



**HAL**  
open science

# Prosodie chez Charles Trenet : la métrique du français, le rythme de jazz et les jeux vocaux de l'interprète

Julia Kuzmina

► **To cite this version:**

Julia Kuzmina. Prosodie chez Charles Trenet : la métrique du français, le rythme de jazz et les jeux vocaux de l'interprète. ATeM Archives of Text and Music Studies, 2023, " Auteur×e×s de romans : auteur×e×s de chansons ", 7 (1), 10.15203/ATeM\_2022\_1.09 . hal-04287836

**HAL Id: hal-04287836**

**<https://hal.science/hal-04287836>**

Submitted on 15 Nov 2023

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

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

Copyright

## Prosodie chez Charles Trenet : la métrique du français, le rythme de jazz et les jeux vocaux de l'interprète

Julia KUZMINA (Valenciennes, France)<sup>1</sup>

### Summary

Charles Trenet is a songwriter and an artist with a very recognizable singing manner. He plays with multiple music and vocal styles, inheriting the traditions of the French 'chanson de café-concert' and combining them with modern swing rhythms of his time. As a singer, Trenet is very precise in his choice of rhythmic accents, shifts of tempo, timbre and intonation. The article examines several recorded songs of the artist, trying to identify his key prosodic strategies and the semantic and stylistic effects of his vocal manner, which made him at the same time a 'singing fool' and a French 'swing revolutionist'.

### Introduction

En mars 1938, Charles Trenet a débuté sur la scène du music-hall A.B.C. à Paris. Après cela, André Warnod, un critique d'art, écrit dans *Le Figaro* :

Il [Trenet] les chante [les chansons] en artiste de music-hall, pas du tout en chansonnier, il danse, il se trémousse, il fait de grands gestes, il ôte et remet sur sa tête un curieux petit chapeau de feutre. Il y a encore un peu de gaucherie dans ses gestes, et c'est ce qui le fait paraître encore plus jeune. Il est charmant. (Warnod 1938, 4)

Le « fou chantant », ou celui qui joue du théâtre comique en chantant – c'est cette image de Charles Trenet que gardera la postérité pour sa génération et dont les justificatifs sont de rares enregistrements vidéo de la période. Mais le musicien transmet cette plasticité artistique non seulement sur la scène, mais également dans ses albums. En écoutant les enregistrements studio de Charles Trenet, il est impossible d'ignorer les nombreux éléments qui marquent la présence de l'interprète : on entend ses rires, ses sifflements, ses bredouillements, ses changements de timbre ainsi que des changements de hauteur, d'accent et de

durée de notes par rapport à la mélodie musicale. Par son instrument corporel principal, sa voix, il provoque des émotions, ajoute des nuances significatives importantes, crée des effets stylistiques ainsi que sémantiques. Ce qui passe en scène par des gestes théâtraux, remarqués par André Warnod plus haut et par bien d'autres spectateurs de Trenet, passe par la voix sur un disque.

Cette présence est sans doute pensée et voulue par l'artiste. Étant l'auteur et le compositeur de ses œuvres, Trenet-interprète impose, consciemment, encore d'autres aspects sonores sur son auditoire que les paroles et la musique. Par sa voix, il joue habilement avec le côté sonore et phonétique des chansons, tandis que le développement des techniques d'enregistrement dans les années 1950 lui permet de manifester ces petits détails assez précisément.<sup>2</sup>

L'idée que l'interprétation vocale est une caractéristique essentielle de la chanson n'est évidemment pas nouvelle. Néanmoins, si l'étude de la relation « texte-musique » dans la chanson a déjà sa longue histoire (cf. Naudin 1968), l'étude de l'interprétation est beaucoup plus récente et rare. C'est Louis-Jean Calvet qui est le premier à écrire, en 1981, qu'il est nécessaire de parler non de la chanson écrite, mais de la chanson chantée, « des mots sous les notes », ce qui implique, parmi d'autres études possibles, celle de la prosodie (Calvet 1981, 37-46). En 1993, Patrick Valérian admet qu'« une étude de la Chanson qui se limiterait aux Paroles et à la Musique serait incomplète. Elle laisserait de côté l'Interprétation, élément évidemment primordial dans un art oral » (Valérian 1993, 173<sup>3</sup>). Stéphane Hirschi propose, à travers la cantologie, discipline dont il est le théoricien, d'étudier la chanson comme une « rencontre entre un texte, une musique et une interprétation », en précisant que « c'est cette dernière qui donne vraiment naissance à une chanson (on parle d'une chanson de Piaf ou de Montand, qui ne sont ni auteurs ni compositeurs) » (Hirschi 2008, 25).

Dans cet article, je voudrais parler d'une chanson de Trenet-interprète, en mettant l'accent sur la prosodie dans ses chansons enregistrées. Le terme « prosodie » a plusieurs définitions dans des différentes disciplines comme la linguistique, la littérature antique et moderne ou encore les études cognitives. Nous pourrions nous appuyer sur celle qui est, selon le *Larousse de la musique*, utilisée « dans les textes mis en musique » : « l'art de régler correctement la longueur et l'accentuation des syllabes de manière à mettre en accord leur phrasé verbal et leur traitement mélodique » (cf. *Larousse* 1992). Pourtant, cette définition nous semble problématique. Par exemple, la notion de l'accentuation inclue déjà celle de longueur. En effet, si on prononce un mot ou une syllabe plus longuement que d'autres, on l'accentue. Ensuite, la définition du *Larousse* tient seulement compte d'un accord entre le phrasé verbal et le traitement mélodique et laisse à part toute autre dimension musicale, par exemple le traitement rythmique qui nous semble essentiel quand on parle de l'accentuation. Enfin, si on étudie le phrasé verbal en accord avec la musique, il semble plus logique de parler non seulement d'une accentuation des syllabes, mais aussi de celle des mots dans la phrase et même des phrases entières dans la chanson.

Ainsi, dans le cadre de ce travail, nous nous limiterons à l'étude de l'accentuation (au sens large) dans la chanson de Trenet pour montrer comment, en tant qu'interprète, il construit son phrasé verbal pour le faire (ou ne pas le faire) corréliser avec la musique. Le but sera de

démontrer comment la virtuosité prosodique de Trenet lui permet de créer des effets stylistiques et sémantiques.

Comment convient-il d'effectuer cette analyse ? En tenant compte du fait que la prosodie dans la chanson dépend des règles imposées en même temps par les paroles et par la musique. À cet effet, Céline Chabot-Canet constate, déjà au niveau de la partition de la chanson, « la confrontation de deux prosodies : celle inhérente au texte et à sa construction grammaticale, et celle dictée par la musique, la ligne mélodique, qui fixe elle aussi ses accents, son rythme et son débit, ses pauses, son intonation » (Chabot-Canet 2013, 73). De plus, elle remarque que le texte en vers possède des caractéristiques prosodiques (relatives à la structure syntaxique de la prose) ainsi que métriques (issus de la structure du vers, en accord ou non avec la structure syntaxique) (ibid., 74). Ainsi, dans notre analyse, nous allons nous servir d'instruments linguistiques ainsi que musicologiques. Évidemment, le phrasé vocal dépend de l'accent tonique, de la métrique du vers et de la langue, même de l'accent régional. Toutefois, quand on parle de l'accentuation en termes musicaux, on peut l'effectuer par un changement de l'intensité, du rythme, du tempo, de la durée d'une note ou d'un silence, de la hauteur, du timbre, de l'intonation. L'enjeu important de l'étude menée dans cet article sera de voir comment ces règles coexistent et comment leur combinaison est interprétée par Charles Trenet.

Pour mettre en lumière ces différents paramètres dans leurs réalisations, j'ai analysé certains procédés courants et même emblématiques chez Trenet à partir de quelques chansons de l'artiste, notamment « Le piano de la plage », « À la porte du garage », « Coin de rue », « Je chante », « Le soleil et la lune », « Débit de l'eau, débit de lait », telles qu'elles sont enregistrées sur les albums *Anthologie* (1994) et *Ses plus belles chansons* (1994).

## Métrique de français et rythme de jazz

Tout d'abord, ce qu'on remarque chez Trenet, c'est un décalage entre la métrique du français et le rythme du chant.

En s'appuyant sur la linguistique, notamment sur les travaux de S. Paul Verluysen et d'Élisabeth Delais-Roussarie sur la prosodie du français, deux principes généraux (parmi d'autres) conditionnent la métrique de la langue française (cf. Verluysen 1982 ; Delais-Roussarie 1993). Premièrement, l'accent se fait sur la fin d'un mot ou d'un groupe rythmique (qui s'appelle « groupe accentuel » chez Verluysen et « syntagme phonologique » chez Delais-Roussarie). Il peut être aussi un accent secondaire, surtout dans de longs mots, mais celui-ci est plus faible que celui sur la fin d'un syntagme. Deuxièmement, les voyelles non-accentuées se prononcent, sauf le cas spécifique du « e » muet qui peut être prononcé ou élide, selon certains critères. L'élision d'autres voyelles est rare et existe plutôt dans la langue parlée.

Néanmoins, Charles Trenet ignore ces règles de la prosodie française dans beaucoup de ses chansons, et ce, d'une façon très remarquable. Pour illustrer cela, j'ai choisi sa chanson « Le piano de la plage » (1959).

Si on regarde les paroles de la chanson (cf. fig. 1), on remarquera que, presque à chaque vers, il y a de petites ruptures de la prosodie du français. Dans toutes les paroles ci-dessous, les syllabes accentuées contre la règle sont mises en gras et les syllabes avec < e > muet sont marquées en gris.

### *Le piano de la plage*

Le vieux piano **d' la** plage ne joue qu'en fa **qu'en** fatigué.  
 Le vieux piano **d' la** plage possède un la qui n'est pas gai,  
 Un si cassé **qui s'** désolé,  
 Un mi fané qui **le** console,  
 Un do brûlé par l' **grand** soleil du mois d' juillet.

Mais quand il joue pour moi les airs anciens, que je préfère,  
 Un **frisson d' autrefois** m'emporte alors dans l'atmosphère  
 D'un grand bonheur **dans** une **p'tite** chambre.  
 Mon joli cœur du mois d' **septembre**,  
 Je pense encore, **encore** à toi, do-mi-si-la.

Le vieux piano **d' la** plage ne joue qu'en sol **qu'en** solitude.  
 Le vieux piano **d' la** plage a **des** clients dont l'habitude  
 Est de danser l' **sam'**dis, l' **di**manches,  
 Les autres jours seuls sur les planches  
 Devant la mer qui se souvient il rêve **sans** fin...

Et c'est alors **qu' je** sors tout courbatu de ma cachette  
 Et que soudain dehors tremblant, ému, d'avant lui **j' m'**arrête,  
 Et c'est inouï tout **c' que j'** retrouve!  
 Comme cette musique jolie m'éprouve,  
 Me fait du mal, **me** fait du bien — **j' n'en** sais trop rien.

Adieu, adieu piano ! Tu sais combien peuvent **êtr'** cruelles  
 Ces notes que **tu** joues faux, mais **dans** mon cœur ouvrant ses ailes  
 S'éveille alors **la** douce rengaine,  
**D' mon** heureux sort ou **de** mes peines,  
 Lorsque tu tapes, tapes toute la **s'maine**, mais le samedi,

Quand les jeunesses débarquent, tu sais alors, brigands **d' la** plage,  
 Que ton **souv'nir** les marque et qu'un beau soir passé l' **bel** âge,  
 Un **autr'** que moi devant la piste  
 S'arrê't'ra là et sera triste  
 En écoutant **le** cœur battant l'air de ses vingt ans.

Figure 1. Ruptures de la prosodie française dans la chanson « Le piano de la plage »

D'abord, dans beaucoup de cas, le chanteur construit le phrasé vocal de manière à déplacer l'accent de la fin d'un syntagme vers d'autres positions. Par exemple, il est souvent mis sur les syllabes faibles à l'intérieur du mot (« un **f**risson d'**au**trefois », « un autr' que moi **d**evant la piste », « [la douce rengaine] d' mon **h**eureux sort ») soit sur les mots fonctionnels (« le vieux piano d' **la** plage », « d'un grand bonheur **dans** une p'tite chambre »).

Ensuite, on trouve ici beaucoup de « e » élidés, parfois même plus que dans la langue courante, telle qu'elle s'écrit. Par exemple, quand on élide le « e » devant le mot « grand » dans le vers : « Un do brûlé par l'*grand* soleil du mois d'*juillet* », quatre consonnes restent juxtaposées (« rl'gr ») – ce qui contredit la prosodie du français, qui tend à éviter des syllabes « lourdes » contenant plus de deux consonnes ensemble. Parfois les « e » deviennent muets à l'intérieur des mots (par exemple, le mot « souvenir » est prononcé comme « souv'nir »), parfois ils sont au contraire bien articulés même à la fin du mot comme dans les phrases : « l' sam'dis, l' dimanch**es** », « passé l' bel **âg**e » et bien d'autres.

Quelle est donc la force imposée ici, autre que le rythme du français ? Tout d'abord, c'est un jeu avec un rythme musical. Cette particularité de l'interprétation vocale de Charles Trenet a été remarquée par Chantal Brunschwig, Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein : « [Trenet] introduit le rythme à haute dose ; sans oblitérer le charme prenant de la mélodie, il marie la syncope et le tango, la valse et les rythmes des Tropiques. Mais le plus principal, il les marie aussi avec la langue française. » (Brunschwig/Calvet/Klein 1981, 368)

Regardons ce mariage de plus près. Dans la chanson « Le piano de la plage », l'originalité de la phonologie fait sans doute écho au jazz et notamment au principe musical du swing, qui, chez Trenet, se manifeste tout d'abord par un décalage rythmique des temps forts sur les temps faibles.

Dans beaucoup de styles musicaux, ce sont le premier et le troisième temps considérés comme forts dans la mesure à quatre temps. Dans le jazz, le décalage se fait plutôt sur le deuxième et le quatrième temps qui sont généralement les temps faibles (Tolson 2012, 83). De plus, les temps sont de durée inégale. Pour expliquer le principe de swing, dans les manuels de jazz, on nous propose de diviser la noire non en deux croches égales, mais plutôt en triolet où la deuxième note n'est pas articulée (Tolson 2012, 82). C'est-à-dire, au lieu de deux temps de durée égale avec un accent sur le premier (cf. fig. 2), on obtient deux temps avec un accent léger sur le deuxième qui est pourtant plus court que le premier (cf. fig. 3).

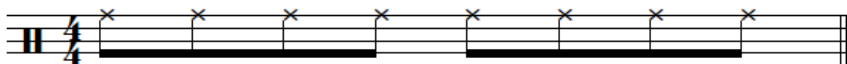


Figure 2. Croches sans swing



Figure 3. Croches swingées

Dans cette métrique de jazz, qui est d'autant plus variée à chaque fois, il n'est pas toujours possible de garder la métrique originelle de la langue française dont l'accent doit se faire à la fin du groupe rythmique. C'est de là que viennent les astuces de Trenet. Parfois il joue du côté du jazz, parfois du côté des contraintes accentuelles du français, pour créer une variation.

Par exemple, les deux lignes ci-dessous sont symétriques dans la métrique de la langue : « Un si cassé qui se désole, // Un mi fané qui le console. » Néanmoins, elles sont interprétées de manières différentes. Dans le premier cas, le chanteur met l'accent sur « qui », puis sur la deuxième syllabe du verbe, et absorbe le « e » dans la particule « se ». Dans le deuxième cas, l'accent est mis sur l'article « le » et la deuxième syllabe du verbe. Les débuts des phrases restent symétriques (cf. fig. 4).

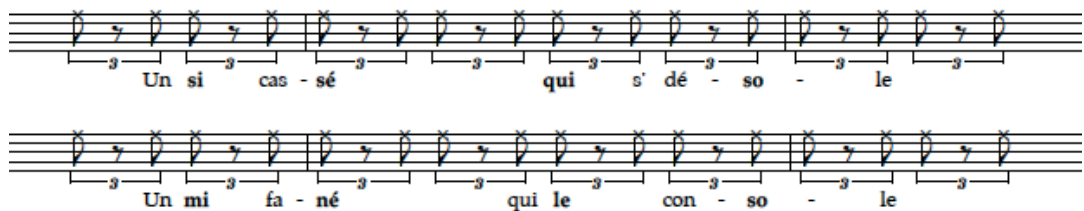


Figure 4. Deux interprétations vocales des phrases symétriques, « Le piano de la plage »

Parfois le déplacement de l'accent permet aussi de souligner un jeu de mots, notamment comme dans les deux phrases au début des couplets : « Le vieux piano d' la plage ne joue qu'en fa **qu'en** fatigué » et « Le vieux piano d' la plage ne joue qu'en sol **qu'en** solitude ». Ici, le deuxième « qu'en » est accentué par l'interprète pour mettre en évidence l'effet anaphorique des compléments.

En ce qui concerne la durée des « e », c'est la même chose. Parfois l'interprète renforce toutes les voyelles, parfois aucune. Souvent, les « e » muets servent de moyen pour inscrire la phrase dans le nombre de temps musicaux. Le but est bien mathématique : garder tous les mots dans la phrase, la rime et en même temps le rythme irrégulier du jazz. Cela est sans doute le cas dans la phrase : « ... de danser l' sam'dis, l' dimanches, // Les autres jours seuls sur les planches ».

Il faut ajouter que Charles Trenet est l'un des premiers chanteurs de jazz en français. Déjà dans son enfance, il a été influencé par les motifs aux rythmes de fox-trot que sa mère a joués au piano. Ensuite, c'est sans doute le duo avec Johnny Hesse, qui a fait de Trenet, dans les années 1933-1936, un vrai chansonnier jazzy. Johnny, le jeune pianiste suisse, s'intéressait au jazz le plus avant-gardiste du moment. Le duo de Charles et Johnny a collaboré avec Ray Ventura et Paul Misraki, Jean Sablon et Django Reinhardt. Tout cela ne pouvait qu'avoir un impact sur Charles Trenet, qu'on retrouve plus tard dans son œuvre solo. À cet égard, Franck Ferraty montre très bien comment l'artiste doit son style d'interprétation à Bing Crosby et Nat King Cole, son style de composition à Cole Porter et à George Gershwin, et ses arrangements à Django Reinhardt et Glenn Miller (Ferraty 2021, 291-296).

Charles et Johnny ont en effet réussi « d'allier leur connaissance de la musique d'outre-Atlantique et leur humour « bien de chez nous » » (Marty 1996, 38). Mais avec l'humour viennent aussi la prosodie et le phrasé « de chez nous », donc en français et à la française. La musique de jazz est américaine à l'origine, et la métrique de l'anglais est beaucoup plus adaptable au rythme de swing grâce à l'accent tonique dans chaque mot et à la réduction des voyelles, qui créent une alternance permanente des syllabes fortes et faibles dans le syntagme. Il semble que, pour chanter du jazz en français, Trenet essaie de créer le même effet de l'alternance des syllabes et mettre en branle autant que possible la métrique stricte de la langue.

Citons encore C. Brunshwig, L.-J. Calvet et J.-C. Klein :

Trenet venait à son heure exprimer les aspirations et la sensibilité d'une génération, celle pour qui la vie commence avec les conquêtes du Front populaire. On pourrait ajouter : celle pour qui la chanson commence avec la révolution swing, avec les textes d'auteur, en somme avec Trenet. (Brunshwig/Calvet/Klein 1981, 368)

La prosodie vocale de Trenet fait sans doute partie de cette révolution swing en France.

## Langage et public

Or, la phonologie particulière n'est pas seulement une question de style musical. Parfois elle permet au chanteur tout simplement de garder un registre du français spécifique. En parlant de Charles Trenet, Patrick Valérian affirme qu'il est un « véritable médiateur » qui « sait adapter son discours aux divers publics qu'il rencontre et aux conditions dans lesquelles il se présente » (Valérian 1993, 187).

D'abord, il est important pour Trenet de créer l'impression de s'adresser à son auditeur en langue parlée et d'exprimer ses émotions de manière simple et claire – cela est sans doute l'un des éléments qui lui donne son charme et son succès. Par exemple, dans le quatrième couplet de la chanson « Le Piano de la plage », on entend :



Et c'est inouï tout *c' que j' retrouve* !  
 Comme cette musique jolie m'éprouve,  
 Me fait du mal, **me** fait du bien – *j' n'en* sais trop rien.

Ici, l'éliision de < e > s'ajoute à la syntaxe de la langue parlée, ce qui permet non seulement d'appriivoiser la métrique du français, mais aussi de garder son style d'interprète et, pour reprendre les termes de Philip Tagg, son personnage vocal (cf. Tagg 2012, 343-382). Dans le cas de Trenet, on peut l'interpréter comme quelqu'un de très sincère, désinvolte, proche de son auditeur.

Pourtant, parfois, la phonétique chez Trenet devient aussi une question d'accent. Par exemple, Charles Trenet, originaire de Narbonne, joue avec l'accent méridional, où il est plus courant de rouler les < r > et prolonger les < e > muets – comme il le fait, de manière explicite et même burlesque, dans la chanson « À la porte du garage » (1955). Dans ce jeu d'accents, qui s'ajoute à celui d'intonations qu'on examinera plus tard, non seulement les < e > à la fin des mots sont prolongés et chantés (« garage », « eclairage », « Narbonne », « Carcassonne »), mais ils peuvent même être accentués, comme dans la phrase : « Et pour finir cette belle journée ». Le but ici est de faire correspondre la langue à l'image du personnage de la chanson et donc à l'éthos du chanteur.

Ainsi, pour Trenet la prosodie du français n'est plus stricte. L'accentuation et la durée des syllabes deviennent jusqu'à un certain degré un choix créatif de l'interprète, conditionné non seulement par la structure syntaxique de la phrase et par l'accent tonique, mais aussi par le rythme musical ainsi que par le personnage qu'il veut créer devant son public et les connotations qu'il veut évoquer.

## Changement de tempo

L'autre jeu au niveau de la prosodie chez Charles Trenet est le changement du tempo de son chant. L'artiste n'hésite pas à accélérer ou ralentir volontairement la vitesse de son chant pour accomplir l'image évoquée par son œuvre.

Un bon exemple d'une telle accélération est proposé dans les nombreuses interprétations par Trenet de la chanson « Je chante » (1937). Pour illustrer le mieux mon propos, j'ai choisi comme exemple celle de l'émission *Lalala* en 1966.<sup>4</sup> Au cours de l'interprétation, le chant devance de plus en plus la musique. Le chanteur<sup>5</sup> raconte une histoire et sa prosodie est subordonnée à la logique et au pathos comique de ce récit : le personnage s'est pendu et désormais rien ne l'arrête dans la vie, il est content et veut chanter encore et encore, en dépassant même la musique. L'accélération légère du tempo du chant et ensuite de la musique<sup>6</sup> est là pour renforcer cet aspect. À la fin de la chanson, le tempo s'accélère plus vite et on a l'impression que le chanteur devient de plus en plus fou de ses émotions.

Au contraire, dans la chanson « Coin de rue » (1954) le chant tend à ralentir à la fin de presque chaque couplet, comme si le chanteur voulait dilater le temps. La rythmique synco-

pée crée l'impression que la voix est toujours un peu en retard par rapport à la musique. Cet effet est d'abord renforcé par une syncopation légère des premières consonnes de certains mots (le chanteur prononce « ma 'palissade, mes 'copains, mes 'glissades »), puis par une courte pause entre « quinze ans » et « vingt ans » dans le dernier refrain, puis par un ralentissement à la fin du couplet. Ici, en opposition à l'exemple précédent, le jeu avec le tempo a pour enjeu une dilatation du temps, en devenant une métaphore de la nostalgie, si caractéristique pour l'œuvre de Trenet.

### Intonation et timbre

Nous avons évoqué plus haut les particularités de l'interprétation fondées sur les procédés rythmiques. On voudrait maintenant mentionner celles impliquées par l'intonation.

L'un de ces procédés, très courant chez Trenet, est le jeu des timbres. L'artiste incarne à travers sa voix des rôles et des points de vue différents. On a déjà pu entendre ce procédé dans la chanson « À la porte du garage » où le chanteur imite, d'une manière comique, la voix d'une femme abandonnée par son mari, en imitant non seulement un accent méridional, mais aussi une intonation des sanglots de ressentiment (comme dans la phrase « au lieu de partir dans les vents » et surtout à la fin du deuxième couplet) ou bien celle de doux rêves (comme dans la phrase « peut-être à Montauban » et bien d'autres dans le refrain). D'ailleurs, l'intonation change à mesure que les rêves deviennent plus ambitieux. Puisque la femme arrive, dans son voyage imaginaire, à des endroits de plus en plus éloignés, la voix imitative de Trenet vient de plus en plus en haut et s'adoucit progressivement (ces passages sont marqués en gras) :

Nous partirons sur la route **de Narbonne**,  
Toute la nuit le moteur vrombira  
Et nous verrons les tours de **Carcassonne**  
Se profiler à l'horizon de **Barbeira**.

Le lendemain toutes ces randonnées  
Nous conduirons **peut-être à Montauban**  
Et pour finir cette belle journée  
**Nous irons nous asseoir sur un banc.**

Tout de suite, après le passage du discours rapporté de l'épouse, il y a un commentaire ironique : « Quel programme elle avait trouvé, là ! », dans lequel on entend le timbre initial du chanteur avec un accent méridional, mais déjà sans intonations féminines.

La chanson « Le soleil et la lune » (1939) est un autre exemple marquant du procédé de changement du timbre et de l'intonation. On peut la comparer avec une pièce comique en trois actes. D'abord, avec une voix naturelle, le chanteur s'adresse à son amie, qu'il attend sur le toit pour un rendez-vous, et lui chante une chanson sur le soleil et la lune. À partir de

la deuxième ligne du deuxième refrain, son timbre change pour imiter le ton nasillard des savants qui expliquent pourquoi la rencontre du soleil et de la lune est impossible. Dans le troisième couplet, le timbre change encore une fois pour jouer avec le ton sophistiqué des philosophes qui réfléchissent sur le bonheur.

D'ailleurs, l'artiste change non seulement de timbre, mais aussi de façon de chanter. Les parties du chanteur et des professeurs sont chantées, tandis que la partie des philosophes est plutôt un débit parlé, sauf la conclusion (« Cherchez-le, il est un peu partout... ») chantée avec une intonation pathétique. Cette alternance est encore un moyen de distinguer les personnages de la chanson.

En même temps, parfois, dans les parties chantées, l'interprète s'écarte de la mélodie principale, en faisant des accents de hauteur. Par exemple, dans le deuxième couplet, dans la ligne : « Les journaux commentaient en termes émouvants », on entend un accent sur « termes émouvants » utilisés par les journalistes pour expliquer les avis des savants sur la situation avec le soleil et la lune et la prochaine fin du monde. Puis, dans le passage

Bien des gens **affolés**  
 Demandaient aux **agents**  
 Si le **monde** était pris dans la ronde...

en montant la voix vers l'aigu à la fin des phrases et sur le mot « monde », Trenet imite l'agitation des gens qui posent des questions. Ces petits accents de hauteur agissent ici aussi comme des « îlots » citationnels : ils sont un moyen de présenter un discours dans un discours, ou bien un discours indirect libre. On peut même dire que si, pour cerner les personnages majeurs, l'interprète change de timbre et de diction, pour les mineurs, il utilise des petits accents de hauteur.

Pourtant, au début de la chanson, un tel accent est utilisé pour cerner le chanteur lui-même, mécontent de concourir avec les chats quand il chante. L'intonation est notamment plus aiguë sur « plus fort » dans les vers : « Que la nuit fait chanter plus fort et mieux que moi // Tous les chats, tous les chats, tous les chats... »

Ainsi, la chanson devient une véritable mise en scène vocale – même sans besoin de présence physique sur scène, puisque le jeu est déjà dans la voix. Dans ses interprétations, Trenet multiplie des signes théâtraux qui sont transmis et ordonnés à travers la prosodie vocale. Comme le dit Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Charles Trenet s'est efforcé d'opérer, à l'occasion des enregistrements, une véritable transposition auditive du langage scénique et de ce qu'Artaud appelait la « poésie dans l'espace » » (Cantaloube-Ferrieu 1988, 102).

Cette transposition se découvre non seulement dans le choix d'un débit chanté ou parlé. Elle peut également s'exprimer dans les sons du corps, comme les rires et le sifflement à la fin de la chanson « Le piano de la plage », ou bien dans le bredouillement dans la chanson « Fleur bleue » (1937) si, selon les paroles, ces mots sont difficiles à dire, ou bien dans le prolongement de la syllabe « la » dans la phrase « larmes aux yeux » pour créer un air triste. De tels exemples sont bien nombreux.

## Jeu méta-poétique

Souvent, le jeu théâtral par la voix devient aussi important que le sens propre des paroles de la chanson. En fait, il crée un niveau méta-poétique de la chanson et invite les auditeurs à faire attention non seulement aux paroles, mais aussi à la manière dont elles sont chantées. C'est pour cela que les chansons de Trenet peuvent être tristes au niveau des paroles et comiques au niveau de l'interprétation (« La porte du garage », « L'héritage infernal » (1943), « Tu ne seras jamais pâtissier » (1945), etc.). Parfois les paroles peuvent ne pas vraiment avoir beaucoup de sens. C'est exactement le cas de la chanson « Débit de l'eau, débit de lait » (1943) où les paroles<sup>7</sup> ne sont qu'un grand jeu de mots phonétique :

Ah, qu'il est beau, le débit de lait.  
Ah, qu'il est laid, le débit de l'eau.  
Débit de lait si beau, débit de l'eau si laid,  
S'il est un débit beau, c'est bien le beau débit de lait.

D'un côté, ces calembours créent, évidemment, un effet comique. C. Brunshwig, L.-J. Calvet et J.-C. Klein écrivent à ce propos que, dans les chansons de Trenet, « le coq-à-l'âne et l'onomatopée [...] ont chassé sans retour le calembour de caf'conc', et l'effet naît autant, chez lui, de la mise en rapport d'un son et d'un mot que de l'idée exprimée » (Brunshwig/Calvet/Klein 1981, 368). Il est vrai que c'est l'ensemble du jeu sonore, de la prosodie et du sens propre des mots qui rend cette chanson tellement drôle.

D'un autre côté, ce jeu texto-musical devient une manière nouvelle de chanter, une sorte d'improvisation vocale, avec un accent sur les consonnes occlusives, qui se rapproche du scat dans le jazz. À la fin de la chanson, le chanteur ajoute une ligne du vrai scat, pour rendre cette analogie plus claire.

En analysant des rapports entre les paroles et la musique, Patrick Valérian établit une distinction entre une interprétation théâtrale, qui fait grand cas des gestes et qu'on trouve au café-concert et dans la comédie musicale), et une interprétation musicale, qui, selon l'auteur, commence avec le jazz, quand l'artiste n'a plus la maîtrise du débit de son texte et est juste un instrumentiste parmi d'autres qui se rattrape par la dramatisation de l'expression musicale, la marge d'interprétation étant réduite (Valérian 1993, 180-188). Aussi discutable que soit cette classification, nous pouvons affirmer que Charles Trenet parvient à réunir les deux approches. La chanson « Débit de l'eau, débit de lait » en est un exemple très original. Très théâtral au début de l'œuvre, le chanteur ajoute à son chant une manière instrumentiste de jazz à la fin. Valérian précise : « On imagine mal la somme de travail nécessaire pour parvenir à dire un texte rythmé tout en mimant et en dansant les mots. » (Valérian 1993, 188)

## Conclusion

La voix de Trenet possède toute une gamme de sons, tons, timbres, vibrations, modes de chant et modes rythmiques pour trouver un bon équivalent vocal à chaque mot et même à chaque syllabe, ou parfois même à une note sans paroles. D'une part, la voix sert d'instrument musical soumis aux règles d'une musique particulière et d'autre part, elle reste porteuse de la sémantique verbale. L'art de Charles Trenet en tant qu'interprète est de mettre en valeur ces deux côtés indépendants à l'aide de la prosodie et du travail vocal, très pensés et élaborés dans toutes ses chansons. Très souvent ces jeux vocaux créent un effet comique. Souvent ils sont un moyen d'appivoiser des tendances musicales différentes. Mais avant tout, ils expriment la grande joie de chanter et permettent d'interpréter les chansons pour les rendre plus vivantes.

## Notes

- 1 Julia Kuzmina est doctorante en littérature française et comparée à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France et à l'Université de Sherbrooke (Canada).
- 2 Comme le remarquent Olivier Julien et Catherine Rudent, depuis les années 1950, les chansons en Occident relèvent d'une « tradition phonographique ». Ce n'est plus donc une partition, mais un phonogramme enregistré qui fait l'objet des études sur la chanson. Cf. Julien 1999, 35 ; Rudent 2011, 22-26.
- 3 L'orthographe de l'auteur est gardée.
- 4 Cf. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i05041039/charles-trenet-je-chante> (consultation 04.07.2022).
- 5 Terme proposé par Stéphane Hirschi pour désigner un narrateur dans la chanson. Cf. Hirschi 2008, 45.
- 6 Objectivement, le tempo musical n'augmente pas beaucoup, à peu près de 168 à 172 battements par minute. Néanmoins, la manière de chanter en avance sur la musique accentue l'accélération. Un changement léger est présent aussi dans d'autres versions enregistrées, notamment de 145 à 149 bpm dans la version de l'album *Anthologie*.
- 7 Les paroles de cette chanson sont écrites en collaboration avec Francis Blanche.

## Bibliographie

- Brunschwig, Chantal / Calvet, Louis-Jean / Klein, Jean-Claude : *Cent ans de chanson française : 1880-1980*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- Calvet, Louis-Jean : *Chanson et société*. Paris : Payot, 1981.
- Cantaloube-Ferrieu, Lucienne : « Chanson et langage du corps ». In : *Vibrations* 5 (1988), 96-118.
- Chabot-Canet, Céline : *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*. Thèse de doctorat. Université Lyon II, 2013.

- Delais-Roussarie, Elisabeth : « Structure rythmique et prosodique du français : pour une approche psycho-cognitive ». In : *Linx* 29 (1993), 45-71.
- Ferraty, Franck : « Du jazz chez Trenet : sur la route enchantée d'un *Frenchy* crooner ». In : Coudeville-Vue, Audrey et al. (éd.) : *Charles Trenet. Que reste-t-il de ses beaux jours ?* Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2021, 287-297.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*. Valenciennes : Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- Julien, Olivier : « Le son Beatles et la technologie multipiste ». In : *Les cahiers de l'OMF* 4 (1999), 35-52.
- Larousse de la musique*. Paris : Librairie Larousse, 1982. En ligne : <https://www.larousse.fr/encyclopedie> (consultation 22.11.2021).
- Marty, Ginette : « Charles et Johnny ». In : *Europe* 74, 805 (1996), 34-38.
- Naudin, Marie : *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson*. Saint-Genouph : A.G. Nizet, 1968.
- Rudent, Catherine : *L'album de chansons. Entre processus social et œuvre musicale*. Paris : Honoré Champion, 2011.
- Tagg, Philip : *Music's Meanings*. New York/Huddersfield : The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.
- Tolson, Jerry : « Jazz Style and Articulation : How to Get Your Band or Choir to Swing ». In : *Music Educators Journal* 99, 1 (2012), 80-86.
- Valérian, Patrick : *La Chanson Française. Tome 1 : Esthétique*. Mallemort : Éditions Proanima, 1993.
- Verluyten, Sylvain Paul Marcel : *Recherches sur la prosodie et la métrique du français*. Thèse de doctorat. Université d'Anvers, 1982.
- Warnod, André : « Chronique du Music-Hall ». In : *Le Figaro* 91 (01.04.1938), 4. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k409811g/f4.item.zoom> (consultation 23.01.2022).

## Discographie

- Trenet, Charles : *Anthologie*. EMI France 8313932, 1994 (CD).
- Trenet, Charles : *Ses plus belles chansons*. EMI France 829891 2, 1994 (CD).

## Filmographie

- Guyon, Janine (Réalisateur) : *Charles Trenet « Je chante »*. France : INA, émission *Lalala* (21 mars 1966). En ligne : <https://www.ina.fr/video/I05041039/charles-trenet-je-chante-video.html> (consultation 23.01.2022).