

Chapitre 2

La chanson au prisme du microphone

L'usage du microphone dans la chanson se répand progressivement. En France comme aux États-Unis, il est porté par une génération de jeunes artistes réceptifs à l'innovation technique qui vont s'appropriier l'outil et s'en servir pour élaborer un nouveau style musical.

Paysage radiophonique états-unien

Des voix en inadéquation

Vers le milieu des années 1920, aux États-Unis, on considère que la diffusion radio ne convient pas bien aux voix puissantes car elles ont tendance à saturer le son (McCracken, 2015, p. 90). L'ennui, c'est que la plupart des chanteurs de l'époque sont habitués à chanter fort. C'est même une nécessité pour eux s'ils veulent être entendus sur scène. Sans sonorisation, pour que la voix porte jusqu'au fond de la salle, il faut qu'elle soit puissante, qu'elle puisse passer par-dessus un orchestre ou tout autre accompagnement musical, et c'est une caractéristique vocale qui se travaille. Elle demande un long apprentissage, des exercices réguliers pour que la voix puisse être projetée soir après soir, sans souffrance et sans fatigue vocale. C'est une technique que le corps incorpore et dont il est difficile de se défaire. Notons qu'il est quelque peu inexact de parler de technique au singulier car il existe plusieurs approches, qui se déclinent elles-mêmes en différentes techniques.

L'une de ces approches est classique, c'est celle des chanteurs lyriques. Elle prend appui sur le souffle abdominal, cherche à

homogénéiser la résonance des voyelles en faisant varier subtilement le « placement » des différents organes de l'appareil phonatoire (Castarède, 1987, p. 22).

Il faut s'habituer à respirer autrement, « à prendre de longues inspirations, à expirer de manière réglée et parcimonieuse, pour pouvoir tenir la distance et ne pas manquer d'air au milieu d'une note ou d'un phrasé » (Sève, 2002, p. 96-97). La production vocale chantée est une recherche d'équilibre souffle-résonance, permettant de sculpter le son vocal et d'en contrôler le timbre. Le développement des muscles de phonation est à ce titre essentiel, comme l'écrit le Dr Nuvoli en janvier 1890 dans la *Revue de la voix parlée et chantée*.

Le chant peut se définir [comme] une action harmonique coordonnée, artistique, des muscles des organes vocaux. L'étude du chant n'est donc autre chose qu'une gymnastique des organes producteurs et modificateurs de la voix tendant à développer, à améliorer et rendre parfaite l'action des muscles destinés à faire fonctionner ces organes. Trois appareils principaux concourent à la production de la voix chantée : 1) la cavité bucco-pharyngienne qui donne le timbre de la voix et qui est la principale caisse harmonique sur laquelle [la] volonté puisse s'exercer ; 2) le larynx, qui détermine la hauteur des sons ; 3) l'appareil respiratoire qui sert à la fois de soufflet et de régulateur de la durée et de l'intensité des sons. Le chant est donc le résultat de l'action de trois fonctions différentes, exercées par trois groupes anatomiques différents qui doivent agir de concert et dont l'action ne doit pas être abandonnée à l'instinct, mais qui doivent être réglées par la volonté, par l'expérience et par la science. (p. 40-46)

Précisons que si produire un son chanté requiert effectivement des actions musculaires synergiques d'un grand nombre de muscles au niveau respiratoire, phonatoire et articuloire, cette production est avant tout la rencontre d'un souffle avec des parois mobiles et des cavités à géométrie variable. Le timbre vocal ne provient pas uniquement de la cavité buccopharyngienne mais il se dessine par les interactions entre le souffle, les vibrations laryngées et les résonances au sein du conduit vocal.

Pour les chanteurs lyriques, la posture canonique consiste à se tenir « debout, le buste un peu en avant, les avant-bras très

légèrement écartés » ; mais les « exigences de l'opéra et des metteurs en scène » obligent parfois à des « positions plus malcommodes » (Sève, 2002, p. 96-97). Le corps, en tant que lieu de production du son, doit avoir une certaine forme, tonicité, souplesse, endurance. La nature du son produit n'est que le reflet de cet état corporel.

Quand le corps façonne musicalement un son, il se façonne lui-même comme corps apte à produire ce son. L'altération du son naturel en son musical requiert une altération correspondante du corps du musicien. Pour sortir la note juste, puis la note belle, le beau son, il faut travailler son corps, durement souvent, dès son jeune âge et pendant des années. (Sève, 2002, p. 87)

L'apprentissage du chant lyrique est un long processus de sculptage vocal.

Une autre approche est celle des chanteurs de comédies musicales à Broadway.

[Ils utilisent la technique du *belting* qui] consiste à élargir dans l'aigu la tessiture de la voix de poitrine, de façon à monter dans l'aigu tout en conservant les spécificités acoustiques de la voix de poitrine, sans passer en voix de tête. [...] En *belting*, la voix monte en puissance et en énergie au fur et à mesure que l'on monte dans l'aigu. À l'écoute, cela donne l'impression d'une voix placée très à l'avant, « dans le masque », d'une forte intensité, évoquant la voix criée. [...] Le *belting* utilise [la] voix « de poitrine ». [...] Les sons émis sont forts : un *belting* « doux » est plus puissant qu'un son fort en voix de tête. Cependant, il est possible d'émettre des sons doux en *belting*, mais plus on monte dans l'aigu plus cela devient difficile (en lien avec les spécificités du registre de poitrine, dans lequel l'intensité du son émis monte avec la fréquence). (Chabot-Canet, 2013a, p. 181-182)

Ethel Merman, grande vedette de *musical*, use de cette technique dès 1930 où elle est remarquée dans *Girl Crazy* des frères Gershwin pour sa voix « puissante et gouailleuse » (Niedo, 2017, p. 101). Son timbre particulièrement reconnaissable est qualifié de « brillant » et de « cuivré » par la critique (Jennings, 2014, p. 13).

Une autre approche encore, est celle des chanteurs de vaudeville. Très courus jusqu'à la fin des années 1930, les théâtres vaudevilles sont des scènes où se succèdent des numéros de chant

bien sûr, mais aussi de danse, de jongle, d'acrobatie, d'illusionnisme et des sketches humoristiques. Des vedettes comme Sophie Tucker, Al Jolson et Jimmy Durante s'y produisent, de même que de nombreux chanteurs de blues (Ma Rainey, Bessie Smith, Mamie Smith, Trixie Smith, Eva Taylor, Alberta Hunter, Ethel Waters, etc.). Certains artistes chantent le blues en « voix de poitrine », dans une interprétation qui rappelle la tonalité du blues rural. D'autres adoptent une « voix de tête », dommageable pour l'intelligibilité des paroles mais compensée par une articulation très soutenue : ce qui s'inscrit alors davantage dans une adaptation de la tradition européenne du music-hall (Lockheart, 2003, p. 369). La hauteur de la voix varie, mais pas sa puissance.

Tous les chanteurs de blues, à l'instar des autres chanteurs de vaudeville, [ont] une projection et une énonciation vocale conçues pour remplir une grande salle. (Lockheart, 2003, p. 369)

De l'opéra à Broadway, en passant par les théâtres vaudevilles, les opérettes et les revues musicales, les voix fortes tiennent la scène. Il serait artificiel de considérer ces catégories de spectacles comme parfaitement distinctes. Elles sont en réalité très perméables et les identités de genre, lorsqu'elles sont revendiquées, s'appuient sur des filiations historiquement et géographiquement construites plutôt que sur des caractéristiques effectives de la mise en scène. Les appellations, par exemple, ne se recouvrent pas aux États-Unis et en Europe et sont choisies en fonction de ce qui est le plus susceptible de parler au public. Lorsque la célèbre comédie musicale *Show Boat* est proposée « aux spectateurs parisiens dans une adaptation en français de Lucien Boyer, [c'est] sous le titre *Mississippi* (1929) et la qualification d'« opérette » » (Niedo, 2017, p. 73). Autre témoin de la perméabilité des genres : les artistes lyriques à l'affiche du Metropolitan Opera font de fréquentes apparitions dans les théâtres musicaux (Jennings, 2014, p. 11) tandis que des chanteurs de variété comme Eddie Cantor ou Fanny Brice passent sans problème du vaudeville à la comédie musicale.

La capacité de projection de ces voix est le dénominateur commun qui leur permet de se faire une place sur les planches.