique, nous avons aussi formé le projet d'une espèce de manuel d'analyse, qui présenterait un certain nombre d'outils appropriés à l'analyse de chansons. Une des questions, parmi tant d'autres, qui pourraient être traitées, serait la nature du chiffrage à adopter (le chiffrage dit « jazz » me paraissant plus approprié à certains répertoires de chansons qu'à d'autres, et présentant de fait des inconvénients lorsqu'il s'agit de repérer la logique des enchaînements).

L'analyse stylistique me paraît également à poursuivre largement, en l'absence actuelle de toute vision d'ensemble sur la diversité et l'histoire de ce que l'on pourrait appeler les styles musicaux chansonniers français. Cette analyse stylistique, au vu des constats de mon ouvrage en cours, s'orienterait sans doute davantage vers les questions de mélodie, d'harmonie, de rythme, d'orchestration ou de choix phonographiques, que vers la mise en évidence des formes et des structures. D'un autre côté, il serait sans doute bon de faire un état objectif de l'utilisation de la forme couplet-refrain, à travers l'histoire et les styles de chanson : dans l'opinion commune

elle serait la forme par excellence de la chanson française, mais, d'après les analyses que j'ai pu mener (sans nécessairement en faire état dans des publications) cela semble largement exagéré.

L'analyse mélodique s'inscrit pleinement dans une analyse stylistique à travers des considérations sur les modes, la disparition de la sensible dans certains styles, le pentatonisme, les *blue notes* : là encore, il y a un angle de vue très efficace pour cerner comment deux grandes tendances musicales de la chanson, une tradition locale et nationale française et une tendance à l'ouverture vers des chansons médiatiques venues d'Angleterre et des USA, se sont rencontrées en France à partir surtout des années 1960.

Je souhaite poursuivre également la réflexion sur les types de vocalité entamée dans mon ouvrage, en m'appuyant sur les paramètres que j'y énumère. Il ne s'agit pas seulement dans ce domaine de décrire une technique vocale, mais aussi des gestes vocaux, par exemple de vérifier dans quelle mesure le chanteur utilise l'ornementation, l'improvisation, à base de quel vocabulaire mélodique (pentatonisme, *blue notes*) et harmonique (quand il superpose une deuxième voix à la première), ce dernier pouvant être plus ou moins tonal ou modal, ou exploiter plus ou moins des accords de trois sons ou quatre sons, ce qui est là aussi une indication stylistique très forte.

Il en va de même de la réflexion sur les constructions mélodiques et l'organisation des phrases, avec les types de répétition musématique ou discursive, l'attention portée à la présence des séquences ou des symétries de construction (quand une phrase se présente en antécédent et conséquent). Elles me paraissent relever du même grand clivage entre tradition française et ouverture aux styles anglophones.

C'est d'ailleurs au service de cette grande problématique que se mettraient, en partie, de telles analyses stylistiques et musicales. Un des thèmes que j'envisage d'aborder pour une recherche de grande portée à l'avenir, serait le croisement musical de ces deux traditions de chanson en France dans les années 1960. Je me pencherais d'ailleurs davantage sur la *soul music* que sur la pop ou le rock, car les faits sont moins connus et pourtant tout à fait parlants : en plus des chansons de Nino Ferrer que j'ai signalées plus haut, des chanteurs comme Johnny Hallyday ou Claude François (et combien d'autres) puisent aussi leur répertoire (qui contient beaucoup d'adaptations de succès des USA) dans la *soul* de Stax et de Motown, avec une espèce de mutation stylistique, variable mais parfois très marquée, effectuée dans ce passage de la version originale à leur version française.

Ces importations de chansons, qui se font très tôt dans l'histoire de la chanson phonographique française, sont probablement un élément majeur dans l'évolution des habitudes

et des styles musicaux utilisés par ce genre au fil de son histoire. C'est en tout cas un point qui me paraît très important à approfondir.

L'analyse stylistique et historique, sur plusieurs décennies, de la chanson française (comme genre) serait aussi celle des hybridations de styles et mettrait en avant l'éclectisme fondamental de ce genre, ainsi que de grandes figures qui ont particulièrement illustré ce fait dans leur propre éclectisme : c'est le cas de Serge Gainsbourg et de Jacques Higelin, par exemple. Or la diversité des styles empruntés correspond moins à une fluctuation véritable des esthétiques qu'à un usage distancié, comme au second degré, des diverses palette sonores que les styles constituent. C'est l'usage français ironique de styles venus d'ailleurs, que j'ai étudié dans « Louxor j'adore » (Philippe Katerine) et qui me paraît lui aussi constitutif d'un art français de la chanson.

Projets concrets

Ce sont là les directions théoriques et les projets de recherche qui me paraissent intellectuellement stimulants pour l'avenir. J'envisage aussi ces recherches futures sur un plan plus concret, à travers des projets d'ouvrages. C'est sur cette orientation plus pratique de mes activités de recherche à venir que je conclurai ce dossier.

Tout d'abord, je pense réaliser un regroupement des analyses de chansons que j'ai effectuées dans des articles dispersés, en un seul et même ouvrage. Cela permettrait de diffuser celles qui n'ont pas encore fait l'objet de publication, de reposer clairement le lien et les articulations logiques qui les joignent les unes aux autres (un peu à la manière de ce que j'ai effectué dans ce dossier). D'un point de vue plus extérieur, cela poserait un premier jalon dans le domaine de la musicologie des chansons populaires phonographiques : le livre serait tourné en grande partie vers l'analyse musicale de chansons françaises, une orientation qui est pour l'instant inexistante.

Un projet plus léger et à relativement court terme, lui aussi, serait la publication, en coopération avec Serge Lacasse, d'un manuel d'analyse de chansons qui intégrerait en outre un lexique.

Je pense également proposer, sous la forme d'un ouvrage, une recherche (encore inentamée) sur l'importation par les chanteurs français des années 1960 des stylèmes et des clichés de la *soul music*. Ce serait en quelque sorte ma prochaine recherche à visée générale, après celle que j'ai menée dans la thèse et celle qui se concrétise actuellement dans le livre sur la création d'albums de chansons. Il s'agirait donc d'un projet à plus long terme que les

précédents, qui pourrait prendre forme dans quelques années. Il serait dans le prolongement logique de mes travaux passés sur le cliché et sur l'analyse stylistique, tout en développant une direction qui n'a pas encore été la mienne jusqu'à présent : celle d'une histoire des styles, centrée sur la chanson en France depuis les années 1950.

Il pourrait du reste être intéressant de prolonger une approche historique des styles à travers un ouvrage global, pour l'instant inexistant, concernant la chanson française. Ce serait en quelque sorte l'équivalent pour ce domaine de l'ouvrage synthétique et essentiel de Charlie Gillett¹⁰² sur l'histoire des styles populaires anglophones (son titre mentionne le rock, mais l'ouvrage traite aussi de *soul*, de pop, de *rhythm'n'blues*). Celui-ci réfléchit en se fondant sur les chansons qui ont été bien classées dans les ventes et la diffusion, au Royaume-Uni et aux USA depuis 1950 environ. En effet, l'évolution de ces classements révèle, à un niveau de détail assez grand mais encore traitable, les grandes tendances de styles et leur chronologie. En France, des bases existent pour travailler ainsi sur la chanson, avec des ouvrages qui énumèrent systématiquement par exemple les succès de ventes des enregistrements sur 45 tours (puis des CD « 2 titres ») depuis 1960. Mais la réflexion historique, sociologique, économique et musicale qui fait l'intérêt de l'ouvrage de Charles Gillett n'existe pas dans ce type d'ouvrage.

Enfin j'ai deux projets d'une certaine ampleur et qui impliquent un travail collectif, avec éventuellement un soutien financier sollicité auprès des instances nationales de la recherche : celui de l'histoire (ou de l'encyclopédie) des studios et équipements phonographiques français ; et celui d'un dictionnaire des acteurs de la chanson française, qui incorporerait éventuellement (ou serait mené en parallèle avec) la question des croisements de personnes entre jazz et chanson française, entre rock et chanson française. Ces deux dernières directions seraient particulièrement indiquées dans le cadre du groupe qui est le mien, puisque il regroupe précisément des chercheurs spécialistes de jazz, de chanson et de rock.

¹⁰² Charlie Gillett, *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*, [s. l.], Da Capo Press, 1996.

Curriculum Vitae

et

Liste des publications

Curriculum vitae

Formation

Générale et musicale

1982 : baccalauréat C

1984 : admissibilité à l'Ecole Normale Supérieure (Sèvres), option lettres classiques

1985 : licence de lettres classiques (Paris IV)

1987 : 1^{er} Prix de musique de chambre (C.N.R. Boulogne-Billancourt)

1988-1989 : 1^{ers} Prix d'alto (C.N.R. Boulogne-Billancourt et C.N.R. Paris)

Universitaire (UFR de Musique et Musicologie, Paris IV)

1992 : maîtrise (dir. Danièle Pistone) : *L'Ouverture Waverley. La Tentation narrative chez Berlioz* (Très Bien)

1993 : agrégation d'éducation musicale et de chant choral (8^e)

1995-2000 : thèse (dir. Danièle Pistone et Anne-Marie Green) : *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Jury : Mmes et M. les Professeurs Françoise Boursin, Pierre-Albert Castanet, Françoise Escal (Présidente du jury), Anne-Marie Green et Danièle Pistone. (Très honorable, Unanimité et Félicitations)

Enseignement universitaire (UFR de Musique et Musicologie, Paris IV)

Statut

1995-1999 : allocataire-moniteur (1995-1998), ATER (1998-1999)

À partir de septembre 2001 : maître de conférences

Cours assurés

Approche musicologique des musiques populaires modernes (cours magistral en 3^e année et séminaire de maîtrise puis de master)

Création de chansons : enregistrement annuel de chansons créées par des étudiants de 3^e année

Analyse musicale (XIX^e siècle) (TD de 2^e année)

Esthétique, littérature, musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles ; au XIX^e siècle (cours magistraux de 1^{ère} et de 2^e années)

Question dite transversale du CAPES de musique et de l'Agrégation d'éducation musicale : synthèse

Responsabilités administratives et de recherche

Organisation de journées d'étude et de colloques, édition d'actes, édition de numéros de revues

Organisation de la journée d'étude *Analyse des musiques populaires modernes*, OMF, 20 janvier 1998

Édition des actes : *Musurgia*, 1998, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap »

Édition d'un second numéro de *Musurgia*, 2002, IX/2, « Musiques populaires modernes »

Co-organisation de la journée d'étude *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, OMF, 4 mars 2003

Édition des actes, avec Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet : OMF, série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1, 2005

Co-organisation du colloque international *Musiques populaires : une exception francophone ?*, IASPM branche francophone d'Europe, Université de Louvain-la-Neuve, 8 et 9 février 2007

Co-organisation du colloque international *25 ans de sociologie de la musique en France ; ancrages théoriques et rayonnement international*, CERLIS (Universités Paris III et Paris V), GDRI Opus (CNRS), OMF (Université Paris Sorbonne - Paris IV), ROMA (Université Grenoble II), 6-8 novembre 2008

Co-organisation du colloque international *CIM09 (Conference on Interdisciplinary Musicology 2009) : La musique et ses instruments*, Cité de la musique, CNSMDP, Musée du Quai Branly, Université Paris Sorbonne - Paris IV, Université Pierre et Marie Curie, 26-29 octobre 2009

Co-organisation de la journée d'étude, initiée et organisée par Cécile Prévost-Thomas, *L'héritage musical de Boris Vian*, OMF et Histoire du Jazz Français, 2 décembre 2009

Participation à des travaux collectifs

IASPM¹⁰³ : branche francophone d'Europe, participation à la création de l'association (2005) et membre du bureau (2005-2007 : trésorière; 2007-2009 : présidente)
voir iaspmfrancophone.online.fr et www.iaspm.net

Action Concertée Incitative jeunes chercheur-es 2004 (Ministère de la Recherche) : « Le travail artistique au croisement des méthodes » (Marie Buscatto, Philippe Le Guern, Hyacinthe Ravet) : participation aux travaux de l'équipe

Création et co-direction, avec Laurent Cugny, de la série « Jazz, chanson, musiques populaires actuelles », pour les publications de l'OMF, à partir de 2005

Professeure invitée au CRILCQ¹⁰⁴, Faculté de Musique de l'Université Laval (Québec), février-mars 2005. Participation à l'Université Laval aux séminaires de Serge Lacasse et de Marie-Andrée Beaudet ; à l'Université de Montréal aux séminaires de Philip Tagg et de Marie-Thérèse Lefebvre

Création et co-organisation du Prix Jeune Chercheur de l'IASPM : branche francophone d'Europe (à partir de septembre 2009)

Co-organisation, avec Laurent Cugny, Olivier Julien, Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet du séminaire doctoral et post-doctoral du JCMP, 2009-2010
voir http://omf.paris-sorbonne.fr/IMG/html/Seminaire_JCMP.html

Direction de mémoires et participation à des jurys

Participation au jury de la Thèse de doctorat en musicologie de Jean-Baptiste Mersioli, *Léo Ferré, auteur de chansons et compositeur. Un nouveau genre de chanson française*, Université Marc Bloch, dir. Jacques Viret, soutenue le 5 décembre 2008

Une vingtaine de mémoires (maîtrises, master 1, master 2) dirigés et soutenus depuis la rentrée 2001, parmi lesquels :

- Nathanaël Cohen, *Hebron Gate du groupe Groundation : un album qui conjugue un attachement au reggae "roots" à une véritable innovation musicale*, master 1, 2007
- Maxence Déon, *La mise en place d'une esthétique personnelle dans un genre musical donné : le rap*, master 1, 2009
- Mathieu Guillien, *Pour une définition musicologique de la techno de Detroit*, maîtrise, 2004
- Silvia Laffont, *Les chansons a cappella des Boyz II Men*, maîtrise, 2005
- Florent Passamonti, *L'héritage blues dans l'album Unplugged d'Eric Clapton*, maîtrise, 2004
- Thomas Rigail, *Tool. Entité artistique et unicité dans le rock*, maîtrise, 2004

¹⁰³ International Association for the Study of Popular Music.

¹⁰⁴ Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoises.

Autres sujets de mémoires (maîtrise, master 1, master 2) dirigés et soutenus (liste non exhaustive) :

- Juliette (Noureddine)
- Techno et musique du monde
- Musique du cirque contemporain
- Serge Gainsbourg et *L'homme à tête de chou*
- Stevie Wonder et *Songs in the Key of Life*
- Les expérimentations sonores de Jimi Hendrix
- Les Pink Floyd et *The Wall*
- Malice Mizer
- La techno et la musique électro-acoustique
- Mano Solo
- Blur
- Les styles musicaux dans la Star Academy
- Miles Davis et Prince

Liste des publications

1. Ouvrages

L'album de chansons dans la France d'aujourd'hui : entre processus social et œuvre musicale, Paris, Honoré Champion, à paraître.

« Berlioz hier », dans *Berlioz, hier et aujourd'hui*, Danièle Pistone et Catherine Rudent, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 13-131.

2. Articles

« Le mal-être comme stratégie scénique : laideur affichée du corps et de la voix dans la chanson à texte française », dans *Corps-accords /Corps de chanteurs. Performance et présence dans la chanson française et francophone*, dir. Barbara Lebrun, à paraître (2011).

« Le premier album de Mademoiselle K : entre création individuelle et coopérations négociées », *Ethnologie française*, 2008-1, « L'art au travail », dir. Marie Buscatto, p. 69-78.

« Les voix québécoises dans la France contemporaine : une réception différenciée des styles musicaux », dans *Esthétique de la réception musicale*, dir. Anne-Marie Gouiffès et Emmanuel Reibel, Actes de la journée d'étude du 22 mars 2005, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, 2007, p. 61-84.

« La télévision française et les "voix québécoises" populaires : le trompe-l'œil d'un étiquetage médiatique », *Intersections. Canadian Journal of Music / Revue canadienne de musique*, XXVII/1, 2006, p. 75-99.

« Musicologie et journalisme : feux croisés pour une meilleure compréhension des 'musiques à succès' », dans *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques. Perspectives comparées Québec, France, Cuba*, dir. Anne Robineau et Marcel Fournier, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 77-92.

« L'arrangeur, le producteur, le DJ : qu'est-ce qui distingue professionnels de la musique et artistes ? », dans *L'artiste. Séminaire Interart de Paris 2003-2004*, [Paris], Klincksieck, 2005, p. 147-166.

« La voix de fausset dans "Speed King" de Deep Purple : une virilité paradoxale », dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, dir. Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, Actes de la journée d'étude du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Jazz, Chanson et Musiques Populaires actuelles, 2005, p. 99-108.

(avec Laurent Cugny et Hyacinthe Ravet) « "Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez" : Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française », *Sociétés*, 85, « Pratiques musicales », 2004/3, p. 83-100.

« Le cours de musique peut-il être une fête ? », dans *La fête comme jouissance esthétique*, dir. Anne-Marie Green, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 323-344.

« "Try a Little Tenderness" par Otis Redding en concert : l'âme de la soul ? », dans *L'observation des pratiques de concert*, dir. Danièle Pistone et Jean-Pierre Mialaret, assistés de Damien Ehrhardt, Actes de la journée d'étude du 30 mars 2002, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, 2003, p. 151-163.

« Comprendre les musiques à succès ? Tostaky de Noir Désir », *Musurgia*, IX/2, « Musiques populaires modernes », 2002, p. 43-58.

- « Philip Tagg and me : a comparison of two semiotic analysis methods in the field of popular music », dans *Looking Back, Looking Ahead. Conference Proceedings*, 11th Conference of IASPM, dir. Kimi Kärki, Rebecca Leydon et Henri Terho, Saarijärvi (Finland), IASPM-Norden, 2002, p. 193-198.
- « Etiquettes et clichés : la presse musicale ou la mise en sens de la musique », dans *L'observation des pratiques musicales. Méthodes et enjeux*, dir. Hyacinthe Ravet, Actes de la journée d'étude du 28 avril 2001, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, 2001, p. 77-82.
- « L'analyse du cliché dans les chansons à succès », dans *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, dir. Anne-Marie Green, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 95-121.
- « L'étude de la voix dans les chansons françaises : de la description à l'interprétation analytique », dans *Séminaire interdisciplinaire Chanson. 1998-1999*, dir. Christian Marcadet, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et séminaires, 2000, p. 85-97.
- « Les chansons à succès s'introduisent dans le cours de musique », dans *La musique comme joie à l'école*, dir. Georges Snyders, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 54-72.
- « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », 1998, p. 21-28.
- « La presse musicale française et l'analyse des musiques populaires récentes », *Cahiers de l'OMF*, 2, 1997, p. 36-54.
- « Contribution à l'étude de la notion de style : quelques occurrences du mot "style" dans *Le Ménestrel* de 1873 à 1937 », *Cahiers de l'OMF*, 1, 1996, p. 32-43.

3. Communications sans actes

- « Y a-t-il un style musical de Boris Vian dans ses chansons ? », communication dans la journée d'études *L'héritage musical de Boris Vian*, Observatoire Musical Français et Histoire du Jazz en France, Université Paris Sorbonne - Paris IV, 2 décembre 2009.
- « Ironical and comic self-criticism in "Louxor j'adore" by Philippe Katerine : reactivating French "chanson à texte" of the past ? », communication à l'*IASPM 15th biennial conference : Popular Music Worlds, Popular Music Histories*, University of Liverpool, 13-17 juillet 2009.
- « Le travail artistique dans les albums de chansons en France aujourd'hui : les dimensions collectives », communication dans la journée d'études *Sociologie du travail et enquêtes de terrain. Discussions autour de recherches récentes. Regards croisés autour du travail artistique*, Laboratoire G. Friedmann, Université Paris I - Panthéon Sorbonne, 26 septembre 2008.
- (avec Cécile Prévost-Thomas), « La chanson en mai 68 / mai 68 dans la chanson », communication au colloque *La musique en mai 68 / mai 68 dans la musique* (dir. Pierre-Albert Castanet et François Nicolas), C.N.R. de Paris, 3-4 avril 2008.
- (avec la collaboration de Hyacinthe Ravet) « Juliette Gréco and Mademoiselle K: the Social Influences on Singing Style », communication à la *3rd Conference on Interdisciplinary Musicology, Singing*, Tallinn (Estonie), 15-19 août 2007.
- « Analyse musicale d'un récent album de chanson rock (Mademoiselle K, *Ça me vexe*, EMI, 2006) : l'apport des méthodes ethnographiques », communication aux Journées d'Etudes de la SFE, *Nouvelles musiques, nouvelles méthodes?*, Roiffé, 15-17 juin 2007.

« De la mélodie au style : quelques spécificités de la mélodie dans la variété française actuelle », communication aux 3^e *Rencontres interartistiques de l'OMF, L'analyse mélodique*, 20 mars 2006.

« Aspects de la répétition musicale en musique dite “populaire” », communication au colloque international de l'IASPM (branche francophone d'Europe), *Musiques populaires : une exception francophone ?*, Université de Louvain-la-Neuve, 8-9 février 2006.

(avec Hyacinthe Ravet) « Analyser une pratique de création musicale. Réflexion autour de la construction d'outils musico-sociologiques », communication au Congrès de l'ASLF, Tours, juillet 2004.

4. Édition d'actes et de numéros de revues

Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui, avec Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, Paris, OMF (série Jazz, Chanson et Musiques Populaires actuelles), 2005, actes de la journée d'étude de l'OMF du 4 mars 2003.

Musurgia, 2002, IX/2, « Musiques populaires modernes ».

Musurgia, 1998, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », actes de la journée d'étude de l'OMF du 20 janvier 1998.

5. Mémoire et thèse

L'ouverture Waverley. La tentation narrative chez Berlioz, maîtrise, dir. Danièle Pistone, Paris, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1991.

Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993, thèse de doctorat, dir. Danièle Pistone, Paris, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2000.
Consultable en ligne : <http://www.theses.paris4.sorbonne.fr/these-%20Rudent.pdf>

Table des matières

Première partie :

Un domaine de recherche encore peu balisé.....	5
La disparité stylistique des musiques concernées.....	8
Le déséquilibre de l'activité de recherche musicologique globale.....	11
Au carrefour de plusieurs disciplines.....	14
Anglophonie, francophonie.....	15

Deuxième partie

Parcours passé et problématiques abordées.....	21
Sémantique et prise de sens.....	24
Cliché, étiquetage et analyse.....	39
Une analyse musicale appropriée aux chansons de tradition phonographique.....	43
Analyse interne et analyse externe.....	55
Elaboration musicale et processus de création.....	64
L'analyse de voix.....	70
Les recherches du présent : <i>L'album de chansons dans la France d'aujourd'hui : entre processus social et œuvre musicale</i>	75
Bilan provisoire.....	78

Troisième partie

Projets pour des recherches à venir.....	81
De la prosodie à la performance.....	83
Manières de faire la musique.....	85
1. Les gestes, les gens.....	86
2. Les procédés musicaux.....	88
Projets concrets.....	90
 Curriculum vitae et liste des publications.....	 93
Curriculum vitae.....	95
Liste des publications.....	99

Annexe 1

Bibliographie anglophone

Analyse musicale de *popular music*

Les ouvrages sont listés du plus récent au moins récent (date de première publication). La table des matières est détaillée pour les ouvrages collectifs, afin de donner une idée des chercheurs actifs dans ce domaine, du corpus et des méthodes abordés.

Allan F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (1/2003)

Robert Walser, "Popular music analysis: ten apophthegms and four instances"

Dai Griffiths, "From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop songs"

Robynn J. Stilwell, "The sound is "out there": score, sound design and exoticism in *The X-Files*"

Stan Hawkins, "Feel the beat come down: house music as rhetoric" ["French Kiss" Lil' Louis]

Rob Bowman, "The determining role of performance in the articulation of meaning: the case of "Try a Little Tenderness""

Adam Krims, "Marxist music analysis without Adorno: popular music and urban geography"

Allan F. Moore, "Jethro Tull and the case for modernism in mass culture"

John Covach, "Pangs of history in late 1970s new-wave rock"

Chris Kennett, "Is anybody listening?"

Martin Stokes, "Talk and text: popular music and ethnomusicology"

Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2007 (1/2001)

Walter Everett (ed.), *Expression in Pop-Rock Music. Critical and Analytical Essays*, New York and London, Routledge, 2/2008 (1/2000)

Jonathan W. Bernard, "The Musical World(s?) of Frank Zappa: Some Observations of His "Crossover" Pieces"

James Borders, "Frank Zappa's "The Black Page": A Case of Musical "Conceptual Continuity"

Lori Burns, "Analytic Methodologies for Rock Music: Harmonic and Voice-Leading Strategies in Tori Amos's "Crucify"

John Covach, "Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic Crossover in Late-1970s American Progressive Rock"

Walter Everett, "Pitch Down the Middle"

Susan Fast, "Music, Contexts, and Meaning in U2"

Ellie M. Hisama, "From *L'Etranger* to "Killing an Arab": Representing the Other in a Cure Song"

Nadine Hubb, "The Imagination of Pop-Rock Criticism"

Tim Hughes, "Trapped Within the Wheels: Flow and Repetition, Modernism and Tradition in Stevie Wonder's "Living for the City"

Timothy Koozin "Fumbling Towards Ecstasy: Voice Leading, Tonal Structure, and the Theme of Self-Realization in the Music of Sarah McLachlan

Jocelyn R. Neal, "Country-Pop Formulae and Craft: Shania Twain's Crossover Appeal"

Mark Spicer, "Large-Scale Strategy and Compositional Design in the Early Music of Genesis"

Albin Zak, "Rock and Roll Rhapsody: Pop Epics of the 1970s"

Richard Middleton (ed.), *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2003 (1/2000)

Richard Middleton, "Introduction: Locating the Popular Music Text"

Part 1 Analysing the Music

Peter Winkler, "Randy Newman's Americana"

Stan Hawkins, "Prince: Harmonic Analysis of "Anna Stesia""

Philip Tagg, "Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice"

Richard Middleton, "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap"

David Brackett, "James Brown's "Superbad" and the Double-Voiced Utterance"

Sean Cubitt, ""Maybellene": Meaning and the Listening Subject"

Part 2 Words and Music

Timothy D. Taylor, "His Name was in Lights: Chuck Berry's "Johnny B. Goode""

Umberto Fiori, "Listening to Peter Gabriel's "I Have the Touch""

Dai Griffiths, "Three Tributaries of "The River""

Barbara Bradby and Brian Torode, "Pity Peggy Sue"

Part 3 Modes of Representation

Sheila Whiteley, "Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix"

John Moore, ""The Hieroglyphics of Love": The Torch Singers and Interpretation"

Charles Hamm, "Genre, Performance, and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin"

Richard Leppert and George Lipsitz, ""Everybody's Lonesome for Somebody": Age, the Body, and Experience in the Music of Hank Williams"

Ellie M. Hisama, "Postcolonialism on the Make: The Music of John Mellencamp, David Bowie, and John Zorn"

Alf Björnberg, "Structural Relationships of Music and Images in Music Video"

John Covach & Graeme M. Boone (ed.), *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1997

John Covach, "Progressive Rock, "Close to the Edge", and the Boundaries of Style"

Daniel Harrison, "After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music"

Dave Headlam, "Blues Transformations in the Music of Cream"

Lori Burns, ""Joanie" Get Angry: k.d. lang's Feminist Revision"

Walter Everett, "Swallowed by a Song: Paul Simon's Crisis of Chromaticism"

Matthew Brown, ""Little Wing": A Study in Musical Cognition"

Graeme M. Boone, "Tonal and Expressive Ambiguity in "Dark Star""

David Brackett, *Interpreting Popular Music*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2000 (1/1995)

["I'll Be Seeing You" par Bing Crosby et par Billie Holiday, Hank Williams "Hey Good Lookin'", James Brown "Superbad", Elvis Costello "Pills and Soap". Introduction : problématiques de l'analyse musicale de chansons populaires phonographiques]

Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Glasgow, Bell & Bain Ltd., 2002 (1/1990)

[avec un chapitre résumant la situation de la musicologie vis-à-vis de l'analyse de *popular music*, telle que la question se présentait en 1990]

