

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

2 : 2 | 2003

French Popular Music

En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste

The Edges of Voice: The Body and Imagination in the Chanson Réaliste Genre

Joëlle-Andrée Deniot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2228>

DOI : 10.4000/volume.2228

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2003

Pagination : 41-53

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Joëlle-Andrée Deniot, « En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste », *Volume !* [En ligne], 2 : 2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2228> ; DOI : 10.4000/volume.2228

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



Joëlle DENIOT, « En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2(2), 2004, p. 41-53.

Éditions Mélanie Seteun

En bordure de voix, corps et imaginaire dans la chanson réaliste

par

Joëlle DENIOT
professeur de Sociologie
Université de Nantes – LESTAMP

Résumé. Au siècle dernier, dans la période de l'entre-deux-guerres, dans les rues, sur les scènes de *music-hall* et de cabaret, à la TSE, les chansons du répertoire réaliste se font entendre; elles deviennent populaires. Ce réalisme-là n'est pas celui de la critique sociale, il parle de souffrance, de fatalité, de deuil. Ce sont des voix de femmes qui vont porter ces chants du drame personnel ou commun et devenir figures héroïques de ce sombre réel. Comment cette connivence peut-elle s'établir? Ce texte se proposant d'envisager la chanson à travers le style vocal, analyse les liens existant entre passion – cette forme paroxystique de l'amour – et voix; entre passion de la voix et incarnation féminine de l'interprétation de ces plaintes intériorisées.

Au-delà de la référence explicative aux cadres historiques et idéologiques permettant de comprendre ce registre émotif des chansons, il s'agit d'aborder les questions relatives à la conceptualisation de la voix, à l'humus intuitif et sensible dont son écriture naît et dont elle se nourrit.

Mots-clefs. *Voix – Passion – Réalisme – Interprétation – Chanson.*

Si la chanson est essentiellement synthèse, unité de mots, de sons et de sèmes, le discours sur la chanson est majoritairement analytique et séparateur. Elle est partition pour le musicologue. Elle est message thématique, signal événementiel pour qui se préoccupe des sciences de l'homme et des sociétés. Dans cette division historique du travail intellectuel sur l'objet-chanson, peu d'études se sont intéressées à son oralité, à ses circonstances de (re)création et d'écoute, d'abord difficiles à saisir en ethnographes, puis difficiles à commenter théoriquement. Plus rares sont encore les tentatives d'approche par leur fondamentale vocalité.

C'est à partir du répertoire dit réaliste des années 1920-1950 en France, principalement interprété par des femmes, que j'ai pour ma part, choisi de centrer mes recherches sur le thème de la voix, de l'expression, de l'émotion vocales qui deviennent alors les médiatrices privilégiées de ce chanter populaire des cioux, des rues, des mondes, des amours, des errances sombres. Ces voix s'incarnent dans des silhouettes, des visages, ceux de Berthe Sylva, de Fréhel, de Damia, d'Yvonne George, de Piaf pour ne citer que les figures passées à la postérité. Mon analyse à travers les archives sonores et filmiques, s'attache à saisir tout le théâtre de la voix de cette chanson de la vie captée par son destin. Il y a là toute une esthétique du tragique quotidien. Ces interprètes en portent l'art et la passion.

Sonorités passionnelles

Le répertoire de genre réaliste de cette période de l'entre-deux-guerres parle d'amour, de tourment, de souffrance et de chute ; sentiments auxquels ces interprètes féminines dédient leur voix. Leur chant deviendra le miroir vocal de ces états d'intense passion. Il emportera le public de l'époque et bien au-delà, il gagnera l'adhésion populaire de plusieurs générations. Mais il est vrai que ce scénario de condensation expressive entre chair de la voix et mouvement brûlant, souffrant des passions s'adosse tout d'abord au temps long de l'histoire et de la civilisation.

En effet, si l'on examine la toile de fond de ce théâtre émotionnel, on constate que voix et passion ont ensemble leur destin culturellement et psychologiquement liés. C'est la scène mythologique qui nous livre l'image d'Écho, aimante, ombre de voix, privée d'amour et dépossédée de la parole signifiante. C'est la scène spéculative de la philosophie qui associe nativement affects et langage articulé ; c'est Jean-Jacques Rousseau, par exemple, dans son « Essai sur l'origine des langues », qui

propose un enracinement du verbe humain dans sa musique immanente, dans les mouvements de la réceptivité auditive, les sursauts pathétiques de l'être et de l'agir. C'est plus immédiatement, le vécu des fulgurances amoureuses qui grave en nous le message évident d'une telle affinité. Sans oublier les scènes littéraires qui, de figures romanesques en incantations poétiques, nous en ravivent les miroirs et les moires.

Puis au final, ce sont sans doute les chants et les chansons qui, de leurs plus lointaines traditions, signent au mieux, délimitent au plus près et au plus familier aussi, cette coïncidence littérale et métaphorique entre voix et passion. En effet, passer au chant, c'est entrer dans des modulations intonatives intenses, dans une dramatique des souffles, c'est ipso facto s'embarquer, être dans le moment épiphanique des ardeurs, qui suppose la création d'un espace, d'une communauté fusionnelle d'écoute et s'effectue dans un acte de célébration émotionnelle du monde, à un seuil que la phénoménologie a pu désigner comme seuil de « passionalisation » du corps (Parret, 2002, p. 34).

De la coïncidence troublante entre voix et passion, on peut entendre que « la passion est destinée à être mise en musique » (Assoun, 2001, p.159). Que les voix, que leur chant puisse se donner comme inspiration, expiration de la passion, c'est pour la période et le genre chansonnier qui nous occupent, la rencontre d'Yvonne George et de Robert Desnos qui en fournit l'exemple le plus achevé.

On est en 1925. Yvonne George est chanteuse de *music-hall*. Robert Desnos est poète, tôt venu au mouvement surréaliste dans les premières fièvres expérimentales, celles des « effusions verbales » entre veille et sommeil, celle de l'écriture automatique. Quelques années plus tard, en 1929, Yvonne George meurt. Robert Desnos tente de la faire revivre dans le chant du poème, dans un recueil intitulé « A la mystérieuse ». Mais c'est dès les premiers moments de leur rencontre que Desnos, alors journaliste occasionnel à Paris-Soir, reçoit ce choc émotionnel d'une musique vocale et consacre quelques articles éblouis à l'interprétation d'Yvonne George chantant à l'Olympia.

*« Las de l'inexplicable tristesse du temps
Nous nous réfugions au music-hall !...!
Mais voici qu'une femme ...
Visage d'aventure et yeux évocateurs*

*Menue sur la scène immense
Geste rare et cruel...
Voici que sa voix émouvante s'élève ...»*

Desnos ne décrit pas la voix d'Yvonne comme un musicologue ou un mélomane. Il la suit des yeux « mimique éloquente de comédienne, mimique poussée au plus haut du pathétique, cette femme apparue nous parle... ». Yvonne George s'inscrit dans un chanter du tourment tragique dont la palette expressive est particulièrement sensible à travers son interprétation de la chanson 'Pars', dans un enregistrement de 1926. Yvonne George, astre aimé par/dans sa voix, appartient à cette catégorie de chanteuse écorchée qui, vouée à leur chant, appendue à son extase éphémère, s'y consume corps et âme. On pense à des personnages comme Fréhel, Lys Gauty, Piaf pour d'autres temps, à Catherine Ribeiro, Barbara pour la génération d'après la seconde guerre mondiale. Ce sont là de littérales voix de la passion, celles où le désir de l'Autre s'est mué en une effusion du chant, devenu source de sombre sublimation, ancrage d'éclat et d'éclipse de vie, devenu « manteau des peines » (Bertin, CD, 1996), soutenu par cette autre force, cette force de la douleur qui survient « comme un deuxième amour » (Duras, 1983).

Yvonne George et Robert Desnos: leur rencontre passionnelle, à travers l'illumination de la voix chantée, condense un ensemble de traits paradigmatiques contenus dans nos interrogations, explorations ethnologiques de ces images musicales du monde noir des vies, des villes, des marges. En effet, leur rencontre met l'accent sur cette mutation scénique de la chanson, sur l'invention de style, de thème et de couleur parcourant l'univers esthétique, affectuel des répertoires néoréalistes, alors portés à leur acmé, par des femmes vibrantes, dans les années de l'entre-deux-guerres du XX^e siècle. Leur rencontre souligne l'horizon d'attente des sensibilités individuelles et collectives, assaillies par cette étrange soif d'abandon au pathétique; car dans l'onde de mort de cet après-guerre si meurtrier beaucoup se laissèrent gagner par ce « deuil fasciné de l'âme », cet état de fatale mélancolie qui, à d'autres périodes historiques critiques, contribua à produire cet humus où naquit par exemple, le genre noir dans le roman (Lebrun, 1982, p. 95). Leur rencontre place l'écoute du geste vocal, la réception de ses enveloppements, l'écriture de ses grammaires comme meilleurs liens d'intelligibilité à l'aventure, à la culture historique de ces chansons.

Le motif qui m'anime dans ce choix raisonné d'une traversée de la chanson par l'émotion et le secret des voix, est aussi dicté par le corpus, le terrain de référence, comme je viens de le suggérer. On le sait, dans les goguettes du XIX^e siècle, se sont transmis des chansons séditieuses, révoltées (Duneton, 1998). Avec toute la puissance évocatrice, toute la rapidité de propagation de cet art éphémère – la chanson – Charles Gilles, Eugène Pottier, Jean Baptiste Clément ont chacun inventé un répertoire mettant au centre de la geste chansonnrière des peuples, la crise sociale ouvrière. Ce transport de mélodies, de refrains, de rythmes inscrit au cœur du verbe militant irriguera longtemps les mémoires et les colères, tout un élan collectif de passions publiques. Pourtant les scènes de spectacles vont offrir d'autres figures du chanter populaire et ces nouvelles figures plus plaintives qu'insurgées vont bientôt, dès les années 1920, occuper la plus grande place.

On passe d'un dire réaliste modulant message et lyrisme d'un engagement à un art chansonnier mu par le lyrisme plus opaque de la souffrance, car instillé pour l'essentiel, par le toucher vocal de l'interprétation. La sémiotique des voix devance alors la sémantique des paroles. « Ces babioles de mots, je m'en sers comme d'un fil rouge, d'un tracé souvent mal fait, qui s'arrête sans fixer la totalité pensive » du chant affirme en novatrice éclairée Yvette Guilbert. En effet, c'est elle, artiste de la fin du XIX^e siècle, créatrice d'une nouvelle théâtralité gestuelle et vocale dans le chant populaire, parfois rivale d'Yvonne George sur des répertoires communs, qui va rédiger et éditer en 1928, un véritable traité de l'interprétation, puisé à son expérience de diseuse de café-concert, puis de cabaret. C'est elle qui explicite déjà ce rapport de la chanson à un imaginaire plastique et visuel affirmant qu' à la pure prononciation, « il faut ajouter l'art d'allumer et d'éteindre les mots, de les caresser ou de les mordre, de les envelopper ou de les dénuder, il faut y joindre ce sens visible, vivant, peint, sculpté » (Y.Guilbert, 1928).

C'est ainsi que des figures féminines apparaissent, elles deviendront de véritables allégories de cet art renouvelé des anciennes plaintes racontant l'histoire des parias et des gueux, les déplaçant plus universellement peut-être, vers une poétique du tressaillement devant un destin d'enfance, de désamour, de déchéance que l'on défie et auquel on consent tout à la fois. Ces femmes vibrantes par le sentiment et la voix s'appellent Berthe Sylva, Fréhel, Damia, Yvonne George, Germaine Lix, Andrée Turcy, Lys Gauty, d'autres encore et la même Piaf, bien sûr.

Le corps et l'insularité de la voix

Dans des dramaturgies scéniques de l'ombre et de la lumière, déjà bien rodées, une femme comme Damia invente la silhouette épurée de la chanteuse réaliste française, à robe noire. Elle fera des émules ; car ce théâtre noir et blanc enchâsse la voix, son insularité, en un véritable écrin qui porte à écouter, à accueillir les inflexions du chant sur les dévoilements du visage de l'interprète, sur les ciels du regard et la rime des mains. Dans son rapport frontal à la salle, l'interprète occupe le centre de son chant, délimitant ainsi une esthétique de l'intériorité, une catharsis des solitudes que les fondements en soient sociaux ou privés.

S'attacher à la voix, c'est faire la part belle à la dominance des signifiants ; c'est suivre la vague de cette écriture aérienne, la vague des modulations et des souffles où tout le corps est signe, où tout l'espace de la corporéité visible – horizon du geste et de son décor, paysage de la face, lisière des cheveux, des tissus – tend à réverbérer l'élan sensitif du corps audible, tend à livrer pour sa propre reconnaissance et pour la fascination de l'œil, l'image du corps invisible de la voix. S'attacher à la voix, c'est également envisager cet inter-corps des sujets, cet inter-corps de la réceptivité que suscite l'enveloppe synesthésique de la voix. En effet, c'est souvent dans le tissé perceptif des chansons que se fixait, que se fixe un *sensorium* commun, que se cultivent de l'amateur aux fans, des passions identificatoires, que s'ébauchaient et que s'apprennent encore des sensibilisations au collectif, à ses légendes, peut-être même au récit, à l'histoire des peuples, voire à leurs épanchements les plus incandescents et les plus indicibles : mystérieux *punctum* du flamenco, du fado, du blues, des mélisses arabo-musulmans.

Les premiers raisonnements sur la voix sont philosophiques. Lucrèce dans *De rerum natura*, décrit la voix comme une morsure, Descartes dans le *Traité de l'homme*, la décrit comme un chatouillement, l'un inaugure, l'autre poursuit toute une tradition théorique d'approche tout à la fois somatique et phono-esthétique des surgissements vocaux, tantôt entailles, tantôt caresses. À suivre la logique des signifiants du chanter, dont nous venons de signaler l'importance, il nous faut pour ces chansons, souvent interprétées par d'anciennes goualeuses des rues, entrer dans une physique de cet enchantement passionnel innervant leur imploration vocale. La Pierreuse qui chante son drame, selon Yvette Guilbert, « regarde les yeux dilatés, fous de fièvre, en proie à une frayeur mortelle, son amant marcher vers la mort » (Guilbert, 1928, p. 114).

Trois exemples particulièrement frappants suffisent à illustrer ce frémissement taillé à même la chair de la voix. C'est 'Pars' que chante Yvonne George en décembre 1926, c'est 'Obsession' interprétée par Suzy Solidor en 1933, et c'est 'Le grand voyage du pauvre nègre' interprétée par Edith Piaf en 1938. En premier lieu, c'est par cet aveu primordial du souffle, d'une respiration 'gros plan' que ces voix – bien loin de la spiritualité jubilante des vocalises lyriques ou sacrées – s'affirment comme voix du corps rapproché, intime, engageant dans le trouble méconnu d'un désir et d'un abîme.

À l'écart des lois impérieuses du chant sublime, ces styles de voix du chant vécu ou réaliste, sont reliés à la tradition des chansons populaires d'Europe, et mobilisent, elles aussi, toutes les ressources contrastées de cette mise en écho du corps dans la voix. Au centre nerveux de ces voix incarnées, l'honneur revient à la rugosité du timbre, à cette résultante du son laryngé en prise directe avec tout le corps, à ce paramètre complexe de la résonance phonatoire, à cette tension qui dit la vie exposée, usée, brûlée (Vives, Vinot, 1999, p. 106-107). Sans doute est-ce là une de ces formes les plus intérieures de l'expression tragique, celle par conséquent qui s'abreuve à son propre drame, qui trouverait à ce moment de l'histoire, sous cette modalité, son gîte et sa puissance (Y. Guilbert, 1928, p. 109). Et c'est d'ailleurs autour de cette présence rugueuse que d'autres éléments marginalisés de la corporéité vocale, tressent leurs fibres et leurs couleurs décriées.

Place est ainsi faite à la nasalisation, ce trait vocal imparfait, au glissando, ce trait proscrit, à la démesure expressive, cette autre inhibition. En introduisant des bribes de chant parlé, en se risquant aux abords du sanglot, en s'abandonnant à l'irruption brutale de quelque éclat tranchant – qu'il s'agisse d'un rire, d'un appel ou d'un gémissement, ce répertoire opère des transgressions sans calcul. Sur son versant négatif, l'œuvre chantée s'est élaborée sur le refoulement de toutes ces densités «hirsutes» de la voix, densités considérées comme malséantes et impudiques par tous les représentants bourgeois des bonnes mœurs. Au contraire, passant à côté de ces scandales de l'impureté, les chansons réalistes des années vingt, vont dans leur logique et leur passion interprétatives, explorer texture, puissance et secret des bas-fonds de la voix. Ces voix affrontées aux bruits des rues, ces voix de l'énergie portée à ciel ouvert, ces voix graves sont également des voix du ventre. Elles sont voyages et métaphores d'un souffle et d'un corps tirés vers le bas, celui de la déchéance sociale, celui des insécurités de l'enfance. En effet, cette physique ne peut exister sans une sémiotique de cette «passionalisation» du corps, qui est ivresse, transe, extase.

Des paroles qui racontent le plaisir bref et les longs tourments des 'mômes de la cloche', du 'petit boscot', du 'vieux pataud', 'd'Anna la bonne'; mais un univers où naufrage social et chavirement de la personne ne font plus qu'un; le tout associé à un traitement musical servant les valeurs vocales – les plus corporelles – du souffle et du cri: c'est ainsi que ces chansons vont transcrire et propager une image mélodique lancinante de la déchirure, s'adressant à cette part vulnérable, indicible de nos plus profonds dénuements. Car, par le biais du contexte évoqué, c'est à de grandes traversées de la peur, à des sentiments d'effondrement que nous convient ces musiques vocales. La voix de Fréhel, en 1927, dans 'J'ai le cafard' entraîne de façon exemplaire et pour le thème et pour le timbre, vers ces sombres contrées de l'être.

En 1943, quand Piaf crée 'Coup de grisou', sa voix porte le malheur poignant de cet homme « aux yeux brûlés » de lassitude et d'amour.

*« C'était un Dieu de l'obscurité !...!
Le grand jour l'empêchait de parler !...!
Et il aimait par-dessus tout
Une fille des plaines aux cheveux roux
Après, il a tout fait sauter
La terre, la mine et tout le fourbi !...!
Mais Coup de grisou était guéri, il avait épousé la nuit »*

Le malheur fou de ce mineur amoureux s'impose au fil d'un crescendo de plus en plus pressant. L'espace musical est comme saturé. La ligne mélodique, la puissance vocale, l'orchestration s'enflent jusqu'à la sensation d'un tumulte interne insoutenable. Cet indicible là est plein de fureur et de bruit. Il gronde comme un volcan. Mais la force irradiante de ces états d'oppression, de ces déroutes de l'être, jaillie de l'élan et de la culture de ces voix chantées, atteint sans doute son apogée dans une mélodie composée plus tardivement lorsque Piaf en orante, entonnera le fameux « mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu laissez-le moi encore un peu mon amoureux ». Ici, c'est à l'instant même où le chant s'élève, au moment où s'amorce l'enroulement incantatoire de la voix que s'opère pour l'auditeur, ce transport immédiat dans l'intimité d'un effroi. Car chanter n'est pas dire. Et ces voix – au-delà des intentions sociales, sentimentales des thèmes chansonniers de référence – sont virtuellement, comme toute musique, en étroit rapport avec les tensions, les

murmures assourdis, la vie antérieure d'un non-dit verbal que chacun porte en soi. Le non-dit de ces voix-là, l'intime familier, étranger qu'elles enferment et qu'elles éveillent, c'est l'inouï des blessures qui chavirent, c'est le non-dit des failles majeures.

Car ces voix surgissent du ventre des villes peuplées d'un prolétariat nombreux, « dangereux » ; du ventre de la faim qui propulse la chanteuse sur le trottoir. Elle se fait ventre et miroir vocal du désarroi parvenant à développer un quasi toucher sensoriel de la nuit. Panique de la nuit. Passion de la nuit. L'inouï de ces voix-là, c'est leur désir d'approche de l'émotion, leur abandon à l'inconnu du dedans, leur farouche appétit de coïncidence entre voix projetée et voix intérieure. Il est frappant de constater que ces chanteuses voudront dans les conventions d'un répertoire, parler de leur propre chaos, et trouver via l'énergie du chant, quelque unité perdue. C'est ce retour sur soi, cette consolation, cette réflexivité sans concept du chant, ce sont ces silences, cette insularité nocturne qui vont s'incarner sur scène (Deniot, 2002). Dans cette extase et ce code interprétatifs, devenus indissociables, on peut dire que l'on se situe dans la veine d'un art baroque – celui où « l'exprimé n'est plus en dehors de ses expressions », celui où tout signe déplie, replie du sens (Deleuze, 1988). A ce moment, tout élément, éclat de voix, éclat de robe, fatigue du geste, puissance du regard, tout actualise l'âme, tout est métaphore de ses appels.

Mon approche esquissée en introduction, je peux désormais la dénommer plus précisément comme tentative d'élaboration d'une poétique culturelle, sociétale des voix. Le terme de poétique renvoie alors à cette esthétique cognitive qui, en matière de sciences sociales, se propose de comprendre les schèmes rationnels, les schèmes iconiques communs circulant entre expérience artistique et expérience scientifique (Brown, 1985).

Cette poétique de la connaissance, je la conçois comme une dialectique à tenir entre une physique des sensations et une esthétique des sensibilités, institutionnellement, psychiquement, attachées à ces voix de femmes qui, dans l'immanence de rengaines évidentes et rudes à la fois, font entendre un chant plus profond, une supplique bouleversante et que l'on ne peut préférer. Dans cette physique du chant affleure une mystique suscitant tous les transports de l'interprète et du spectateur, il s'agit d'approcher en compréhension l'alchimie de ce mélange et de creuser analytiquement cette fugitive impression d'art poignant qui en émane encore.

Graphies et portraits vocaux

Écrire la voix, c'est se placer du côté d'un imaginaire ténu, chercher à sculpter une pensée analogique, une rêverie raisonnée autour d'un timbre, d'une respiration. C'est peu, mais c'est tentant. Car cet imaginaire volatile, léger est aussi un imaginaire amoureux. Parler d'une voix, c'est toujours construire son écriture au gré d'une identification, en ses logiques entremêlées d'attrait et de rejet, mais toujours situés dans cette « hallucination » de l'écoute qui fait que « dans la voix, j'entends d'autres voix » (Barthes, 1982).

Et là aucun avertissement méthodologique ne peut faire barrage à l'intuition et l'impression. C'est bien, sur cette puissance d'agir d'une résonance, sur cette force bue d'une intonation, d'une saveur mélodique, sur cette capacité d'un chant à exister en vous, que s'entendent les premières mesures de l'écriture des corps et des visages de la voix. Rapport halluciné, jeux d'identification à l'interprète, c'est cette même gravité, ce même élan que subissent observateur obsessionnel ou consommateur ordinaire. De cette même attitude d'écoute et de vision immergées, l'anthropologue, l'ethnologue vont tenter de faire naître une autre écoute qui est à dire. À penser donc, mais en partance de ce lieu initial où écrire et aimer sont « le même défi de la connaissance mise au désespoir » (Fernandes, 1997). En effet si de ce lieu, on craint « de connaître ce que l'on voit » (*ibidem*), si de ce lieu, on débouche sur l'infiniment inconnu, ce non-savoir n'est toutefois pas ignorance nue, privée d'alphabet, de symboles et de correspondances « qui chantent les transports de l'esprit et des sens » comme l'indique joliment le vers de Baudelaire.

Car, « si dans ces voix, on entend d'autres voix », ce n'est pas là pure expérience phénoménologique, c'est que de telles voix sont parcourues, d'empreintes civilisatrices, de strates accumulées de la représentation qui en apprivoisent le langage. Si l'observateur parvient malgré tout, à les dire, à imaginer pour elles quelques traces discursives, c'est qu'elles s'insèrent dans de longues généalogies d'images, d'archétypes, d'allégories qui en préfigurent socialement le texte (Legendre, 2001).

Il y a les images des lignées: ces chanteuses ont leurs ancêtres et leurs descendantes. Cette mise en écho d'icônes, de dramaturgies, de *persona* de la voix au féminin, constitue déjà l'un des premiers pas dans le passage au lisible et au prédicable. L'interprétation est toujours une ré-interprétation.

Il y a les textures des archétypes qui découpent la silhouette de ces femmes autour de quelques traits et bio-graphèmes :

Ce sont des croquis de rue, des sanguines du froid, de l'abandon, de la survie, de la bagarre. C'est l'errance des 'mômes de la cloche' délurés et paumés. On y entend les sonorités de l'argot. On y retrouve la houle de la précocité de toutes les épreuves ; maladie, violence, prostitution et autres expédients nombreux de la pauvreté n'excluant pas non plus la chance, voire le miracle. En tout cela se profile une épure de la féminisation de la misère, une fiction biographique extrême dont les contours et sèmes mythiques sont également préparés par l'héritage romanesque et la critique sociale du XIX^e siècle.

Puis il y a le palimpseste des allégories du corps et de l'âme d'un tragique chrétien ; les chanteuses de la scène réaliste seront inspirées par les messages d'une religion populaire tournée vers les grandes sanctifiées, les grandes icônes d'une théologie mystique, réactivée durant cette période de la III^e République (Maître, 1997). Fréhel, Piaf vouent un culte déclaré à Sainte Thérèse de Lisieux, celle qui a inversé Dieu en image bienveillante de la toute-puissance maternelle, celle qui vénère un Christ de Miséricorde, épris seulement d'amour sacrificiel. La chanson réaliste s'enracine dans cet imaginaire du féminin compris entre dévotion et abjection. Elle se bâtit essentiellement sur le tissage immémorial, obsédant de la féminité catholique : sur fil de trame, le thème de la Madone, sur fil de chaîne, celui de pécheresse ; mais toujours en leurs nuances les plus oblatives, les plus humainement abandonnées. Et c'est grâce à ces interprétations d'orante, grâce à leurs chants traversés par une tradition mystique affective, qu'au-delà de l'antique image du destin, ces femmes vont ouvrir l'espace d'une nouvelle intériorité du souffrir, qu'elles vont incarner dans l'art populaire, cette métamorphose des passions, qui est en œuvre tout au long de ce premier tiers du siècle dernier.

Avec ce texte sociétal silencieusement gravé, observons alors quelques gestes-phares de ce chanter populaire pathétique. On remarque d'abord une forte verticalité du corps immobile ; des bras largement ouverts qui suivent le mouvement ascendant d'une supplique ou d'un hymne ; la paume offerte de l'implorante ; des poings serrés sous la poitrine ; un poing brandi dans la tempête ; des jeux de mimes ; un effleurement de la joue pour la caresse absente ; des doigts « secs et nerveux », comme ceux de 'l'accordéoniste', déployés en éventail à la hauteur du cou ; des paumes s'élevant en corolles le long des tempes ; des bras en croix, ceux du funambule ou ceux du Christ. Finalement, cette danse mesurée des bras et des mains nous conduit toujours au visage – ce miroir énigmatique des plissés émotifs, ce *topos* transcendant de la Passion incarnée. La sainte face serait-elle la scène

augurale, l'espace métaphorique inconnu du théâtre inouï de ces voix ? Damia est sans doute celle qui a le mieux cultivé cette mobilisation méta-physique de la face (Deniot, Dutheil, 1997).

« Libérez vos visages de leurs portières, offrez-les nus, et magnifiques sans truquages, dans la toute splendeur de leur adorable sensibilité » déclarait en 1928, Yvette Guilbert dans son guide inspiré de l'interprétation, véritable ode à la face et au corps immergés dans l'onde poétique de la plus humble chanson dont elle veut transmettre la vision, le transport et même la part d'initiatique élévation « abandonnez-vous, riez, pleurez sans honte, en exprimant la vérité, vous exprimez Dieu, et ainsi, vous divinisez votre art » (Guilbert, 1926, p.43).

Références bibliographiques

- ASSOUN (P.-L.), *Le regard et la voix, leçons de psychanalyse*, Éd. Anthropos, Paris, 2001.
- BARTHES (R.), *Le grain de la voix, entretiens 1962-1980*, Éd. Seuil, Paris, 1981.
- BARTHES (R.), *L'obvie et l'obtus*, Éd. Seuil, Paris, 1982.
- BAUDELAIRE (C.), *Correspondances* in *Les fleurs du mal*, Œuvres complètes, Éd. R. Laffont, Paris, 1980.
- BROWN (R.), *Clefs pour une poétique de la sociologie*, Éd. Actes Sud, Arles, traduction française R. Clignet
- DENIOT (J.), DUTHEIL (C.), « La voix et son document », *Sociologie des œuvres d'art*, revue de sociologie de l'art n°10, Ed. de la lettre volée, Bruxelles, 1997.
- DENIOT (J.), « L'intime dans la voix », *Outres-mers : statuts, cultures, devenirs*, Ethnologie française, PUF, Paris, 2002/4.
- DELEUZE (G.), *Le pli*, Éd. Minuit, Paris, 1988.
- DESCARTES (R.) *Traité de l'homme*, dans *Œuvres et lettres*, Éd. de la Pléiade, Paris, 1952.
- DESNOS (R.), *Œuvres*, Éd. Gallimard, Paris, 1999.
- DUNETON (C.), *Histoire de la chanson française de 1780 à 1860*, Éd. Seuil, Paris, 1998.
- DURAS (M.), *Savannah Bay*, Éd. Minuit, Paris, 1983.
- FERNANDES (M.-P.), *Penser la voix*, Éd. La licorne, Poitiers, 1997.
- GUILBERT (Y.), *l'art de chanter une chanson*, Éd. Gallimard, Paris, 1928.
- LEBRUN (A.), *Les châteaux de la subversion*, Éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1982.
- LEGENDRE (P.), *De la société comme texte, linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Éd. Fayard, Paris, 2001.
- LUCRÈCE, *De rerum natura, De la nature*, Éd. les belles lettres, Paris, 1985.
- MAÎTRE (J.), *Mystique et féminité*, Éd. du Cerf, Paris, 1997.

- PARRET (H.), *La voix et son temps*, Éd. De Boeck Université, Bruxelles, 2002.
 ROUSSEAU (J.-J.), *Essai sur l'origine des langues*, Éd. Aubier Montaigne, 1748.
 VIVES (J-M), VINOT (F), « Pour une assomption sonore du sujet », *les champs de la voix*, Revue Art et
Thérapie, n°68/69, Blois, 1999.

Références discographiques

- BERTIN (J.), *la femme triste*, l'hôtel du grand retour, Disques Velen, CD, 1996.
 DAMIA, *Les naufragés* (1935), Chansophone, CD, 1992.
 FRÉHEL, *j'ai le cafard* (1928), Chansophone, CD, 1990.
 GEORGE (Y.) *Pars* (1926), Chansophone, CD, 1991.
 OSWALD (M.), *Anna la bonne* (1934), EPM music, CD, 1992.
 PIAF (E.), *Le grand voyage du pauvre nègre* (1938), Frémeaux, CD, 1998.
 PIAF (E.), *Coup de grisou* (1944), Frémeaux & associés SA, CD, 1998.
 PIAF (E.), *Mon Dieu*, Emi music, 1961.
 SYLVA (B.), *Le petit Boscot* (1935), Columbia, CD, 1994.
 SYLVA (B.), *Le vieux pataud* (1934), Columbia, CD, 1994.
 SYLVA (B.), *Les mêmes de la cloche* (1933), Columbia, CD, 1994.

Joëlle DENIOT
 Département de sociologie
 Université de Nantes
 Chemin de la Censive du Tertre
 BP 81227
 44312 Nantes Cedex 3

e-mail : deniotj@aol.com