



Le son des chansons : essai de sémiotisation du sonore

Martine Groccia *

Résumé: Cet article propose une réflexion sur le son des chansons et sur une possible sémiotisation des phénomènes sonores qui s’y manifestent. Partant du constat que les chansons contemporaines sont enregistrées en studio et destinées à une écoute acousmatique réitérée, nous dégageons en premier lieu les caractéristiques du son des chansons, comme relevant de deux manifestations complémentaires du sonore : le son musical ; le son musical modelé. Cette première observation mène à la nécessité pour l’analyse sémiotique de l’objet de conceptualiser cette distinction entre la dimension musicale proprement dite, et la dimension plus spécifiquement sonore des chansons, dès lors que ces deux modes ne partagent pas le même statut théorique : le son musical est le résultat d’une mise en discours d’un système signifiant abstrait, le système musical, ayant ses unités discrètes et ses valeurs, sa syntaxe, ses fonctions, etc. ; le son modelé n’émane d’aucun système signifiant constitué, relève d’une dimension plastique manifestant des qualités du son de l’ordre du continu, et partant hors système musical. Le statut sémiotique de cette dimension sonore est alors discuté, dans l’objectif de rendre cette dimension opérante pour l’analyse sémiotique de l’objet. Au regard des réflexions menées, il paraît approprié d’y reconnaître, à défaut d’une sémiotique propre et autonome, la construction d’une représentation sonore signifiante, susceptible pour le moins de relever d’une sémiotique de type semi-symbolique, et opérante dans les limites du discours qu’elle construit. Une analyse ciblée d’une chanson de Sanseverino permet, pour finir, de mettre en évidence quelques modes de signifiante susceptibles d’être opérants sur cette dimension.

Mots-clés: Chanson, Son, Musique

Introduction

Dans son article intitulé «Chanson française contemporaine : état des lieux communs» , Joël July offre une vue panoramique de l’évolution de la chanson française contemporaine. Il y montre que la notion de chanson française, qui a subi au début des années 80 un éclatement au profit d’une dichotomie «variété vs rock» , a retrouvé progressivement son unité, et ce dès le milieu des années 90, autour de ce qui est appelé depuis «la nouvelle scène française» . Cette unité retrouvée découle, dit-il, de l’impossible mise à l’écart du rap et du rock :

Or, de même que le rock s’assagit et s’éman-
cipe en proposant souvent une frontière po-
reuse avec le blues, le folk, la pop, en inté-
grant des instruments qui n’entraient pas
dans ses attributions (accordéon, cordes : vio-
lon, violoncelle, contrebasse), le sous-genre
rap lui-même éclate et se ramifie : Passi pro-
pose des chansons à Johnny Hallyday, Ca-
logero et Grand Corps Malade se réunissent

pour le titre *L’ombre et la lumière*, Abd Al
Malik débauche Juliette Gréco (*Roméo et Ju-
liette*). (July, 2012, p. 11)

Il ajoute plus loin :

Nous ne contestons pas la possibilité, et y
recourons par commodité parfois, de présen-
ter la chanson française comme un éventail
cloisonné. Mais nous préférons insister sur
ce qui fait de la chanson une même famille,
un même genre. Par essence, une chanson
est un chant apte à susciter par le canal
d’une voix (d’un corps) un état émotif puis-
sant, réductible à un mot (nostalgie, colère,
joie, amour, plaisir, etc.) ou à un complexe
émotionnel que la chanson exemplifie. (July,
2012, p. 12)

Ainsi, cette chanson contemporaine peut «être obser-
vée comme un objet culturel unique et unifié, soumis
aux mêmes aléas de la production discographique, en
tout cas, aux mêmes codes esthétiques et esthésiques.
Du rap au rock, de la variété à la chanson à texte,

*. Université Lumière Lyon 2 . Endereço para correspondência: (Martine.Groccia@univ-lyon2.fr).

ce sont les principes de création, de fabrication et de commercialisation qui doivent retenir l'attention du commentateur.». Deux points principaux font écho à la réflexion que nous mènerons ici.

(i) La chanson contemporaine française, quelle que soit sa diversité, émane de «principes de création et de fabrication» communs. Autrement dit, toutes les chansons d'aujourd'hui sont des objets finis, composés et enregistrés en studio d'enregistrement, et destinés en premier lieu à une écoute acousmatique², à partir de supports divers (CD, radio, téléphone, etc.). Composés car il ne s'agit pas seulement de fixer sur support une expression artistique verbo-musicale, mais bien de «travailler» le son des chansons à même l'enregistrement. Le paramètre technologique fait partie intégrante de la composition des chansons, ainsi que le note Delalande :

[. . .] on est frappé de constater que les techniques de studio et la fixation du son sur un support ont permis la maîtrise par le créateur (ou l'équipe de création) d'une dimension de la musique qui était jusqu'à il y a quelques décennies, faute de pouvoir l'écrire, laissée à l'improvisation plus ou moins bien contrôlée du moment de l'exécution. Le travail d'élaboration du "son", au moins pour ces musiques, ne relève plus de la seule technique mais s'intègre à la conception artistique, au même titre que les hauteurs et les durées dans le cas de la musique écrite. On assiste ainsi à l'émergence d'une nouvelle dimension de la pensée musicale, relativement secondaire pendant des siècles (parce que non écrite), qui prend place maintenant parmi les préoccupations esthétiques prioritaires. (Delalande, 2001, p. 7)

Ce travail d'élaboration du son offre à la chanson contemporaine une créativité spécifique, créativité qui s'enrichit encore de la perméabilité des genres musicaux. Voix et instruments sont traités en tant que *sons mis ensemble*, faisant de la chanson une véritable composition sonore.

(ii) Or, cette même chanson est définie par son aptitude à «susciter un état émotif puissant réductible à un mot [. . .] ou à un complexe émotionnel» . Ainsi, un des sens disponibles pour l'auditeur, si ce n'est *le sens in fine* de ce genre de production

artistique, s'appréhende en termes de ressenti, d'état d'âme ou d'émotion. On remarquera, et l'auteur l'étaye ailleurs dans son texte, que ce sens ne se réduit pas aux contenus (narratifs, figuratifs) construits par la composante verbale. Le sens évoqué ici, par sa caractérisation pathémique, intègre certes, mais dépasse également la dimension intelligible du discours verbal. Il s'agit d'autre chose, relatif à la totalité audible, et à sa saisie par l'auditeur, par conséquent intrinsèquement liée à l'expérience sensible d'écoute, expérience qui a la particularité d'être réitérable et réitérée, dans une pratique d'écoute caractérisée de ces chansons enregistrées.

Au regard de ces observations liminaires, et dans le cadre d'une approche globale visant à établir la chanson comme une sémiotique spécifique, notre propos concernera ici restrictivement l'examen de cette totalité³ audible, en tant que tout de signification dont la matérialité est faite de sons. Par conséquent, il s'agit de s'intéresser au son des chansons, de réfléchir à une possible sémiotisation des phénomènes sonores qui s'y manifestent, afin d'apprécier dans quelle mesure ces phénomènes peuvent intégrer une analyse sémiotique de l'objet. Nous dégagerons dans un premier temps quelques caractéristiques fondamentales de cette totalité audible, qui mèneront dans un second temps à l'émergence d'une dimension spécifique, la dimension sonore des chansons, dont le fondement s'appuie notamment sur la distinction d'avec l'ordre musical. Nous proposerons alors une théorisation sémiotique de cette dimension, qui la rende opérante pour l'analyse de l'objet de sens. Enfin, nous présenterons, en guise d'illustration, une analyse ciblée d'une chanson de Sanseverino, qui permettra de mettre en évidence quelques modes de signification susceptibles d'être opérants sur cette dimension.

1. Le son des chansons

Si l'on s'intéresse à la chanson en tant que discours dont la matérialité est faite de sons, il peut être opportun de s'arrêter à cette première évidence : la substance de l'expression de cette sémiotique est caractérisée, et relève d'un phénomène physique acoustique, nommé le son, provoquant chez le sujet écoutant des sensations auditives nommées pareillement (le son désigne à la fois le phénomène physique et le phénomène perçu). La nature même du son, phénomène physique et/ou perçu, est discutée selon que l'on adopte une approche événementielle ou phénoménologique. En effet, là où la théorie événementielle assimile strictement le son à

2. «La situation acousmatique (entendre sans voir) [. . .] est censée permettre de s'intéresser au son pour lui-même, puisque cela nous dissimule la cause, [. . .].» (Chion, 2004, p. 200).

3. On parlera de «totalité», ou de «tout» pour insister sur le fait que la chanson est ici appréhendée comme un ensemble signifiant qui, bien que polysémiotique et manifestant une expression syncrétique et multimodale (la substance du plan de l'expression est à la fois vocale et instrumentale), est saisi dans sa globalité sonore par l'auditeur.

l'événement vibratoire produit par l'objet sonnant, la phénoménologie le définit par sa nature de donné-à-entendre : le son n'existe qu'à partir du moment où il est visé par l'intentionnalité d'un auditeur (Bonnet, 2012, p. 65). Le son devient alors un audible, tel que le définit Bonnet :

L'objet primordial de toute écoute est le son ou plus précisément l'audible. L'audible est un *donné-à-entendre*, il intègre déjà une adresse et suppose donc une « conscience » d'être tourné vers l'auditeur. Mais le son n'a pas de conscience. Cette « conscience de », cette adresse ne saurait provenir du son lui-même. C'est bien la perception, la visée, qui détermine ce qui pourra être entendu ou pas. L'écoute ne dépend pas d'une mise en audibilité du son, elle la produit, elle constitue le son comme *audibilis*. (Bonnet, 2012, p. 96)

L'audible est donc ce sonore que l'écoute produit en le réifiant. En d'autres termes, face au phénomène sonore, l'écoute n'est pas seulement réceptrice de l'onde vibratoire, mais elle est également productrice de ce sonore qu'elle érige en audible.

Cette approche phénoménologique peut constituer le point de départ d'une sémiotique des sons, telle qu'elle est discutée par Bordron dans son article *Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons*. L'auteur y expose les prémices d'une théorisation sémiotique pour les phénomènes sonores, en expliquant notamment ce qui autorise le sémioticien « à qualifier un son de phénomène sémiotique » (Bordron, 2010, p. 3). Les points soulevés dans cet article sont fondamentaux pour l'établissement d'une sémiotique des sons, cependant nous ne les discuterons pas pour la seule raison que notre contribution se situe à un autre niveau d'appréhension. Bordron discute d'une sémiotisation du sonore là « où la perception, bien sûr dépendante de diverses situations culturelles qui la catégorisent, est la seule source de sens » (Bordron, 2010, p. 7), et partant pose quelques conditions d'établissement de la perception comme sémiose. Or notre propos se situe en aval de l'articulation perception-sémiose, dans la mesure où nous traitons ici le son des chansons en tant qu'il manifeste un plan de l'expression organisé et ordonné en vue de significations particu-

lières, dans une sémiose effective, dont l'analyse de l'objet de discours constitue d'ailleurs une des traces.

Ceci étant, il n'empêche que le son des chansons, bien que constitué en discours, présente des propriétés partagées par tout phénomène sonore, qu'il soit musical ou non, artificiel ou non, articulé ou non. Dès lors que la sémiose effective de l'objet musical implique la perception de ce dernier par un sujet écoutant, ces propriétés du son perçu⁴ sont susceptibles d'influer sur la construction de l'objet de sens.

Ces précisions faites, nous appréhendons les chansons en tant que totalités audibles, c'est-à-dire en tant que son visé par une écoute, ce qui implique également de les considérer comme des « tous de signification », au sens geninascaien du terme⁵, que l'auditeur instaure comme discours cohérent et intelligible. Or, comme nous l'avons rapidement observé en introduction, le plan de l'expression, sonore, de ce « tout de signification », est organisé et ordonné selon deux modes complémentaires, et pour autant distincts. Le premier découle de sa nature d'expression artistique musicale : le son des chansons est un *son musical*, organisé et cadré par son expression hybride et polysémiotique, à la fois verbale et musicale, expression manifestée dans une forme musicale plus ou moins fixée par le genre ; le second est corrélé à sa spécificité de son travaillé ou modelé en studio d'enregistrement : ce son musical est créé et enregistré avec des techniques qui permettent des captations de micro-phénomènes sonores, des intégrations d'effets de timbre, de texture, de résonance, des gestions particularisées des sources, etc., l'ensemble modelant le son musical.

1.1. Un son musical

Le son des chansons est un son musical, caractéristique qu'il partage avec l'ensemble des productions musicales, qu'elles soient strictement instrumentales, ou qu'elles intègrent une composante vocale. En effet, le son des chansons est dit musical dans la mesure où il subit un cadrage qui n'existe pas pour les sons non musicaux, comme l'explique Chion :

[. . .] le fait que le son musical obéisse à une forme spécifique distincte des sons du monde ordinaire et s'organise avec d'autres selon une loi très précise, et surtout peut-être provient

4. Les propriétés du son en tant que phénomène perçu sont notamment présentées dans l'ouvrage de Chion, *Le son* (2004). L'auteur y expose les conditions et les caractéristiques de la perception des phénomènes sonores. À titre d'exemple : seuils temporels et limites fréquentielles ; perception des hauteurs ; localisation de la source sonore ; pré-perception et perception restaurée, etc.

5. Nous reprenons ici en effet une formulation de Geninasca qui, dans ses propositions théoriques concernant l'interprétation des discours littéraires et esthétiques, désigne ainsi les discours, ou ensembles signifiants, en tant qu'ils sont instaurés par une instance d'énonciation : « le 'sujet de l'énonciation implicite', ou l'énonciataire, dès lors qu'il informe l'objet textuel, et en l'informant le constitue comme tout de signification, accomplit l'acte énonciatif auquel le discours doit son existence : chaque acte de discours équivaut à une performance définie et unique » (Geninasca, 1997, p. 93). Nous adoptons cette position théorique, qui implique que l'instance d'énonciation s'inscrit dans la sémiose elle-même, et est à considérer comme un des fonctifs de la fonction sémiotique, pour au moins deux raisons que nous ne ferons que mentionner ici : (i) les chansons sont d'abord des discours esthétiques sonores, dont l'existence phénoménologique même implique nécessairement un sujet écoutant, qui constitue le son en objet d'écoute ; (ii) en chanson, l'acte de discours décrit comme une « performance définie et unique » trouve un écho tout particulier dans l'expérience même de cette écoute, qui comme expérience, bien que réitérée, est à la fois toujours une performance, et toujours unique.

d'une source cataloguée comme instrument réservé à la production de sons musicaux, serait l'équivalent d'un cadrage, qui permet que nous le reconnaissons comme appartenant à l'œuvre et non au réel, car, sur le plan spatial, il est totalement mélangé aux sons de la vie. (Chion, 2004, p. 182)

Dès lors, ce cadrage permet la reconnaissance du flux sonore comme étant une œuvre produite, construite, composée, par une instance émettrice, pour être communiquée à une instance réceptrice. Pour les chansons, ce son musical a quelques propriétés générales. Il se déploie entre deux pôles, son début et sa fin, dans une durée, et une organisation temporelle, relativement codifiée; il se déroule selon des paradigmes repérables (introduction, couplets, refrains, pont, coda) que la dimension mélodique, vocale et/ou instrumentale, structure en partie; par conséquent, il exploite les propriétés, inhérentes à la matérialité sonore (propriétés que le système musical a érigées en valeurs: hauteur, durée), ainsi que les règles de la musique tonale classique (tonalités, harmonies, cadences, etc.)⁶. De fait, ce son, nous l'écoutons comme un discours de type musical, et nous le comprenons comme tel: nous sommes capables d'en extraire les unités pertinentes, les paradigmes structurants, etc.; nous savons qu'il est produit par des instruments de musique, ou des appareils électroniques, ainsi que par des voix humaines; nous identifions l'ensemble de cette production comme émanant d'un corps artistique: chanteurs, musiciens, arrangeurs.

Somme toute, les chansons sont des objets musicaux. Ce caractère musical est finalement celui qui a le plus porté préjudice à l'étude de la chanson comme expression artistique spécifique et singulière, dans la mesure où, du point de vue du musical justement, les chansons sont généralement simples voire simplistes:

[...] Harmonies rudimentaires reposant sur les degrés forts, utilisant parfois deux accords de trois sons pour plusieurs minutes de musique; formes à la fois simples et banales, où la répétition du matériau joue un rôle essentiel, reposant presque systématiquement sur des carrures de quatre mesures: tout cela décourage l'analyste et pousse à inventer de nouvelles approches. (Rudent, 1998, p. 22)

Dès lors, dans l'analyse, le son des chansons peut s'appréhender et se décrire avec les outils du système musical tonal. Mais l'analyse achoppe sur cette simplicité du musical, et pour cette raison, les sciences de la

musique ont le plus souvent négligé ce type de production, tout comme elles l'ont fait envers l'ensemble des musiques populaires. Ainsi, si la chanson a pu intéresser l'anthropologue ou le sociologue, elle a toujours eu peu d'attrait pour le musicologue.⁷

Pour autant, cette dimension musicale n'est absolument pas à négliger pour le sémioticien, pour la raison essentielle que les chansons sont avant tout des objets musicaux pour les auditeurs qui les écoutent, et occupent une place importante dans les pratiques de la musique. Par conséquent, il ne nous paraît pas envisageable de réfléchir sur la sémiologie en jeu dans ce type d'objet sans prendre en compte sa nature première d'objet musical. Dans cette optique, nous avons proposé ailleurs⁸ une analyse sémiotique de cette dimension musicale, analyse qui repose sur les caractéristiques proprement musicales des chansons, et sur les valeurs que le système musical tonal leur octroie. Nous n'en détaillerons pas ici les tenants et aboutissants, mais soulignons tout de même quelques points fondamentaux: la dimension musicale des chansons est celle au travers de laquelle l'auditeur instaure l'objet sonore en objet de sens. Lors de l'écoute, l'auditeur est susceptible de mettre en place des stratégies de cohérence qui lui permettent d'instaurer la totalité signifiante, et de faire d'un flux sonore continu un discours intelligible. Il saisit alors de l'objet un ensemble d'indices signifiants, à partir desquels il transforme le continuum sonore en un discours syntagmatiquement et paradigmatiquement structuré, ainsi que temporellement pertinent. Ces stratégies de cohérence s'opèrent essentiellement sur deux niveaux: la mise en relation des éléments in praesentia, qui prend corps notamment dans les phénomènes de répétition internes à la chanson écoutée; la confrontation des éléments in praesentia et des éléments in absentia, qui fait intervenir l'objet générique «chanson» en tant qu'il met à disposition de l'auditeur une macro-structure virtuelle, un format générique, à partir duquel s'appréhende la chanson de l'écoute actuelle. Il apparaît alors que tout écart ou ajustement dans la saisie perceptive de ces différents éléments est susceptible de faire sens. De plus, la prégnance vocale, elle aussi gérée par des propriétés musicales locales et globales (hauteur mélodique, accentuation musico-prosodique, rythme, détachement figure/fond, etc.), construit en même temps une appréhension spécifique des contenus verbaux, en hiérarchisant la saillance perceptive de leur manifestation dans la totalité audible. Ainsi, la dimension intelligible de l'objet se nourrit également de contenus verbaux, émergeant du flux sonore, comme mis en avant de la «scène sonore», et ce au moyen de la gestion globale

6. Pour une étude détaillée de la musique des chansons, voir Groccia 2008.

7. Voir notamment à ce sujet l'article de Hennion (1998), «D'une distribution fâcheuse: analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes». L'auteur précise que les approches anthropologiques ou sociologiques des musiques populaires se passent la plupart du temps de toute analyse musicale.

8. Groccia 2008.

du musical.

En définitive, pour le dire très rapidement ici, le musical saisi globalement par l'auditeur au travers des processus que nous venons d'évoquer, lui permet d'instaurer le discours lors de l'écoute et d'en construire une partie substantielle de sa dimension intelligible. Ceci étant, cette dimension musicale ainsi caractérisée, comme la dimension dans laquelle se déploient des phénomènes sonores que le système musical consigne, reconnaît et organise, n'intègre pas toutes les manifestations sonores disponibles pour l'auditeur, et partant laisse en marge de l'analyse des phénomènes sonores pourtant prégnants à l'écoute du donné-à-entendre.

1.2. Un son musical modelé

Les quelques musiciens et musicologues, puisqu'il y en a heureusement, qui s'intéressent aux musiques populaires, font en effet tous le même constat de l'importance du paramètre technologique dans ce type de musique. Nous avons cité précédemment Delalande. Authelain quant à lui évoque dès 1987 le son des chansons en termes de «masse sonore», «couleur instrumentale» et «composition» :

Les mots s'insèrent dans une masse sonore faite de couleurs instrumentales, de suites rythmiques, de cellules mélodiques se combinant avec la mélodie principale. Or si l'on peut isoler, notamment avec les procédés d'enregistrement actuels, chacun des composants (percussions, contre-chants instrumentaux, traits et ponctuations, voix soliste, chœurs), le résultat final a toutes les qualités d'une composition, à l'image de l'art floral, pictural ou culinaire. (Authelain, 1987, p. 24)

Il apparaît en effet qu'en tant que production acoustique, créée en studio et enregistrée sur support, le son des chansons n'est effectivement pas à appréhender seulement en terme de propriétés musicales, mais également en terme de composition proprement esthétique sonore. Ce qui émerge en filigrane, c'est effectivement l'existence d'un concept d'ordre esthétique, que les auteurs nomment tout simplement le «son». Ainsi, Chion, dans *Musiques, Médias et Technologies* :

Pour un profane, et notamment pour les mélomanes cantonnés dans l'écoute du classique, toutes les musiques rock se ressemblent puisqu'elles utilisent les mêmes schèmes rythmiques élémentaires et les mêmes gammes, alors qu'un connaisseur entend, entre un groupe et un autre, de grandes différences, son oreille se portant sur une dimension à laquelle le musicien savant n'est pas forcément sensible, et qu'on appelle 'le son'? lequel

est autre chose que le timbre personnel de l'instrumentiste (comme dans le jazz) ou du chanteur. Ce qui fait la différence entre tel et tel groupe, c'est en effet, au sens large, le son : telle pâte sonore, tel mélange des instruments par mixage, tel parti pris acoustique, étroitement déterminés par l'utilisation des micros, des amplificateurs, des appareils à effets spéciaux acoustiques. . . Même si l'on a affaire à un groupe jouant entièrement sur des instruments 'naturels' [. . .], le son demeure contrôlé et recréé par le choix et la disposition des micros et des haut-parleurs. (Chion, 1994, p. 50)

De même, Hennion dans son ouvrage *Les professionnels de la musique* :

[. . .] Le son, c'est aussi des plans, des volumes, des formes, des couleurs. La prise de son et le mixage, qui cherchent une ambiance sonore par rapport à un chanteur, ça consiste à le placer dans un espace : à trouver un fond, des angles, des seconds plans, à ouvrir une perspective ici, à arrêter le regard là. Il faut transcrire sur la bande une représentation spatiale de la musique, en manipulant les boutons. Il suffit d'écouter les images employées pendant la prise de son : devant, derrière, plus loin, par-dessus. . . Même l'écho, c'est une image spatiale en fait, visuelle autant que sonore. (Hennion, 1981, p. 116)

Enfin, l'ouvrage de Delalande, *Le son des musiques, entre technologie et esthétique* est entièrement consacré à ce concept, qu'il nomme explicitement le «son»⁹ entre guillemets, faute de terme plus explicite :

[. . .] le «son» qui nous intéresse semble bien être une organisation de timbres, d'attaques, de plans de présence, de bruits utilisés comme indices d'une action instrumentale, et d'autres traits morphologiques qui n'ont pas encore donné lieu à une analyse explicite, le tout prenant une valeur symbolique et s'inscrivant dans une tradition esthétique. Rien à voir, par conséquent, avec le son de l'acoustique, ou du moins pas davantage de rapport qu'entre une «peinture» de Velasquez, et un tube de peinture. (Delalande, 2001, p. 14)

L'ensemble de ces commentaires rend effectivement compte d'un sonore «travaillé», qui s'exprime pêle-mêle en termes de masse sonore, couleur instrumentale ou mélange des instruments, plans, volumes, formes,

9. Ce concept de «son» tel qu'évoqué par ces auteurs est de fait tout à fait opérant chez les amateurs de musiques modernes électroniques (Techno, R'n'B, Dance, House, etc.) chez qui il n'est pas rare d'entendre, en commentaire esthétique d'une production artistique : «X a un bon son!» .

organisation de timbres, d'attaques, de plans de présence, de bruits, etc., et pour lequel le caractère « spatial », semble particulièrement prégnant. Ce sonore ainsi défini renvoie, en complément de la perception discontinue du musical, à une perception continue du son. En effet, tous les objets musicaux composeraient avec deux types « purs » de musiques, « l'une proprement « musicale », propice à des relations abstraites [...] ; l'autre dite « plastique », correspondant à des variations continues, et donnant lieu à des relations d'un ordre plus diffus, plus sensoriel [...] » (Chion, 1983, p. 65). Dès lors qu'il met en jeu des qualités sonores que le musical ne consigne pas comme des valeurs de son système, ce « son » des musiques dont il est question ici, semble renfermer ce caractère plastique, et semble également nourrir plus spécifiquement la dimension sensible de l'objet.

La difficulté ici, et elle est soulignée notamment par Delalande, est de proposer une analyse musicologique explicite de ces phénomènes, puisque d'une part, le système musical ne possède pas un solfège apte à en rendre compte, et d'autre part, ces phénomènes ont été largement négligés par l'analyse musicologique traditionnelle. En revanche, la sémiotique peut peut-être en offrir une compréhension spécifique, en précisant leur fonction dans la sémiosis, et dans la construction de l'objet de sens par l'auditeur qui les perçoit.

2. La dimension sonore des chansons : de la nécessité de distinguer sonore et musical pour l'analyse sémiotique

Ce que pose en filigrane cet examen du son des chansons, c'est la nécessité pour l'analyse sémiotique de conceptualiser cette distinction entre la dimension musicale proprement dite, et la dimension plus spécifiquement sonore des chansons. En effet, ces deux modes du sonore ne partagent pas le même statut théorique : le son musical est le résultat d'une mise en discours d'un système signifiant abstrait, le système musical, ayant ses unités discrètes et ses valeurs, sa syntaxe, ses fonctions, etc. ; le son modelé n'émane d'aucun système signifiant constitué. Il existe en tant que son manifesté, mais il ne peut s'appréhender au regard d'un système qui en préciserait les unités pertinentes, les valeurs, etc. Or, les commentaires cités ci-dessus montrent sans doute aucun qu'il a une pertinence pour la construction de l'objet de sens par

l'auditeur. Il s'agit donc de réfléchir à une possible conceptualisation de ce sonore, qui permette de constituer cette dimension comme opérante pour l'analyse.

En musicologie, la pensée schaefferienne¹⁰ a posé les bases d'une distinction entre sonore et musical, avec pour terrain d'investigation les musiques électroacoustiques et la musique concrète. C'est pourquoi la conception schaefferienne de l'objet sonore peut fournir quelques pistes. Citons la définition que l'auteur en donne dans son ouvrage *De l'expérience musicale à l'expérience humaine* :

Qu'est-ce donc qu'un *objet sonore* ? C'est tout élément du son qui se donne à la conscience de l'auditeur comme unité de perception. Lorsqu'on a identifié de tels objets dans le continuum sonore, qu'est-ce qui leur confère la qualité musicale ? Autrement dit, qu'est-ce qu'un *objet musical* ? C'est un objet sonore dont tel caractère est recherché, ou telle valeur appréciée, comme assurant une relation (sensible et intelligible) avec un autre objet (musical). (Schaeffer, 1971, p. 70)

Précisons quelques points. L'acception d'*objet sonore* posée par cet auteur est spécifique. L'objet sonore est l'objet de l'écoute réduite¹¹, et désigne un *élément* du son dans l'ensemble d'un continuum sonore, élément susceptible d'être déchiffré comme une *unité de perception*. Cet objet sonore devient *musical* si certaines de ses caractéristiques sont reconnues *ailleurs*, dans d'autres objets musicaux, donc dans d'autres unités de perception, comme établissant entre eux une relation par l'intermédiaire de ces caractéristiques. Cette acception est très restreinte et répond aux besoins des expériences en musique concrète. Par ailleurs, soulignons également que l'objet sonore de Schaeffer se situe au niveau de l'unité de perception, ce qui ne correspond pas à notre niveau de réflexion. L'« objet sonore » chanson, que nous tentons de construire, désigne bien l'ensemble de la chanson en tant que continuum sonore justement et nous n'abordons pas ici le problème des unités. C'est une autre raison pour laquelle, pris tel quel, le concept de Schaeffer ne peut s'appliquer à notre approche. Cependant, la pensée qui y est sous-jacente nous paraît pertinente pour l'appréhension de la dimension sonore des chansons, qu'il s'agit de distinguer de sa dimension proprement musicale, et elle peut contribuer à fonder l'argumentaire de sa théorisation sémiotique.

Retenons donc que les concepts d'objet sonore et d'objet musical, dans le sens de Schaeffer et établis par

10. Notamment Schaeffer, *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*, 1971, et Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 1977.

11. « L'écoute réduite, telle que l'auteur du *Traité des objets musicaux* la pose, est donc celle qui fait volontairement et artificiellement abstraction de la cause et du sens (et nous ajoutons : de l'effet), pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles non seulement de hauteur et rythme, mais aussi de grain, matière, forme, masse et volume. [...] Par rapport aux autres écoutes, l'écoute réduite est celle qui prend le son, qu'il soit verbal, 'musical' ou réaliste, comme un objet d'observation en lui-même, au lieu de le traverser en visant à travers lui autre chose. Activité forcément volontaire et culturelle - rien dans la vie ni même dans la plupart des formes d'art existantes ne nous y engage - [...] » (Chion, 2004, p. 238).

lui, posent un type de relation plus générale, entre ce que l'on pourrait nommer l'ordre du sonore et l'ordre du musical. Cette relation sous-tend un rapport hyperonymique entre les deux termes : un objet musical est nécessairement sonore, mais la réciproque n'est pas toujours vraie, un objet sonore n'est pas forcément musical. D'un côté, l'on évoque l'objet en tant qu'il peut se référer à d'autres objets avec lesquels il entretient des relations, et donc avec lesquels il est susceptible de faire système ; de l'autre en tant qu'il est à même de parvenir à la conscience de l'auditeur comme une unité de perception, sans pour autant être forcément reconnu comme appartenant à un système. Nous discernons là des caractéristiques du son des chansons : des qualités sont audibles, qui ne réfèrent pas directement au musical, et pour autant façonnent ce son musical et sont donc susceptibles d'être perçues par l'auditeur. Si l'on adapte cette distinction au niveau global, et non plus local, de la perception, l'on peut alors dire qu'une chanson est à considérer : comme objet musical, dès lors que sa musique exploite les savoirs liés à cet art, la musique, et que ses règles de composition en sont directement issues, et reconnues comme telles ; comme objet sonore, parce que cette composition prend corps dans un «son» qui la dépasse, textures, grains, timbres, occupations du temps et de l'espace, mouvements, etc., que l'on perçoit sans pour autant le reconnaître comme émanant d'un système signifiant. L'objet chanson se pose alors comme imbriqué dans une relation englobante, où le sonore subsume le musical, et où le musical constitue la manifestation d'un discours spécifique et reconnu comme tel, les deux ordres étant inextricablement mêlés, ainsi que le précise Chion : «Quelqu'un qui croit que lorsqu'il écoute une musique, il n'écoute que du musical se trompe, s'il pense par là que tout ce qu'il entend est soumis à la loi musicale. Il entend en fait du sonore musicalement quadrillé.» (Chion, 2004, p. 178). Rappelons cependant deux points essentiels de divergence entre l'approche que nous proposons et celle de Schaeffer : son investigation vise le musical et la recherche musicologique, la nôtre est sémiotique et vise l'interprétation de ce discours spécifique que constitue une chanson ; son objet sonore est local et vise la qualification des sons à travers la saisie d'unités, dans l'objectif d'y découvrir un potentiel élargissement du système musical existant, notre objet sonore est global, subsume le musical, et vise l'interprétation de la totalité audible en tant qu'elle est susceptible de faire sens pour l'auditeur. Rappelons également le point fondamental de convergence : dans les deux démarches, le son n'est pas à confondre avec l'objet de l'acoustique : il ne s'agit en aucun cas d'analyse du signal physique, mais bien de la résultante d'une attitude d'écoute orientée.

Par ailleurs, notons également que le concept de

«son» que nous avons présentés ici recouvre en fait deux niveaux d'appréhension : un qui considère la production de ce «son», aux travers des paramètres technologiques concernés ; un qui correspond à une évaluation esthétique a posteriori, qui caractérise un produit fini, et dont les auteurs remarquent qu'il fonctionne comme une signature sonore d'un groupe, d'un chanteur, d'un label, etc. Delalande l'explique de la façon suivante, en opposition aux conceptions schaefferiennes de l'objet sonore :

En réalité le concept de 'son' et le vocabulaire de Schaeffer ne sont pas sur le même plan. Le 'son' est qualitatif et global, tandis que les catégories schaefferiennes sont analytiques. Le 'son' serait plutôt l'équivalent du 'timbre', appliqué non plus à un instrument mais à un produit fini. Le timbre aussi est un concept qualitatif et global. [...] De même, le 'son' d'un disque de variété ou d'une pièce électroacoustique est une résultante sans doute aussi composite que le timbre [...] dès qu'on voudra savoir de quoi il est fait, c'est-à-dire l'analyser, on devra avoir recours à des concepts du type de ceux de Schaeffer, à savoir probablement les siens complétés par quelques descripteurs de l'espace. (Delalande, 2001, p. 29)

En définitive, le «son» tel qu'il est évoqué par ces auteurs renvoie à la fois à un faire technologique, et à son résultat global esthétique. La dimension, technologique ou esthétique, de ce concept, reste pour autant difficile à appréhender, et l'on retrouve là les limites des investigations schaefferiennes : les outils de description de ce «son», ainsi que son analyse musicologique, sont loin d'être stabilisés, éprouvés et théorisés. Ainsi que le précise la musicologue Susan McClary :

[...] l'élaboration des méthodes pour accéder à ces dimensions négligées ne demande pas seulement qu'on les remarque, mais que l'on bâtit un vocabulaire et des modèles théoriques auxquels on pourra se référer, et qui permettront de les différencier. [...] En fait, dans la mesure où la musique populaire refuse de n'être expliquée qu'en termes de structure harmonique et qu'elle insiste sur ces nouveaux paramètres, le musicologue qui souhaite donner un sens à cette musique doit tenir compte de ces éléments non répertoriés, et pour lesquels il n'existe pas encore d'appareil critique pas plus que de langage [...] (citée dans Lacasse 1998, p. 78)

Autant dire que cette dimension, le «son», bien que reconnue comme opérante et constitutive des musiques populaires actuelles, reste encore un territoire à défricher, que les musicologues commencent tout

juste à aborder. Par ailleurs, notre approche n'étant pas celle d'un musicologue, les questions qui nous concernent relativement à cette dimension sont encore d'un autre ordre. En effet, l'intérêt n'est pas l'appréciation esthétique de ce «son» comme valeur artistique de la production, ni même la description du faire technologique qui en est à l'origine, mais la prise en compte sémiotique de cette dimension sonore, en tant qu'elle contribue potentiellement à l'élaboration du «tout de signification» et de l'objet de sens. Cette préoccupation incite à chercher un concept mieux approprié et moins polysémique, susceptible de renfermer cette pertinence sémiotique, et d'éclairer sur d'éventuelles fonctions que peut assumer ce «son» pour la sémosis globale de l'objet.

3. Propositions pour une sémiotisation du sonore

On l'aura constaté, chez les théoriciens de la musique, ceux qui s'intéressent aux musiques électroacoustiques et acousmatiques sont également ceux qui sont le plus sensibles aux problématiques soulevées par le son. Or, il apparaît clairement que ces musiques entretiennent des points communs avec les musiques populaires modernes, dont la chanson est une des manifestations. Delalande pointe cette parenté indéniable : «[...] On peut même affirmer que, bien qu'elles n'utilisent généralement pas cette appellation, toutes les musiques populaires actuelles sont électroacoustiques, [...] elles ont toutes en commun d'aboutir, après traitements électroniques divers, sur un 'transformateur électro-acoustique', c'est-à-dire un haut-parleur.» (Delalande, 2001, p. 36). Dans *Musiques, Médias et technologies*, Chion explique que l'esthétique de certaines musiques actuelles s'inspire visiblement des démarches savantes et expérimentales de la musique acousmatique. Il recense quelques uns de ces procédés communs : l'exploitation du spectre harmonique, la désolidarisation des caractères du son, l'évolution vers une musique du continu et de l'infinimental, etc. Il précise :

Un deuxième apport est l'exploitation, par le micro, la fixation et l'amplification, de l'infinimental sonore : les musiques populaires savent profiter de cette ressource, aussi bien au niveau de la voix – souffles, susurrements – que des instruments solistes (le style de guitare de Ry Cooder), tandis que certains pans de la musique savante, surtout la musique concrète, travaillent abondamment dans ce registre : infimes froissements, bruits de contacts, grincements fugitifs, qui acquièrent par le grossissement et la fixation

une valeur expressive. (Chion, 1994, p. 48)

Il n'est par conséquent pas étonnant de trouver chez certains auteurs des propositions théoriques qui peuvent contribuer à l'élaboration d'une sémiotisation de ce sonore dans les chansons. C'est ce que l'on se propose de discuter, à partir d'un concept formulé par François Bayle¹², l'*image-de-son*, ou *i-son*.

3.1. L'image-de-son ou la représentation sonore

Le concept de *i-son*, tel que présenté par Bayle, fait directement référence à la situation d'écoute acousmatique, c'est-à-dire au fait d'entendre sans voir :

Quand on entend un son qui vient d'un haut-parleur, il faut réaliser que ce n'est pas un son 'comme les autres'. Une vibration de l'air parvient à mon oreille, d'accord jusque-là, mais si je remonte l'enchaînement des faits, alors je m'aperçois qu'il y a une coupure : ce qui sonne n'est plus lié à la cause (qui restera cachée, définitivement ailleurs dans l'espace, antérieure dans le temps) mais à sa forme captée. C'est devenu, par support interposé, une image-de-son. [...] l'objet temporel, comme produit d'une 'techno-culture', donne naissance à l'image-de-son. Ces images sont de nouveaux objets, observables et manipulables, relevant d'un autre espace, d'un monde de représentation. Et le *modus vivendi* de ces nouveaux objets que sont les images d'objets temporels, je l'appelle la modalité acousmatique (Bayle, 2003).

Cette image-de-son, telle que conceptualisée par Bayle, est une production d'un langage sonore, une représentation, au même titre que l'est un discours écrit, ou une peinture, à la différence que sa matérialité est faite de sons. L'*i-son* est une image, une organisation intentionnelle de l'écoute. Chion donne quelques précisions :

Comme l'image, l'*i-son* se distingue du son-source par une double disjonction, celle – physique – provenant d'une substitution d'espace de causes, et celle – psychologique – d'un déplacement d'aire d'effets ; conscience d'un simulacre, d'une interprétation, d'un signe. L'*i-son* constitue alors un objet figural incluant les marques codées de sa production d'écoute, au contraire du son naturel pour qui ces codes et ces marques se réfèrent à un système extérieur. (Chion, 2004, p. 167)

Le concept de *i-son* peut par conséquent faire écho à une certaine réalité de la dimension du «son» des

12. François Bayle est compositeur de musiques acousmatiques, et a été directeur du GRM (Groupe de Recherches Musicales) auprès de Schaeffer.

chansons, dans son existence sémiotique, à condition de ne pas le prendre dans les restrictions de l'auteur. En effet, Bayle, dans d'autres écrits, l'associe à la musique acousmatique, au sens strict qu'il en donne, en tant que «situation de pure écoute, sans que l'attention puisse dériver ou se renforcer d'une causalité instrumentale visible ou prévisible.» (Bayle, 1989, p. 241). Son image-de-son réfère à la création d'un domaine musical acousmatique «sui generis», où cet i-son est l'objectif même de la création musicale en question. Ce n'est pas le cas pour les chansons, pour lesquelles le «son» compose avec une base musicale traditionnelle et affirmée, qui par conséquent n'a pas cette dimension expérimentale, et intègre un degré certain de prévisibilité. Pour autant, en tant qu'«objet observable» relevant d'un «monde de représentation», ce concept d'image-de-son trouve une pertinence d'un point de vue sémiotique : l'auditeur de chanson a bien la conscience de l'existence d'un simulacre, dès lors qu'il interprète effectivement la totalité audible comme un univers de discours fictif. Par conséquent, la dimension sonore de l'objet peut renvoyer à la composition d'une représentation, d'ordre sonore, qu'il est susceptible de recevoir comme telle. Le «son» des chansons, dans son existence sémiotique, présente alors une affinité avec cette image-de-son : l'auditeur est effectivement susceptible de l'interpréter comme un simulacre, comme la représentation d'un monde possible. Cette représentation manifeste à la fois des caractéristiques musicales, que nous avons évoquées, et des caractéristiques sonores globales, susceptibles de renfermer, dans leur manifestation même, les traces de la construction de cette représentation.

3.2. Statut sémiotique de l'image-de-son

Ainsi, l'on retient de l'ensemble de ces observations l'idée que le «son» des chansons peut correspondre, dans une certaine mesure, à la construction d'une «représentation composée à partir de qualités sonores», dont l'appréhension relève du continu et d'une certaine plasticité de la matière sonore. Dès lors que cette représentation implique directement la dimension sensible de l'objet, et qu'elle participe à sa construction en tant qu'objet de sens, il nous semble y reconnaître une «dimension plastique», au sens de Floch, c'est-à-dire susceptible de constituer en puissance le plan de l'expression d'une sémiosis de type semi-symbolique. Citons l'auteur, dont l'approche est proprement liée aux langages visuels :

Une opposition de valeurs, la saturation d'un rouge, une différence de techniques ou de matières, ou encore un rapport de positions à l'intérieur d'un volume... de tels phénomènes sensibles ne jouent-ils aucun rôle dans la

signification, la production du sens? [...] (Floch, 1988, p. 249)

Le concept de semi-symbolisme désigne les propriétés de certains systèmes signifiants de n'être pas caractérisés par la conformité entre des unités isolées du plan de l'expression et du plan du contenu, mais par des corrélations entre des catégories relevant ensemble des deux plans, créant ainsi un effet de motivation réciproque et de sensibilisation du sens. Selon Floch, la dimension plastique des objets visuels, distincte de la dimension iconique, construit un plan de l'expression qui s'organise en catégories de divers types¹³, susceptibles d'être mises en relation avec des catégories du plan du contenu de l'objet. Ces catégories peuvent être spécifiques à chaque objet de discours, et participent de la singularité et de l'individualité des textes esthétiques, comme un système qui indique ses propres règles de constitution, et qui contient dans son organisation syntagmatique et paradigmatique ce qui le rend «singulier» ou «individuel» par rapport aux autres objets culturels. Pour l'auteur, le «sens» de cette sémiotique plastique n'est pas réductible à sa lexicalisation, et dépasse le dicible : «un objet de sens visuel relevant de la sémiotique plastique [...] est abordé comme un énoncé qu'on peut soumettre à une analyse [...]. Mais son analyse est irréductible à la seule lexicalisation, qu'elle soit commune ou experte. Il n'y a pas de sens que nommé.» (Floch, 1995, p. 117). En définitive, et pour résumer, la spécificité de la conception flochienne, et de sa sémiotique plastique, réside dans le fait d'envisager les qualités des objets comme relativement autonomes. Cette autonomie renvoie à la possible distinction entre la dimension proprement figurative ou iconique des objets visuels, constitutive de la dimension intelligible, et les qualités qui les constituent, constitutives de la dimension sensible. La dimension sensible d'un objet visuel fait alors sens au travers de la mise en relation de ses qualités, entre elles, et dans leur rapport avec sa dimension intelligible, dans la praxis énonciative de sa réception. Autrement dit, le semi-symbolisme que Floch convoque pour interpréter la dimension plastique des objets visuels peut s'envisager comme une sorte de «langue» sous-jacente émanant des us et usages des objets (d'un point de vue historique, anthropologique, socioculturel), que chaque sémiotique-objet singulière est susceptible d'actualiser de manière particulière et spécifique, au travers de l'acte d'énonciation que constitue son interprétation. La sémiotique plastique de Floch implique donc au moins trois niveaux d'appréhension des modes d'émergence du sens : l'analyse de la dimension sensible des objets visuels, qui relève de l'articulation en catégories de son plan de l'expression ; la mise en relation de cette dimension sensible avec sa dimension intelligible, qui relève de la catégorisa-

13. Exemples de catégories du plan de l'expression : catégorie de valeur (sombre/clair, nuancé/contrasté), catégories de couleur (saturé/désaturé, lumineux/terne), catégories techniques (graphique/pictural, modelé/aplat), etc. (Floch, 1988, p. 252).

tion de son plan du contenu ; l'interprétation de l'objet singulier au regard d'un semi-symbolisme anthropologiquement pertinent, et éprouvé dans des univers de discours spécifiques, duquel il est une manifestation unique, et par lequel il fait sens en tant qu'objet esthétique. Ce type de recherche a été mené en sémiotique visuelle, et concernant l'image, ce qui n'est pas le cas pour le son.

Par ailleurs, selon Floch, la reconnaissance dans les objets visuels de qualités constitutives d'une dimension plastique est liée à leur co-présence dans un même espace visuel. Citons ce qu'il explique à propos du «contraste plastique» :

Le contraste plastique [. . .] se particularise par la co-présence, sur la même surface, des termes opposés de la même catégorie visuelle ; le contraste plastique se caractérise à la manière de l'antithèse. Une telle organisation de l'énoncé visuel possède pour l'analyste un avantage très appréciable : elle permet de reconnaître les catégories avec leurs termes présents sur une seule et même surface, sans recours préalable aux procédures de comparaison entre différents objets. Une telle organisation textuelle est loin d'être spécifique du langage plastique. On sait que Roman Jakobson a naguère défini l'essence du langage poétique par la projection du paradigmatique sur l'axe syntagmatique. L'étude des contrastes suggère une homologation au moins partielle du plastique et du poétique. (Floch, 1988, p. 250)

Par conséquent, envisager qu'un objet comme la chanson puisse renfermer une «dimension plastique» de nature sonore, susceptible de donner lieu à une lecture sémiotique de type semi-symbolique implique plusieurs points, qu'il nous faut discuter :

- (i) le concept d'image-de-son peut en effet permettre de fonder le «son» des chansons comme construisant une «représentation» d'un monde possible. Il l'investit d'un rôle sémiotique et prend en compte ses propriétés spatiales et plastiques. Il fait alors écho à une dimension sensible de type «plastique», pertinente pour la construction du tout de signification.
- (ii) en effet, le «son» des chansons réfère bien à des qualités «plastiques»¹⁴ de la matière sonore : timbre, texture, intensité, dynamique, cinétique, modèlent le son musical au-delà des valeurs musicales discrétisantes. Ce «modelage» est susceptible de produire des contrastes, de forme, de matière, de volume, etc., qui composent cette représentation partant signifiante. Cependant, appréhender ces

qualités de manière autonome, hors du musical, s'avère délicat puisque le musical y reste inextricablement lié, et construit simultanément, à un autre niveau, une articulation du plan de l'expression. De plus, le manque d'outils d'analyse concernant les paramètres en jeu ne facilite pas la mise en évidence d'une distinction opérante entre «musical» et «plastique» des qualités globales du sonore.

- (iii) la «co-présence» des qualités en question n'est évidemment pas à concevoir comme se déployant dans un espace visuel proprement dit, mais plutôt dans des espaces sensoriels successifs, qui construisent des paysages sonores consécutifs, tout au long du déroulement de l'objet temporel. Il n'en reste pas moins que les qualités restent co-présentes, dans la surface délimitée par l'espace clos du discours musical, cette co-présence étant efficiente de par la stratification des perceptions auditives réitérées, qui construisent au fil des écoutes répétées un objet sonore ayant une existence stable et constituée.

De fait, au regard de ces observations, l'existence d'une «sémiotique plastique du sonore», à caractère semi-symbolique, semblerait envisageable. Cependant, les recherches actuelles dans le domaine ne le permettent pas : elles sont trop peu avancées, et n'incluent pas, en outre, une orientation sémiotique affirmée. Dans ces conditions, il nous semble fondé d'émettre l'hypothèse de l'existence d'une «représentation sonore» dans les chansons, qui émergerait au croisement de ces différentes considérations, avec et en sus du musical, dans une dimension sonore à caractère «plastique». Nous estimons alors, en accord avec Floch, que sa prise en compte est pertinente pour la construction des chansons en tout de signification, et que cette pertinence ne peut s'éprouver que dans des analyses isolées, au vu d'un univers de discours singulier, dont elle fonde l'originalité esthétique. Pour autant, son statut sémiotique général apparaît pour le moment délicat à établir, étant donnés les manques méthodologiques et théoriques la concernant. En conséquence, nous retiendrons de ces investigations une nécessité pour le sémioticien d'adopter une attitude d'écoute spécifique, visant à saisir ce qui, dans le «son» d'une chanson, dépasse le strict musical et est susceptible de «composer» le plan de l'expression de manière signifiante, afin de mettre en évidence quelques éléments pertinents pour la construction de cette représentation sonore. Nous proposons donc pour conclure cet exposé, et en guise d'illustration, une analyse ciblée d'une chanson choisie, afin de démontrer l'efficacité de cette dimension sonore des chansons, et sa pertinence sémiotique dans la construction globale du tout de signification.

14. Notons que le son «musical» est également «qualité» (hauteur, durée), que l'on ne qualifie pas de «plastique» pour la raison que ces qualités s'érigent en «valeurs discrétisantes», constitutives des unités pertinentes d'un système signifiant efficient.

4. Sanseverino, «Maigrir» : construction d'une représentation sonore signifiante

L'album *Le tango des gens*¹⁵ de Sanseverino, duquel est extraite à la chanson que nous soumettons à analyse, date précisément des débuts de cette nouvelle scène française apparue fin des années 90. La chanson choisie, «Maigrir», est particulièrement exemplaire du point de vue de sa dimension sonore, très travaillée, qui exploite des qualités plastiques des sons, et construit une représentation sonore signifiante. Il s'agit donc ici de montrer quels sont les modes de signification opérant sur cette dimension plastique.

4.1. Quelques données musicales

Cette chanson, «Maigrir», dure 4mn04. Sa tonalité principale est Fa mineur, sa mesure est une mesure à quatre temps, jouée à un tempo de = 108, ce qui correspond à un certain allant. Cependant, sa perception mesurée est double, et intègre également une pulsation deux fois plus lente, équivalant à ♩= 54. Concernant sa structure globale, elle est de facture relativement classique, présentant une alternance couplet / refrain, et actualisant une variante pour chacun de ces paradigmes, variantes qui forment ensemble une partie centrale spécifique. L'ensemble peut se schématiser ainsi :

intro [C1 / R1] pause [C2 / R2] [C3_{var} / R3_{var}]
[C4 / R4]_{Coda}

La partie centrale [C_{var} / R_{var}], que nous nommerons par commodité «pont chanté», a en effet la particularité de présenter musicalement une mélodie chantée spécifique sur C_{var}, et un refrain réduit de deux mesures sur R_{var}, l'ensemble constituant, du point de vue de la manifestation verbale, une sorte de couplet hypertrophié suivi d'un refrain atrophié (prolifération/réduction des données, au regard des caractéristiques verbales de C et de R dans le reste de la chanson). Concernant les connecteurs :

- l'introduction : elle repose sur la répétition d'une cellule rythmico-mélodique, et utilise le procédé de l'amplification sonore. Elle manifeste également une mesure particulière, extra-diégétique, dans laquelle l'interprète «lance» la chanson.
- la coda présente deux particularités : sa durée est longue (56 secondes), pratiquement un quart du temps de la chanson ; elle manifeste du vocal jusqu'à son terme, et ce sous plusieurs formes (la phrase «comment devenir fin sans devenir fou» répétée de différentes manières, entièrement et/ou

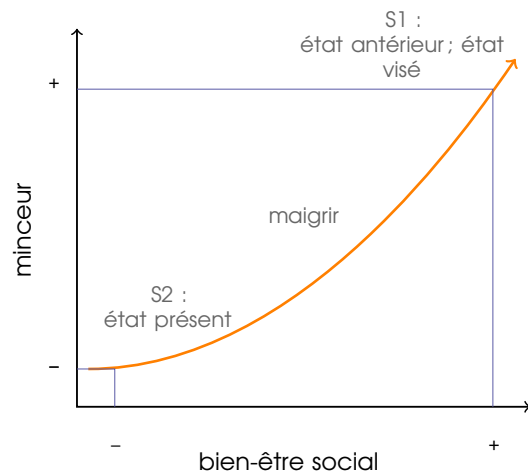
partiellement, par le chanteur mais aussi par des chœurs ; des «cris»).

- la «pause» : quatre mesures exclusivement musicales assurent la transition entre le premier et le second groupement [C / R], reprenant l'introduction sur une durée deux fois plus courte. Ces quatre mesures constituent, hormis l'introduction, l'unique moment non synchrétique de la chanson : après cette «pause», l'ensemble du donné sonore est multi-modal, à la fois musical et vocal.¹⁶

4.2. Quelques observations concernant le discours verbal

Le discours verbal de cette chanson met en scène un acteur principal «je», dans deux espaces temporels distincts, un «avant» (dans les couplets) et un «maintenant» (dans les refrains). Dans les couplets, le sujet est un sujet de l'être, caractérisé par cette propriété d'«être mince», et par le bien-être social que lui procure cette apparence. Dans les refrains, le sujet est un sujet du faire, modalisé par son vouloir, «maigrir», ce qui implique qu'entre les deux temps du discours, le sujet a changé d'état, et n'est plus mince.

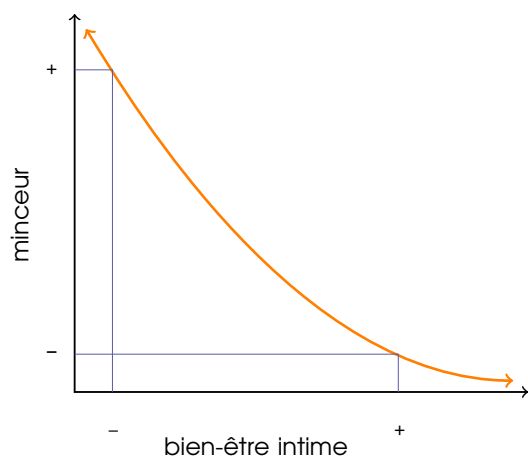
L'univers de discours des couplets dessine un univers de valeurs où le fait d'être mince est corrélé au fait de se sentir socialement bien, reflétant ainsi une société où le paraître est une valeur d'intégration sociale. Le projet de transformation du sujet, «maigrir», s'inscrit donc dans l'espace tensif ainsi caractérisé :



Or, la phrase leitmotiv du refrain, «comment devenir fin sans devenir fou», construit un espace tensif en contradiction avec le précédent, où l'état de minceur est en corrélation converse avec un état pathologique du sujet, la folie, et partant en corrélation inverse avec son bien-être intime :

15. Album *Le tango des gens*, 2001.

16. Pour une visualisation de la structure globale de la chanson, voir document annexe.



Dès lors, le sujet, dans son vouloir-faire, «maigrir», est soumis à une tension engendrée par la superposition des deux espaces tensifs.

4.3. Une dimension sonore signifiante

La composition sonore de cette chanson¹⁷ repose sur différentes qualités des sons, ou groupes de sons : les timbres en premier lieu, mais également les plans sonores, la gestion des intensités, les jeux instrumentaux, le traitement vocal, etc. Elle dessine quatre «blocs sonores», qui présentent chacun une certaine homogénéité dans leur physionomie acoustique. Ces quatre blocs correspondent plus ou moins au niveau hiérarchique intermédiaire [C-R], bien que toutes les occurrences des paradigmes n'aient pas la même pertinence sur ce plan. En conséquence, nous analyserons cette dimension au travers des blocs que nous jugeons pertinents, et qui correspondent à la discrétisation suivante :

- bloc sonore n°1 : (intro - C1 - R1). Il dure une minute, débute la chanson, jusqu'au terme du premier refrain.
- bloc sonore n°2 : (C2 / R2). Il débute à 1mn09, au couplet 2, et dure 40 secondes, jusqu'à la fin du refrain 2.
- bloc sonore n°3 : (C3var / R3var). Il concerne le «pont chanté», et dure 35 secondes, jusqu'au couplet 4.
- bloc sonore n°4 : (R4 - Coda). Il débute au refrain 4, au temps 2mn41, jusqu'à la fin de la chanson. C'est le bloc le plus long, il dure 1mn23.

Cette discrétisation laisse de côté la «pause» instrumentale, ainsi que le couplet 4. Évidemment, ces deux moments s'insèrent dans la globalité sonore, mais ils ne sont pas fondamentaux du point de vue de la composition sonore. Ils constituent en effet, pour la pause, une sorte de «respiration» musicale, pour le couplet 4, un court apaisement entre deux blocs sonores particulièrement intenses.

4.3.1. Analyse des blocs sonores

L'analyse des blocs sonores que nous proposons a pour objectif de mettre en évidence les différents paramètres des sons que nous jugeons pertinents pour la construction d'une représentation sonore. La signification de cette représentation émergera dans la caractérisation des sons, mais également dans les différences, comparaisons, et évolutions, entre les blocs.

En outre, nous notons ici la cellule rythmico-mélodique exposée en introduction, afin de pouvoir nous y référer par la suite :



En effet, cette cellule, nous la nommerons «cellule E», semble assumer une fonction particulière du point de vue de la représentation sonore. Elle apparaît souvent dans la chanson, parfois comme nous l'avons noté, parfois tronquée de son do final, et sous différents aspects sonores. En conséquence, il nous semble reconnaître dans cette cellule ce que Chion nomme un «étricule», une sorte de personnage sonore :

[...] quelque chose de vivant dont les ma-

nifestations plus ou moins intermittentes conservent une certaine identité. Quand le son reprend, l'auditeur se dit : cette chose est toujours là. Si on mettait la musique sur partition, il faudrait noter ses apparitions sur la même portée, la même 'chaîne sonore'. [...] L'étricule est ici une entité créatrice de sons distincts dans le temps, référés à une sorte de personnage implicite, dans ce cas doté d'une

17. Par souci de concision, nous limitons notre commentaire à l'examen de la dimension sonore de la chanson, et nous n'exposons pas l'apport de l'analyse strictement musicale.

‘petite image-poids’, d’où le diminutif. [. . .]
(Chion, 2004, p. 269)

La «petite image-poids» qu’évoque l’auteur réfère au fait que l’étricule, tel que défini, est un son dont la saillance ne relève pas spécialement de ses propriétés acoustiques (hauteur, intensité par exemple), mais plutôt de ses modes d’apparition : bien que ses apparitions puissent être éparses, et manifester des différences morphologiques, le son est reconnu comme étant «à peu près le même». Adaptée au niveau de l’unité de la cellule, cette définition renvoie effectivement au traitement de cette cellule dans la chanson.

Bloc1 ►

Ce bloc présente une orchestration relativement allégée. La cellule E est exposée par le banjo, rejoint ensuite par le piano. Le piano a un son honky tonk, ou piano bastringue. Cette particularité rend son timbre assez proche de celui du banjo. En effet, les deux timbres ont en commun une certaine distorsion dans la hauteur des sons : le son varie légèrement en tessiture pendant son déroulement, ce qui donne aux hauteurs jouées une petite instabilité, et un manque de précision¹⁸. Par ailleurs, lorsque les deux instruments exécutent la même partie musicale, le son semble comme doublé, du fait de la ressemblance timbrale. Le jeu du banjo, parfois en cordes étouffées, stoppe la résonance, ce qui permet d’assécher le son. De fait, bien que le son du piano n’ait pas cette propriété, le jeu des deux instruments forme, sur l’ensemble du bloc, un son relativement détaché : ni piqués, ni liés, les sons laissent un espace libre entre les différentes hauteurs toniques. Concernant la rythmique et la perception

mesurée, l’accompagnement est un accompagnement en pompes, et le marquage des temps 1 et 3 est bien prégnant du fait des noires jouées au piano main gauche, et du jeu de la charleston (ou Hit-Hat), qui les marque également. Par conséquent, la pulsation lente, que nous avons mentionnée, est saillante, et crée une impression de marche pesante (poum/toum). Enfin, notons que le son de la charleston se caractérise également par un étouffement de résonance¹⁹. Quant à l’interprétation du chanteur, elle manifeste une tension flagrante dans le geste vocal : les morphèmes sont détachés, la prononciation appliquée et l’articulation précise, la voix tendue, le vibrato naturel maîtrisé. L’ensemble donne à entendre un faire vocal qui nécessite des efforts constants du corps chantant : maintien de la voix, justesse, homogénéité du timbre notamment.

En conséquence, globalement, ce bloc sonore peut être qualifié de «sec» : les attaques sont précises, les résonances contraintes. Les qualités sonores dans leur ensemble, manifestent ainsi à la fois un certain maintien du son, et une légère instabilité dans le timbre. Remarquons que le «maintien», dû principalement ici à la maîtrise des résonances et à la précision des attaques, résulte d’un faire des instrumentistes, et partant de l’instance énonciative, alors que l’«instabilité» mentionnée est un attribut des timbres instrumentaux utilisés, et donc de la matière sonore. En outre, il faut observer une exception à ce maintien sonore généralisé : sur le refrain, lorsque le chanteur chante «rester dans les normes», le piano main droite exécute un trémolo, qui s’étale sur une mesure entière ► :

The image shows a musical score for a song. The top staff is labeled 'Mélodie' and contains a melodic line in G major with lyrics: '- lan - cé res - ter dans les normes é - vi - ter les dé - bor - de + ments com - ment'. The bottom staff is labeled 'Piano' and shows a piano accompaniment. A wavy line above the piano staff indicates a tremolo effect, with the word 'Trémolo' written below it. The score is in 4/4 time and features a mix of chords and single notes.

Ce trémolo est créé par l’oscillation rapide entre deux hauteurs toniques. Au regard des autres caractéristiques relevées, ce jeu marque une intention de l’instance énonciatrice, et constitue un indice sonore signifiant.

Bloc2 ►

18. C’est ce que Schaeffer nomme un son «cannelé» : «Sons cannelés : combinaison de composants complexes et toniques (sons naturels) ou masse qui varie en tessiture ou épaisseur pendant le déroulement du son.» (Chion, 1983, p. 150).

19. La résonance du son est stoppée du fait du blocage des deux cymbales de la charleston (en position fermée).

Mélodie

Guitare

Contrebasse

en ché - mite les jours de dé - terte on pou - vait croire que jé - tais le Mike Brant

Mél

G.

Cb.

a qui tout il fait qui se sou - ciat de rien je met fais du trente six ça n'ra - lat bien

Cette mélodie constitue le premier développement mélodique instrumental, dans un contexte régi jusqu'ici par les thèmes chantés, et la cellule E de l'introduction. Par conséquent, la guitare impose une physionomie sonore plus souple sur le couplet, puisqu'elle dessine une ligne là où il n'y avait jusqu'à présent en majorité que des sons détachés. Ce second couplet apparaît donc globalement plus rond, et l'espace sonore est davantage rempli. Par ailleurs, sur le refrain, banjo et piano exécutent leurs accords sur tous les temps, dans un jeu en piqué-louré, ce qui d'une part remplit l'espace sonore (il n'y a plus d'espace « libre »), et crée des accents d'intensité qui alourdissent certains passages. Concernant la voix, elle conserve ses caractéristiques, avec toutefois un grain un peu plus marqué. Ce bloc apparaît donc globalement comme plus « plein », dès lors qu'il l'est

musicalement, et que les différents éléments signalés apportent de la matière sonore supplémentaire.

Bloc 3 (►)

Ce bloc présente un changement radical dû à un ensemble de paramètres. Contrairement aux deux blocs précédents, qui dessinaient un profil dynamique global quasi amorphe, du fait du relatif équilibre sonore entre couplets et refrains, ce bloc dessine un profil dynamique en delta : il marque une montée d'intensité sur sa première partie, et un retour à un état sonore neutre sur sa seconde partie, dessinant un crescendo / decrescendo global. Le crescendo découle de différents éléments. Tout d'abord, la batterie fait irruption dans ce bloc, avec l'intervention de la caisse claire qui exécute un ostinato rythmique :

Caisse claire

Ce rythme actualise la perception mesurée à quatre temps, perception renforcée par le jeu des deux autres instruments, piano, et banjo, qui marquent tous les temps de leurs accords répétés. La contrebasse, quant à elle, continue un marquage des temps 1 et 3. Dès

lors, tous les espaces temporels sont occupés. Le crescendo est mené par la voix, qui effectue une marche harmonique, c'est-à-dire une progression par degrés successifs sur la tonalité en cours (Fam)²⁰ :

20. Nous ne retenons sur cette transcription que la hauteur de référence sur laquelle le texte est chanté, afin de visualiser la progression mélodique.

Maigrir (Sanseverino) - couplet 3

L'interprétation progresse vers une voix de moins en moins mélodique, évoluant vers le cri. L'ensemble, l'ostinato rythmique, les accords répétés sur un intervalle de seconde majeure, le jeu de la contrebasse, construisent un « tout sonnante » à caractère obsessionnel, dont la tension monte progressivement, tension guidée par l'interprétation vocale, qui porte l'ensemble à son acmé. Le decrescendo est déclenché par l'arrêt de l'orchestration en cours : retrait de la batterie, retour progressif à l'accompagnement connu des refrains, signalé par la réapparition de la cellule E. Il est à la fois brutal, par le changement soudain d'orchestration, et progressif sur la dimension vocale. En effet, le « comment » de la phrase leitmotiv est d'abord interprété avec un léger glissando sur l'intervalle de quarte (fado), intégrant un effet « chorus »²¹, avant de retrouver une interprétation nette et clairement délimitée, bien qu'assimilant des voix de chœurs qui s'homogénéisent avec celle du chanteur.

Bloc 4 ►

Ce bloc dessine également un profil dynamique spécifique, cette fois en crescendo constant, jusqu'à la fin de la chanson. Sa durée est longue, 1mn23, soit pratiquement un tiers du temps de la chanson. Il s'organise selon trois occurrences temporelles : le refrain

4, et les deux périodes de douze mesures de la coda. Les changements de la masse sonore interviennent d'une période à l'autre, de telle sorte que chaque nouvel élément sonore intégré reste présent jusqu'à la fin de la chanson, produisant ainsi un épaississement progressif généralisé de la masse sonore. Ce bloc étant très riche en événements sonores, nous examinerons ceux qui nous paraissent le plus pertinent pour la composition sonore :

— La trompette soliste

La trompette apparaît au début du refrain 4, et marque l'identité sonore de ce bloc. En effet, cet instrument est complètement nouveau dans la chanson, et aucun timbre déjà entendu ne s'apparente au sien. Dès lors, son arrivée dans l'orchestration est prégnante, ainsi que son évolution jusqu'à la fin. Nous remarquons qu'il s'agit du seul instrument, à ce point de la chanson, qui soit un instrument à vent, et donc qui nécessite une énergie liée au souffle. Viendra s'y adjoindre par la suite la clarinette et le saxophone.

La trompette exécute, sur les trois périodes du bloc, une oscillation par intervalles serrés (secondes montantes et tierces descendantes), dessinant un trajet mélodique ascendant/descendant. L'oscillation produit une montée mélodique labo-

21. « chorus : effet de chœur qui résulte du partage d'un signal entrant en plusieurs signaux sortants décalés », (Fatus, 1994, p. 53).

rieuse de la quinte qui sépare la tonique (Fa) et la dominante (Do) de la tonalité principale (Fam), et une descente qui va s'étalant dans les durées, pour finir sur le do de l'octave inférieur. Par ailleurs, sur le dernier cycle, la prise de son de la trompette donne à entendre un changement de plan sonore : le son passe en arrière, s'élargit, et est perçu comme englobant par rapport au reste de la masse sonore.

- La cellule E ou le personnage sonore
La cellule E (êtricule), apparaissant à plusieurs reprises dans la chanson, était interprétée par le banjo. Sur la première période de la coda, elle est doublée par le saxophone, qui l'interprète une octave plus grave. Sur la seconde période, la clarinette vient tripler le timbre des occurrences. De plus, elle est complétée par une autre cellule, jouée également à la clarinette :



Cette seconde cellule, dès lors qu'elle constitue un complément rythmique et mélodique à la cellule E, se répète conjointement à elle jusqu'à la fin de la chanson. L'ensemble des transformations de la cellule E donne à entendre un personnage sonore à la fois plus «gros», puisque intégrant une nouvelle cellule, et plus épais, du fait de la superposition des timbres, et des caractéristiques des nouveaux timbres utilisés, en comparaison au banjo et à son timbre relativement «sec».

Nous présentons l'évolution de la trompette et les apparitions du personnage sonore sur le schéma suivant :

- La voix
L'interprétation vocale fournit des indices de la progression sonore en train de se faire dès le début du refrain 4. En effet, le morphème [mɛ] de «maigrir» est ostensiblement appuyé, et n'est plus aussi tendu et précis : il «s'étale», au regard des interprétations précédentes. La voix perd petit à petit de son application dans le chant. Elle se laisse envahir par un relâchement général et progressif du geste vocal. De fait, jusqu'à la fin de la chanson, il y a une progression constante du vocal, qui construit un énonciateur envahit par son état passionnel. En définitive, sur toute cette partie finale, la gestion du vocal construit à la fois

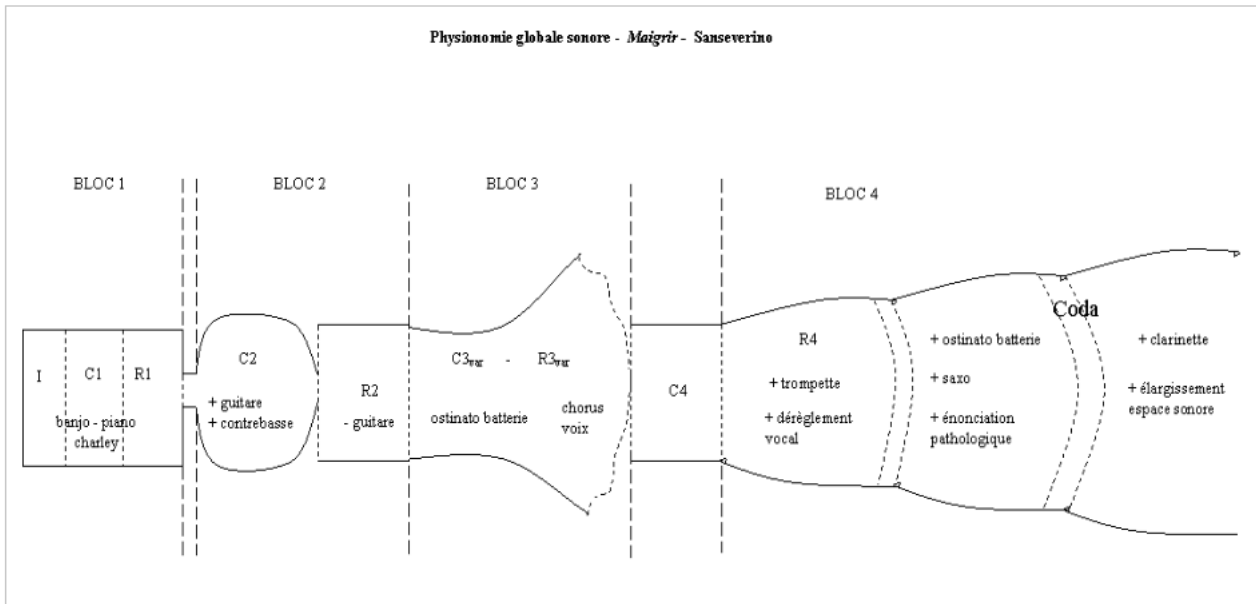
l'obsession d'un énonciateur collectif (les chœurs qui répètent inlassablement «comment devenir fin sans devenir fou», et l'énonciation pathologique du sujet de discours, démultipliée par des effets d'échos, débitant des réitérations obsédantes de l'adverbe «comment», produisant des divagations mélodiques. À la fin de la chanson, la voix de l'énonciateur n'est plus qu'un cri.

4.3.2. Commentaires

L'ensemble des éléments mis en évidence dans cette analyse construit une représentation sonore significative. Pour construire sa signifiante, cette représentation met en rapport, dans sa composition, des qualités

des sons telles que le timbre, l'entretien, la résonance, la mise en espace, l'intensité, etc. De nombreux autres phénomènes sonores, manifestés dans la chanson, corroborent l'analyse effectuée ici, et construisent une représentation sonore de la tension qui se joue sur la dimension verbale. L'objet sonore est «modelé», au niveau local, de manière à ce que ces structures

musicales acquièrent une dimension sonore de type figuratif, et composé au niveau global de manière à faire émerger une physionomie sonore globale signifiante. Au regard de l'analyse des différents blocs que nous avons effectués, et des principaux éléments constitutifs retenus, nous pouvons dessiner cette physionomie de la façon suivante :



Maigrir (Sanseverino) (►)

La représentation à laquelle on aboutit constitue une véritable métaphore sonore d'un programme narratif sous-jacent, et en fournit une sanction *sonore*. La transformation visée par le sujet du faire, sur la dimension verbale, aboutit à une hypertrophie globale, dans l'excès et la démesure. Le traitement sonore des voix, sur la partie finale, en est l'illustration la plus évidente. S'y ajoute le fait que la chanson «ne se termine pas», mais continue de progresser dans sa dilatation : des éléments apparaissent jusqu'à la dernière seconde (chromatisme joué au saxo par exemple), produisant l'effet d'un envahissement sonore inéluctable, dont la seule limite possible est le terme de la chanson, autrement dit, le cadrage du son par la clôture de l'objet de discours.

Par ailleurs, la signifiante de cette mise en sons fait intervenir la dimension sonore en tant qu'outil de composition efficient sur différents points :

(i) La composition sonore émerge de la mise en relation de catégories du plan de l'expression, qui se fondent sur des qualités inhérentes au son et aux propriétés morphologiques de sa manifestation. Ces catégories sont multiples et renvoient aux divers paramètres qui caractérisent le sonore (propriétés de matière, d'entretien, d'allure, de dy-

namique, etc.) : /dilaté/ vs /contracté/ ; /épais/ vs /fin/ ; /englobant/ vs /englobé/ ; /illimité/ vs /limité/ ; etc. Par ailleurs, dès lors que le son est un phénomène évolutif, qui change de morphologie dans le temps de sa durée, ces catégories renvoient à des processus de changements d'état de la matière sonore : /dilatation/ vs /contraction/, /épaississement/ vs /affinement/, etc. Dès lors, elles sont assez profondes et abstraites pour renvoyer à des catégories du plan du contenu, et nourrir la dimension sémantique de l'objet sonore global, parcouru par l'ensemble de ces processus.

(ii) Dès lors que l'objet analysé est un objet de discours, construit et composé par une instance énonciative, le son ainsi composé rend compte d'un *faire*, qu'il soit vocal ou instrumental. Puisque certaines qualités des sons résultent d'une performance du sujet qui le produit, le son ainsi perçu manifeste des indices sonores de la *présence* de l'instance énonciatrice. Par ailleurs, certaines de ces qualités sont directement liées au *moment précis* de l'exécution du faire : un entretien spécifique, une attaque caractérisée, un grain particulier, un souffle tendu, ne caractérisent pas le son lui-même, mais un moment précis dans le son, lors de son émission, sur une dimension particulière (hauteur,

intensité, rythme). Cette caractéristique n'est pas partagée par toutes les structures sonores. En effet, les structures sonores musicales (mélodies, enchaînements harmoniques, rythmes), bien que s'énonçant également dans le temps, sont plus «libres» par rapport au temps de l'énonciation : l'on peut accélérer jusqu'à un certain point une musique, tout en continuant à la reconnaître²².

En conséquence, la dimension sonore, dès lors que certains de ses aspects sont directement liés au temps de l'énonciation, réfère directement à l'acte d'énonciation originel, et à l'instance émettrice, dans son intention de communiquer, mais également dans sa présence d'«être au monde», inscrit dans un *hic* et *nunc* que, par la magie du son enregistré, l'auditeur partage en tant qu'expérience vécue.

Enfin, dans cette chanson, l'auditeur est confronté dans sa saisie de l'objet à une matière sonore vivante et évolutive, qui l'accapare en tant que sujet écoutant, et en fait un «non sujet», sujet passionnel pris dans les perceptions de son corps sensible, et dans les sensations que ces perceptions procurent.

5. Conclusion

L'objectif de cet article a été de proposer une réflexion sur le son des chansons et sur une possible sémiotisation des phénomènes sonores qui s'y manifestent. Partant du constat que les chansons contemporaines sont enregistrées en studio, et de fait destinées à une écoute acousmatique réitérée, nous avons dégagé deux modes complémentaires de manifestation du sonore : le musical, émanant d'un système signifiant reconnu et efficient ; le sonore, en tant que dimension plastique manifestant des qualités du son de l'ordre du continu, et partant hors système musical. La prise en charge sémiotique n'est pas équivalente : là où le musical construit un discours intelligible régi par les règles et valeurs du système, le sonore se laisse difficilement décrire et donne lieu à des relations d'ordre sensoriel. Au regard des achoppements théoriques et méthodologiques que soulève l'analyse de cette dimension, il paraît approprié d'y reconnaître, à défaut d'une sémiotique propre et autonome, la construction d'une représentation sonore signifiante, susceptible pour le moins de relever d'une sémiotique de type semi-symbolique, et opérante dans les limites du discours qu'elle construit. Les modes de signifiante émergent alors essentiellement des catégories du plan de l'expression qui, parce qu'elles sont profondes et abstraites, sont susceptibles de contracter des relations avec des catégories du plan du contenu, et partant de nourrir la dimension sémantique. De plus, relevant plus spé-

cifiquement du sensible et de la sensation éprouvée lors de l'écoute, ces modes de signifiante peuvent référer à une «saisie impressive» au sens de Geninasca²³, constitutive d'une cohésion sensible solidaire de la cohérence intelligible du discours. Cette cohésion sensible sollicite l'auditeur, sujet percevant, pas tant dans ce qu'il comprend des sons qu'il entend, que dans ce qu'il en ressent. Compte tenu de la nature phénoménologique du son perçu et de ses propriétés, ces sensations s'éprouvent par son «corps percevant», en tant qu'il ordonne autour de lui le temps et l'espace phénoménologique du *hic* et *nunc* de son expérience d'écoute. Les catégories qui émergent de la dimension plastique peuvent alors être constitutives de ce que l'on pourrait nommer un «état dynamique» de la cohésion sensible : à la fois très abstraites et très générales, elles fondent la dimension sonore des chansons comme pouvant instaurer, pour chaque écoute à la fois nouvelle et réitérée, un isomorphisme entre les configurations perceptives qui la composent et les états thymiques, tensifs et phoriques, du sujet qui écoute. De là à expliciter la nature sémiotique de «l'état émotif puissant» que les chansons sont à même de susciter, il n'y a qu'un pas. ●

Références

- Authelain, Gérard
1987. *La chanson dans tous ses états*. Paris, Éditions Van de Velde.
- Authelain, Gérard
1998. L'analyse des chansons. *Musurgia, Paris, Editions ESKA, V(2) :29-46*.
- Bayle, François
1989. La musique et les sciences cognitives, *La musique et les sciences cognitives*. Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, Pp. 235-242.
- Bayle, François
2003. L'image de son, technique de mon écoute, *Klangbilder, Technik meines Hörens*. Münster, Lit Verlag. (livre bilingue, <http://www.magison.org/>).
- Bonnet, François-J.
2012. *Les mots et les sons, un archipel sonore*. Paris, Éditions de l'Éclat.
- Bordron, Jean-François
2010. Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons. *Actes Sémiotiques*

22. Chion nomme ces structures des structures «hors-temps» : «[...] on peut dire d'une partie de ce qui constitue nos perceptions sonores ou musicales qu'elle relève d'une structure 'hors-temps'. Qu'est-ce à dire ? Que tout en s'énonçant inévitablement dans le temps, elles l'occupent de manière libre, élastique. [...]» (Chion, 2004, p.150).

23. Geninasca, 2004a; 2004b.

- [en ligne], (113). Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2832>> (consulté le 26/11/2013).
- Chion, Michel
1983. *Guide des objets sonores*. Paris, Éd. Buchet / Chastel.
- Chion, Michel
1994. *Musiques, médias et technologies*. Paris, Flammarion.
- Chion, Michel
2004. *Le son*. Paris, Armand Colin.
- Delalande, François
2001. *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*. Paris, Éd. Buchet / Chastel.
- Fatus, Claude
1994. *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*. Paris, Minerve, coll. «Musique. Ouverte».
- Floch, Jean-Marie
1988. Un type remarquable de sémosis : les systèmes semi-symboliques. *Proceedings of the Third International Congress of the IASS, Palermo, 1984, Berlin, Walter de Gruyter Éd.*, Pp. 249-257.
- Floch, Jean-Marie
1995. *Identités visuelles*. Paris : PUF.
- Geninasca, Jacques
1997. *La parole littéraire*. Paris, PUF.
- Geninasca, Jacques
2004a. Quand donner du sens, c'est donner forme intelligible. *Donner du sens, Actes du colloque de l'Association Suisse de Sémiotique, (Zurich, 2003), L'Harmattan*, Pp. 125-143.
- Geninasca, Jacques
2004b. Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques. *Champs du Signe*, (18) :109-118.
- Groccia, Martine
2008. *La chanson, une approche sémiotique d'un objet sonore et musical*. Tese de Doutorado, Doctorat en Sciences du Langage, Université Lyon 2.
- Hennion, Antoine
1981. *Les professionnels du disque, Une sociologie des variétés*. Paris : A. M. Métailié.
- Hennion, Antoine
1998. D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. *Musurgia, Paris, Editions ESKA*, V(2) :9-21.
- July, Joël
2012. Chanson française contemporaine : état des lieux communs. *Revue critique de Fixxion française contemporaine*.
- Lacasse, Serge
1998. L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques. *Musurgia, Paris, Editions ESKA*, V(2) :77-85.
- Rudent, Catherine
1998. Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux. *Musurgia, Paris, Editions ESKA*, V(2) :21-28.
- Schaeffer, Pierre
1971. *De l'expérience musicale à l'expérience humaine*. Paris, Richard-Masse Éditeurs.
- Schaeffer, Pierre
1977. *Traité des objets musicaux*. Paris, Seuil.

Annexe

Introduction 11 + 18		Pause 4		
Couplet 1 8	Couplet 2 8	Pont chanté 16 Couplet 3 <i>var</i> 8	Couplet 4 8	Coda Refrain <i>var</i> x 2 12 + 12
Avant, j'avais une belle peau / J'étais mince et fier, comme un pied de micro / Torse nu, pour un oui pour un non / Quand le soleil fait ses apparitions /	En chemise, les jours de détente / On pouvait croire que j'étais le May Grant / A qui tout allait, qui se souciait de rien / Je mettais du 36, ça m'allait bien	J'étais fier comme un pied de micro / Brillant et creux comme un do-bro / Fin comme une corde de mi / Triste comme un film de Jacques Demi / Où Catherine Deneuve fait un régime Elle voudrait séduire Memphis Slim / Mais BB King, fou de rage, / Va s'opposer à leur mariage	Je montrais mon corps d'Apollon, / Très à l'aise dans toutes les situations / Dans les grands magasins, j'essayais des maillots / de bain sans jamais tirer les rideaux	Comment devenir fin sans devenir fou
Refrain 1 10 8 + 2	Refrain 2 10 8 + 2	Refrain 3 <i>var</i> 8	Refrain 4 12 8 + 2 + 2	
Maigrir à tout prix / Devenir fin, élancé, rester dans les normes / Éviter les débordements / Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir fou	Maigrir à tout prix / Devenir fin, élancé, rester dans les normes / Éviter les débordements / Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir fou	Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir	Maigrir à tout prix / Devenir fin, élancé, rester dans les normes / Éviter les débordements / Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir fou / Comment devenir fin sans devenir fou	

Maigrir (Sanseverino).

Le chiffre entre barres verticales réfère au nombre de mesures.

Dados para indexação em língua estrangeira

Groccia, Martine

O som das canções : ensaio de semiotização do sonoro

Estudos Semióticos, vol. 10, n. 1 (2014)

ISSN 1980-4016

Resumo: *Este artigo sugere uma reflexão sobre o som das canções e uma possível semiotização dos fenômenos sonoros que nelas se manifestam. Partindo da constatação de que as canções contemporâneas são gravadas em estúdio e destinadas a uma audição acusmática reiterada, depreendemos primeiramente as características da sonoridade cancional que procedem de duas manifestações complementares do sonoro, a saber, o som musical e o som musical modelado. Tal observação coloca a necessidade, para a análise semiótica do objeto, de conceitualizar a distinção entre a dimensão musical propriamente dita e a dimensão mais especificamente sonora das canções, uma vez que essas duas modalidades não compartilham o mesmo estatuto teórico. De fato, o som musical resulta da discursivização de um sistema significante abstrato, que é o sistema musical com suas unidades discretas e seus valores, sua sintaxe, suas funções, etc. ; o som modelado, em contrapartida, não emana de qualquer sistema significante constituído, mas de uma dimensão plástica a manifestar qualidades sonoras de cunho contínuo e, por isso mesmo, alheias a todo sistema musical. Discutimos, por conseguinte, o estatuto semiótico dessa dimensão sonora, a fim de conferir-lhe operacionalidade na análise semiótica do objeto. Meditada a questão, parece oportuno reconhecer na dimensão do som modelado, à falta de uma semiótica própria e autônoma, a construção de uma representação sonora significante, procedente de uma semiótica de tipo semissimbólico, e operante nos limites do discurso que constrói. Apresentamos, por fim, uma análise circunscrita a uma canção de Sanseverino, pondo em relevo alguns dos modos de significância atuantes nessa dimensão.*

Palavras-chave: *canção, som, música*

Como citar este artigo

Groccia, Martine. Le son des chansons : essai de sémiotisation du sonore. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 10, Número 1, São Paulo, Julho de 2014, p. 1-19. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 6/dezembro/2013

Data de sua aprovação: 10/junho/2014
