

ACTES SEMIOTIQUES

De la prosodie fondamentale à la prosodie vocale et vice versa

From fundamental prosody to vocal prosody and vice versa

Luiz Tatit
Universidade de São Paulo

Résumé : Le concept de prosodie sera examiné dans cet article dans deux dimensions : d'une part, la prosodie fondamentale, issue de la syllabe et de l'intonation du langage naturel et guidant les principes théoriques de la sémiotique tensive actuelle, et, d'autre part, la prosodie vocale, responsable à la fois de la rencontre des unités linguistiques avec leurs inflexions intonatives dans le discours quotidien et de la relation entre mélodie et paroles dans les chansons médiatiques. Les deux prosodies trouvent leur origine dans les paramètres qui manifestent nos affects sur le plan de l'expression, notamment dans leurs notions essentielles d'accent et de modulation. Il n'y a pas de discours oral sans une composante mélodique, ascendante ou descendante, indiquant l'impulsion, le désir, le doute, la conviction ou l'émotion de celui qui parle, par le simple rapprochement ou éloignement de l'accent principal de la phrase ou du passage émis. Il en va de même pour la chanson, mais sa mélodie est encore stabilisée par l'action musicale, ce qui génère d'autres types de compatibilité avec les paroles, comme la thématisation et la passionnalisation. Les accents qui nous aident à appréhender les directions mélodiques sur le plan de l'expression sont les mêmes qui régissent notre compréhension et notre appréciation des sujets pertinents sur le plan du contenu, dans une échelle hiérarchique également ascendante ou descendante. On peut dire alors que les éléments de la prosodie vocale instruisent la prosodie fondamentale pour que celle-ci, d'autre part, rende compte des deux plans du langage.

Mots clés : sémiotique tensive, prosodie, chanson, accent, modulation, mélodie

Abstract: In this article, the concept of prosody will be examined in two dimensions: on the one hand, fundamental prosody, derived from the syllable and intonation of natural language and guiding the theoretical principles of current tensive semiotics, and, on the other, vocal prosody, responsible both for the encounter between linguistic units and their intonational inflections in everyday speech and for the relationship between melody and lyrics in media songs. Both prosodies have their origins in the parameters that manifest our affects at the level of expression, notably in their essential notions of accent and modulation. There is no oral discourse without a melodic component, ascending or descending, indicating the impulse, desire, doubt, conviction or emotion of the speaker, simply by moving the main accent of the sentence or passage emitted closer or further away. The same applies to the song, but its melody is further stabilised by the musical action, which generates other types of compatibility with the lyrics, such as thematisation and "passionnalisation". The accents that help us to grasp the melodic directions at the level of expression are the same that govern our understanding and appreciation of the relevant subjects at the level of content, in a hierarchical scale that is also ascending or descending. We could say, then, that the elements of vocal prosody instruct fundamental prosody so that the latter, on the other hand, accounts for both levels of language.

1. Prosodie fondamentale

L'analyse du sens généré par nos langages naturels ou esthétiques ne cesse de tirer parti des paramètres descriptifs originellement créés pour étudier le plan de l'expression. Les inflexions mélodiques qui véhiculent nos affects au cours de l'enchaînement de la parole confirment l'existence d'un lien pérenne entre le contenu discursif et notre univers émotionnel, y compris lorsque nous nous efforçons de nous en tenir aux argumentations logiques. Les élévations

intonatives, aussi discrètes soient-elles, tendent davantage la courbe et l'imprègnent de petits désirs, de lamentations, d'exclamations, d'exaltations, bref, de divers états affectifs parfois intraduisibles par le langage articulé. De telles élévations peuvent ne se produire également qu'au début d'une trajectoire ascendante vers un accent principal qui manifeste souvent l'apogée de la commotion verbalisée. Il s'agit par exemple du point le plus sensible, atteint lors d'une interrogation, d'un doute ou d'une insinuation. Ou encore, lorsque nous atteignons l'acmé de la protase, un peu avant la descente mélodique typique de l'assertion.

Cette intonation imbriquée dans le discours oral sous-tend l'orientation tensive adoptée par la sémiotique de Claude Zilberberg. L'intonation ainsi que la syllabation saussurienne reproduisent, dans un modèle miniaturisé, la relation entre l'intensité et l'extensité, qui est devenue l'une des clés pour comprendre le fonctionnement discursif, notamment son art de conjuguer les mondes intérieur et extérieur au gré des appréciations humaines ininterrompues du sens. À l'instar des mélodies orales qui prennent une direction ascendante jusqu'au point culminant de l'accent (avant la décadence affirmative) et de la sonorité syllabique qui s'ouvre jusqu'au sommet vocalique (avant l'implosion sonore), notre pensée quotidienne, qui utilise de paramètres personnels et collectifs, attribue également des degrés croissants de pertinence à certaines grandeurs et à certains contenus vécus (avant de les relativiser, de les disperser ou de les diminuer lors de l'évaluation). Tous se présentent comme des cas d'accentuation, qui révèlent une intensité affective accrue ou moindre et qui ont éveillé l'intérêt de certains chercheurs pour les fondements prosodiques de la construction du sens.

Telle est l'origine, comme nous l'avons mentionné précédemment, de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de sémiotique tensive, une théorie pleinement engagée dans le projet de « prosodisation du contenu » (Zilberberg, 2006, p. 100), c'est-à-dire pour adopter l'intensité comme force propulsive de son système conceptuel. De ce projet résulte l'attention que Zilberberg concède à la notion d'accent, proposée par divers auteurs de sa lignée bibliographique. De l'accent vocalique de Ferdinand de Saussure à l'accent rythmique de Gaston Bachelard et de Gisèle Brelet – en passant par l'accent local (ou intense) de Louis Hjelmslev, l'accent mythique (ou sacré) d'Ernst Cassirer, l'accent évaluatif de Paul Valéry et l'accent différentiel de Gilles Deleuze –, le sémioticien a construit une sorte de *Paideuma*¹ accentuel, qui nous permet de reconsidérer le rôle déterminant de l'intensité dans les études sur la signification. De la

¹ « *A ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos* » (Pound, 1973, p. 161). « L'ordonnement de la connaissance pour que le prochain homme (ou la génération suivante) puisse trouver, le plus rapidement possible, sa partie vivante et passer moins de temps sur des éléments obsolètes. »

sorte, la prosodie a évolué. Elle n'est plus un accessoire des grammaires en général ; elle est devenue un noyau épistémologique d'où émanent les directrices tensives qui tantôt accentuent, tantôt modulent notre appréciation des grandeurs et des passions humaines.

2. Syllabation et intonation

Les combinaisons d'explosions et d'implosions syllabiques proposées par Saussure dans son étude du phonème dans la chaîne parlée (1975, p. 77-95) ont motivé les combinaisons de *plus* et de *moins*, les quantifications non numériques que Zilberberg applique au plan du contenu. À l'instar des catégories de la syllabation qui répondent par des degrés d'ouverture ou de fermeture des organes buccaux, les incréments (*plus* et *moins*) indiquent les degrés d'augmentation ou de diminution de l'intensité attribuée à un stimulus donné. Pour le linguiste suisse, le « groupe explosif-implosif » (< >) est la combinaison de l'ouverture maximale (le point vocalique) avec le début de la fermeture sonore. Sur le plan du contenu, ce groupe correspond au sommet accentuel, le lieu où la plénitude tonique ne peut que décroître (ou s'atténuer) depuis le *que des plus*² au *moins de plus*. Le « groupe implosif-explosif » (> <), responsable de la « frontière de syllabe » – puisqu'il combine l'occlusion phonétique et la réouverture du son – est associable au passage du *que des moins* au *moins de moins* ou, selon les concepts suggérés par Zilberberg, de l'exténuation au relèvement. Le « chaînon explosif » (< <), formé par deux enchaînements ou plus d'ouvertures syllabiques, équivaut au redoublement, le *plus de plus* de l'ascendance tensive ou, si l'on préfère, à l'intervalle entre cette étape et la plénitude (*que des plus*). Le « chaînon implosif » (> >), enfin, parachève l'amenuisement, le *plus de moins* de la décadence tensive, ou l'intervalle entre cette étape et son exténuation (*que des moins*).

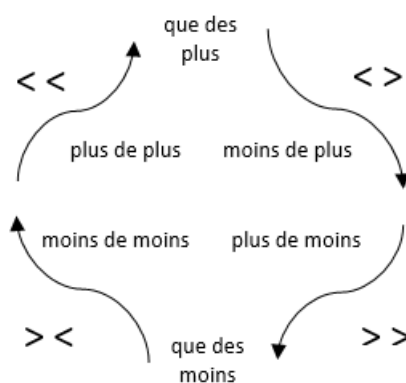


Figure 1 : Syllabation dans les incréments

² Les expressions « que des plus » ou « que des moins » sont des formes synthétiques de dire « il n'y a que des plus » ou « il n'y a que des moins ». Claude Zilberberg en fait usage dans ses derniers travaux.

Quoique Zilberberg ne mette en avant aucune étude particulière sur les courbes intonatives – si ce n’est les concepts génériques de protase et d’apodose, qui indiquent respectivement les modulations d’ascendance et de décadence –, il n’a jamais caché que ses hypothèses tensives s’ancrent non seulement sur la syllabation saussurienne, mais aussi sur les prosodèmes de Hjelmslev : l’accent et la modulation. Le sémioticien a transféré ces catégories vers le plan du contenu. Aujourd’hui, nous avons donc dans la direction ascendante, la modulation pré-accentuelle (*moins de moins* → *plus de plus*), la gradation de l’insignifiance à l’emphase maximale (*que de plus*) et, dans la direction décadente, la modulation post-accentuelle (*moins de plus* → *plus de moins*), avec la résolution de l’emphase, de l’accent, en données diluées ou diminuées.

Cependant, il est aisé de trouver, dans le domaine de l’intonation, des travaux de longue haleine qui confirment, autant que la syllabation, ces mêmes étapes modulatoires ascendantes et décadentes, et qui font usage de la même combinatoire entre les incréments sémiotiques. Par exemple, l’œuvre séminale de Navarro Tomás (1966) décrit les mouvements graduels des unités intonatives vers le point le plus aigu de la phrase énonciative, puis leur déclin, également graduel, jusqu’à l’atonisation de la courbe dans la région grave. De telles unités sont délimitées par les « tonèmes », c’est-à-dire par les finalisations tonales qui indiquent la valeur expressive de ces inflexions partielles. Les tonèmes décisifs définissent la protase, le sommet accentuel, et l’apodose, sa descente mélodique conclusive. L’auteur espagnol préfère les appeler anti-cadence et cadence. Toutefois, l’auteur ajoute encore une étape de passage qui est antérieure à la première, la semi-anti-cadence, ainsi qu’une autre, antérieure à la seconde, la semi-cadence. De la sorte, nous pouvons non seulement apprécier les tonèmes en gradation ascendante et descendante, mais aussi leurs combinaisons incrémentales respectives vers l’accent et l’inaccent³.

La semi-anti-cadence et la semi-cadence indiquent que les intonations du plan de l’expression peuvent avoir leurs tonèmes déployés en niveaux graduels jusqu’à atteindre le sommet de l’élévation (l’anti-cadence) ou du déclin (la cadence). La lecture à haute voix des longs paragraphes de Marcel Proust, par exemple, manifeste clairement les nombreuses terminaisons tonales qui précèdent la protase et l’apodose. De tels déploiements ascendants et descendants nous conduisent à considérer qu’il existe aussi, et plus fréquemment, à côté de l’accentuation rapide et synthétique, typique de l’exclamation, l’accentuation analytique, qui se forme lentement par étapes. Examinons davantage la relation entre ces catégories intonatives et les

³ N. Tomás prévoit également un tonème qui interrompt les évolutions aiguës ou graves de la mélodie, en évitant ou en reportant les noyaux de l’accent ou de l’inaccent des inflexions. Ce tonème suspensif pourrait être traduit, sur le plan du contenu, comme un *ni plus, ni moins* (Tomás, 1966, p. 76).

combinatoires de *plus* et de *moins*, qui nous permettent de quantifier subjectivement le contenu humain.

En général, le tonème de la semi-anti-cadence élimine le silence provoqué par la cadence précédente, c'est-à-dire qu'il survient après la finalisation conclusive d'une énonciation donnée. Il est également en mesure de se déployer en deux semi-anti-cadences ou plus. Il écarte alors résolument le silence, mais il conserve encore des inflexions finales peu élevées afin de conquérir la pleine attention de l'auditeur. À supposer que nous nommions ce silence inaccent et que nous l'associons de la sorte à la notion de *que des moins*, présentée dans le schéma ci-dessus, nous n'aurions aucune difficulté à constater, en paraphrasant Zilberberg, que la première semi-anti-cadence « retire au moins un moins » de l'inaccent imposé par la fin de l'affirmation et qu'elle introduit la courbe mélodique dans la région du *moins de moins*. La semi-anti-cadence suivante retire déjà « plus d'un moins » et consolide une certaine avancée vers les terminaisons les plus élevées qui définissent la région subséquente, de l'anti-cadence. Dès lors, les tonèmes entrent dans une gamme d'accentuation positive (*plus de plus*) et acquièrent par voie de conséquence des degrés accrus d'expressivité, jusqu'à atteindre le point culminant de la protase. La première phase de cette élévation énergique contient l'« ajout d'au moins un plus ». La seconde, l'anti-cadence proprement dite, contient l'« ajout de plus d'un plus »⁴, jusqu'au seuil du *que des plus*.

Ces mêmes déploiements sont observables dans l'abaissement qui conduit à l'apodose. La semi-cadence « retire au moins un plus » du climax accentuel et sa duplication est reconnaissable par un « retrait de plus d'un plus ». Autrement dit, les terminaisons tonales des courbes décroissent progressivement au fur et à mesure que l'accent perd de sa vigueur (*moins de plus*). La cadence, alors dans une phase de négation de l'accent, peut également se déployer en deux segments, avec un tonème qui « ajoute au moins un moins » et un autre, plus déclinant encore, qui « ajoute plus d'un moins ». La phase du *plus de moins* se complète ainsi, jusqu'au seuil du *que des moins*, cet inaccent silencieux :

⁴ Ces expressions figurent chez Zilberberg (2012, p. 52 et 53).

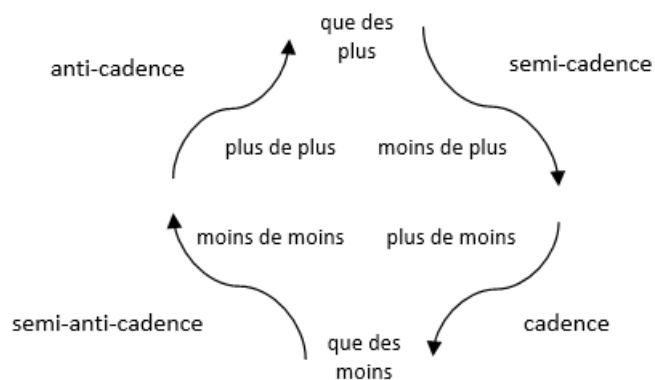


Figure 2 : Intonation dans les incréments

La syllabation et le mouvement intonatif répondent à la constante pulsation d'intensité que nous captons dans le plan de l'expression du langage. D'un côté, nos phrases orales vibrent dans les ouvertures vocaliques et dans les élévations des tonèmes. De l'autre, elles laissent refroidir leur sonorité dans les fermetures consonantiques et dans les déclin des courbes mélodiques.

3. Incréments

Les incréments *plus* et *moins* ainsi que leurs combinatoires représentent une heureuse découverte de Zilberberg pour transférer, du plan de l'expression au plan du contenu, ces oscillations, nettement perceptibles. Le point de convergence est la notion d'accent, concrètement présente dans la prononciation syllabique et dans l'évolution intonative du langage oral et, de manière abstraite, dans les formes symboliques qui méritent une certaine mise en valeur culturelle. À l'instar des inflexions mélodiques de la parole, qui se déplacent vers l'accent principal, nos contenus quotidiens sont constamment échelonnés selon leur degré de pertinence communautaire, groupale ou même individuelle. Pareillement aux accents intonatifs, qui révèlent des niveaux d'implication affective, y compris dans la conduite des discours logiques, les accents symboliques sont mesurés par des critères émotionnels qui dosent la valeur des contenus en question. Les concepts scientifiques eux-mêmes, évalués par des méthodes statistiques, ne sauraient s'exempter d'une plus ou moins grande excitation émotionnelle de leurs créateurs ou de leurs disciples.

Les contours finaux des unités intonatives indiquent clairement leurs tendances ascendantes ou descendantes, quoique leurs hauteurs ne soient pas précises d'un point de vue technique. Elles sont instables et oscillantes, comme il sied d'ailleurs aux phrases mélodiques qui accompagnent notre parole : elles doivent exprimer les nuances du signifié linguistique et non pas l'accord des tons musicaux. De même, sur le plan du contenu, les incréments sont des mesures

d'appréciation imprécises, mais aptes à établir des quantifications subjectives, celles que nous effectuons constamment pour justifier nos choix quotidiens. Pour cette raison, leurs combinaisons donnent lieu à des gradations internes. Nous pouvons, par exemple, évaluer une situation de vie à l'étape *moins de moins* en disant « échapper au pire », « moindre mal » et « cela aurait pu être pire ». Ou encore, à l'étape *plus de plus*, en utilisant les expressions « s'est amélioré », « c'est beaucoup mieux » et « impossible de faire mieux ». Ces progressions sont loin d'être exactes d'un point de vue numérique, mais elles seront certainement acceptées et comprises par tout francophone. Elles sont à la fois imprécises et claires, tout autant que les hauteurs des tonèmes sur le plan de l'expression.

Les figures que nous avons proposées précédemment présentent les schémas d'ascendance et de décadence accentuelles, qui sont en vigueur dans les deux plans du langage, selon une perspective cyclique et implicative. Elles rendent compte surtout des évolutions ralenties, normalement régies par le concept d'attente. Dans l'univers intonatif, il s'agit des tonèmes qui s'élèvent ou s'abaissent graduellement jusqu'à atteindre le sommet ou le déclin accentuel, au gré d'un processus qui se produit naturellement dans l'énonciation des locuteurs. Dans l'univers de l'appréciation du contenu, il s'agit des incréments, dont la combinatoire, dans la direction ascendante, décrit didactiquement le rejet de l'exténuation, de la vacuité ou, simplement, du *moins* (le *moins de moins*) et introduit l'augmentation du *plus* (le *plus de plus*). Un exemple classique en sémiotique est le parcours narratif lui-même, qui prévoit la négation du sentiment de manque par le sujet et ensuite l'augmentation de sa compétence modale et positionnelle au cours de la quête de l'objet manquant⁵. Chaque nouvelle étape conquise par le sujet présuppose, en substance, une appréciation (connue comme sanction dans le modèle greimassien) qui ratifie sa progression narrative vers l'accent principal (un sujet en conjonction avec l'objet). Il existe donc invariablement un destinataire (dans ce cas, juge) transcendant qui estime la valeur et les degrés de telles conquêtes à la lumière des critères communautaires et au moyen de ce que nous avons nommé prosodie fondamentale.

Le biais cyclique des figures nous offre un cadre de référence pour comprendre les étapes de modulation qui conduisent à l'accent ou à l'inaccent. Néanmoins, nous ne constatons pas toujours une trajectoire de nature implicative entre les étapes exposées dans les schémas. Le saut d'étapes est fréquent, aussi bien dans les élévations et les abaissements sonores que dans les augmentations et les diminutions de tonicité attribuées aux valeurs du plan du contenu. Pour Zilberberg, ce saut résulte d'un processus d'accélération, qui se caractérise par l'omission de

⁵ Voir le concept de « progression narrative » chez Greimas et Courtès (1979, p. 242-243).

l'une des étapes, ou plus, de l'évolution accentuelle (ou inaccentuelle) et qui atteint rapidement une implication affective maximale (ou minimale).

Sur le plan de l'expression, notre parole, au lieu de passer par les terminaisons de la semi-anti-cadence et de l'anti-cadence, par exemple, peut débiter par une exclamation explicitement émotionnelle, dans un registre vocal bien aigu, sans aucune séquence graduelle préalable. De même, sur le plan du contenu, il n'est pas rare que le premier paragraphe d'un article de journal rapporte le signalement d'un événement inattendu afin que l'impact de l'information accroisse l'intérêt du lecteur par rapport au reste du texte, généralement plus explicatif et ralenti. Dans ce cas, la progression antérieure à l'accent n'existe pas. L'accent surgit brusquement, mobilise d'emblée les sentiments et la curiosité du destinataire. Bien entendu, les étapes supprimées demeurent présupposées. Dans le cas contraire, capter le saut des étapes et, par conséquent, la grande vitesse émotionnelle du message serait en effet impossible. Ces avancées soudaines sont activées par le concept de surprise et suivent une logique concessive : quoique les étapes séquentielles analytiques (et implicatives) dans la construction de l'accent existent, elles disparaissent souvent dans leur manifestation synthétique. Cependant, la compréhension de la pensée concessive dépend invariablement de la préexistence de la pensée implicative. Nous sommes toujours exposés à la surprise, car nous vivons dans un monde organisé par l'attente.

4. Prosodie vocale

Tout spécialiste de la prosodie reconnaît sa présence majeure dans le domaine de la parole et de la chanson. Selon Christophe Hardy, « elle veille à ce que la distribution des syllabes du texte soit en accord avec les accents et les durées de la mélodie » (2007, p. 481). Dans le cas de la parole, chaque individu s'y emploie naturellement. En revanche, dans le cas de la chanson, la prosodie excède cette simple adéquation syllabique.

S'agissant d'une prosodie vocale, nous considérons avec intérêt non seulement les similitudes, mais aussi les oppositions sonores entre la parole et la chanson. Les deux unissent une mélodie et un texte. Cependant, la première est un langage utilitaire alors que la seconde se comporte comme un langage artistique. Paul Valéry explique leurs fonctions et leurs finalités antagoniques dans une conférence notoire intitulée « Poésie et pensée abstraite » (1957, p. 1314). Quoique l'auteur ne se réfère pas à la chanson (qui ne sera reconnue que tardivement comme activité artistique), mais à la poésie, ses observations semblent plus adéquates au chant. Pour le poète français, la pensée abstraite est exactement ce qui est transmis par le langage utilitaire et ce qui demeure dans la mémoire après nos conversations quotidiennes. Ou, plus simplement, il s'agit des vestiges que le discours en prose laisse en nous. Au cas où nous aurions

compris le message qui nous a été communiqué, il ne sera point nécessaire (en général, ni intéressant) de récupérer le son des phrases ou des mots proférés par l'énonciateur. Le rejet de la sonorité (ou de la « forme », comme il était dit à l'époque) est le signe que la communication abstraite a réussi. Dans ce cas, dit Valéry, la forme « se dissout dans la clarté » (1957, p. 1326) des messages. En revanche, le poème (ou la chanson), pour être reconnu comme tel, doit être conservé et repris dans tous ses paramètres de construction. Il ne saurait être remplacé par un concept abstrait ou par d'autres mots destinés à le paraphraser. Son destin est de « redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être » (1957, p. 1331). Ce qui existe de pensée abstraite dans le poème (ou dans la chanson), c'est précisément sa substance du contenu, ambiguë et éternellement mutable. La forme (la sonorité phonétique et musicale, la disposition des vers, des mots, des figures de langage, etc.) devra invariablement renaître avec toutes ses expressions originales à chaque nouvelle communication.

5. Oralisation et musicalisation

Une chanson uniquement musicale ne saurait exister. Elle se compose nécessairement d'une mélodie et de paroles et elle conduit invariablement quelqu'un à dire quelque chose ici et maintenant. La façon de dire imprègne les courbes mélodiques et ce qui est dit dépend des paroles. Une relation de compatibilité existe entre les deux. Nous l'observerons ultérieurement. Pour l'heure, nous nous en tiendrons aux effets provoqués par l'oralisation et par la musicalisation sur la relation entre la mélodie et les paroles.

Afin de remplir sa fonction utilitaire, le chant a recours à l'oralisation. Pour conduire les paroles, il crée des intonations plausibles, c'est-à-dire les contours susceptibles d'être reconnus par tout locuteur de la culture locale. Il ne s'agit aucunement d'« imiter » ce qui se passe dans la parole spontanée, mais de créer des inflexions originales susceptibles de convaincre leurs auditeurs à accepter le contenu défini dans le texte de la chanson. Chaque compositeur choisit des contours mélodiques qui, outre la finition musicale, présentent des directions intonatives compatibles avec la façon de dire dans sa langue naturelle : finalisations assertives, hésitations suspensives, élévations interrogatives ou simplement émotionnelles, récurrences énumératives, sauts soudains vers l'aigu ou le grave, au gré de l'expression passionnelle en jeu, etc. Pour peu que cet auteur se consacre au traitement harmonique et rythmique de la mélodie, ses intentions de sens s'expriment par des courbes de nature intonative, souvent camouflées par des solutions musicales. Et peu importe que la mélodie ait été composée avant ou après le texte. Elle aura invariablement cette fonction de « dire » les mots, ce que la sémiotique pourrait définir comme un type de figurativisation énonciative.

Cependant, la force de l'oralisation dans la composition peut s'accroître considérablement lorsque les compositeurs, au lieu et place des mélodies stables, dont les accents et les durées servent de mesures standards pour le choix des mots et des vers, optent pour des mélodies flexibles, qui s'adaptent aux accents syllabiques des phrases linguistiques quotidiennes. Il s'agit en fait du comportement des intonations qui conduisent nos discours familiers. Jamais nous ne ressentons le besoin de réduire ou d'élargir nos phrases quotidiennes pour les insérer dans des segments mélodiques préalablement établis. Ce sont les intonations qui augmentent ou diminuent leurs extensions pour accompagner tout ce que nous avons à dire. Lorsque ces ressources, typiques de la langue parlée, surgissent avec expressivité dans le chant, nous pouvons dire que ces fonctions utilitaires participent activement aux propres fonctions artistiques de la chanson⁶. Autrement dit, la stabilité sonore produite par la musicalisation est invariablement atténuée, quand elle n'est pas amenuisée, par l'instabilité caractéristique de l'oralisation.

Toutefois, il fut un temps où cette instabilité sonore provoquait la disparition ou, si l'on préfère, l'oubli du répertoire créé par des artistes spontanés, qui savaient composer et chanter leurs chansons, mais qui ne disposaient d'aucun moyen pour les enregistrer, y compris en mémoire. Les noms de ces auteurs de distractions musicales de rue n'ont commencé à émerger au Brésil qu'avec l'avènement des appareils d'enregistrement, au début du XX^e siècle. Jusqu'alors, leur possible notoriété n'était acquise que par la création de refrains à succès, qui survivaient exclusivement dans la mémoire populaire. L'une des fonctions de ces séquences répétitives était précisément de garantir la reproduction persistante du noyau d'une composition déterminée, étant donné que les éventuels couplets complémentaires seraient fatalement oubliés avec le temps. À vrai dire, toutes les mélodies et les paroles des chansons procédaient directement de la façon de parler de leurs auteurs (elles étaient parfois soutenues par un motif rythmique ou même par un enchaînement harmonique rudimentaire), ce qui signifie que ces œuvres auraient, en principe, la même durée de vie que nos phrases quotidiennes : elles disparaîtraient après leur action utilitaire. À vrai dire, les couplets et leurs mélodies se perdaient à la fin de ces soirées musicales, mais, grâce aux refrains indéfectibles, des vestiges de la création demeuraient dans la tête des participants aux fêtes.

Lorsque l'enregistrement sur phonogramme est devenu une réalité au Brésil, au milieu des années 1920, et que les stations de radio nouvellement créées ont diffusé à leurs auditoires les chansons bien composées des auteurs de sérénades brésiliennes, de sambas et de marches carnavalesques, toutes les œuvres en circulation ont présenté au moins deux parties et la

⁶ Écouter « Ouro de Tolo », de Raul Seixas.

mémorisation a cessé d'être un problème pour les artistes et leur public. Cela ne signifie aucunement que l'instabilité des courbes intonatives a disparu du processus de composition des chansons. Au contraire, elle est devenue une composante indispensable de la forme naissante de la chanson, précisément en raison de son opposition à la stabilité assurée par la musicalisation. C'est moyennant le pouvoir expressif et malléable de l'oralisation que le langage de la chanson évolue sans cesse.

En général, la composition d'une chanson au Brésil commence par la mélodie du chant, à l'aide d'un instrument harmonique (la guitare ou le piano). À cette étape, les phrases musicales sont également des manières de dire à l'état pur. Il incombe au parolier, l'artisan naturel des découpages linguistiques de ces contours mélodiques (et qui peut être le mélodiste lui-même), de créer les phrases intonatives qui coïncident souvent, mais pas toujours, avec les phrases musicales. Nous obtiendrons alors une chanson complète, avec des phrases à la fois musicales et intonatives. Toutes sont interprétables par un seul instrument (sans les paroles), mais elles se configurent dans leur plénitude seulement lorsque leurs unités mélodiques deviennent simultanément des unités intonatives – délimitées par les mots et par les phrases de la langue – destinées au chant. Nous ne saurions parler de musicalisation, au sens de stabilisation sonore, sans considérer l'oralisation, avec ses oscillations flexibles qui suivent l'élasticité propre des paroles. Ainsi, la musicalisation et l'oralisation participent toutes deux activement à la chanson.

Peut-être s'agit-il de la différence majeure – parmi tant de similarités – entre la chanson savante et la chanson populaire médiatique. La première ne laisse pratiquement aucun espace à l'« imprécision » intonative, tandis que la seconde se sert de l'instabilité sonore de la parole pour inventer de nouvelles solutions mélodiques liées à des coupures linguistiques inattendues. De nombreuses ressources, aujourd'hui bien connues et assimilées comme une évolution rythmique dans l'histoire de la chanson (l'usage des syncopes, les avances ou les retards du temps fort et le swing en général), proviennent dans une large mesure du besoin de « dire » le texte, que ce soit au moment de sa création ou au stade de son interprétation vocale. Dans le cas de la chanson savante, ce qui prévaut généralement est la cohésion interne de la proposition musicale. Les paroles correspondent invariablement à la circonscription de la zone de contenu de la chanson, et leurs accents et durées sur le plan de l'expression ne doivent pas concurrencer ceux déjà prévus dans la ligne musicale. Non rarement, cette ligne ne sert qu'à « dire » la musique elle-même et les paroles restent attachées à la mélodie, sans s'y intégrer. Dans le cas de la chanson médiatique, l'intonation sous-jacente assure un sens homogène à la prosodie vocale afin que puissent apparaître, au cours du chant, diverses formes d'imbrication des phrases linguistiques avec leurs courbes mélodiques. Nous le verrons plus loin.

6. Thématization et passionnalisation

Nous pouvons parler de compatibilité entre la mélodie et les paroles lorsque ces principaux composants de la chanson sont théoriquement évalués par les mêmes concepts. Comme dit précédemment, la prosodie vocale excède amplement les adaptations sonores des syllabes avec les notes musicales. Le degré de célérité, qui augmente ou diminue le tempo de base de la chanson, répond généralement à deux autres concepts centraux de son plan analytique : l'identité et l'altérité.

L'un des principaux effets de l'accélération sur le plan de l'expression du chant est l'affaiblissement des notes individuelles au profit des notes de groupe, celles qui forment des thèmes immédiatement identifiés par le processus de récurrence. Il peut s'agir d'un groupe de deux notes ou plus, si leurs hauteurs et leurs durées se reproduisent dans les groupes subséquents et si elles définissent donc des thèmes mélodiques associés les uns aux autres par identité. Il s'agit du principe de la thématization mélodique, qui est généralement compatible avec un processus isotopique similaire dans le champ des mots. En effet, un certain type d'exaltation de grandeurs ou de valeurs fait généralement écho à la thématization sonore sur le plan du contenu. La récurrence d'attributs, d'attitudes ou de désirs constitue invariablement une façon d'exalter les personnages, les objets ou même les lieux définis dans les paroles de la chanson. Du point de vue narratif, nous sommes en présence de la reconnaissance exultante de la conjonction du sujet avec ses objets ou avec un autre sujet. Dans cette conjonction, le principe d'identité est alors à nouveau impliqué, désormais entre des actants et entre des actions. Du point de vue figuratif, la chanson brésilienne abonde en exaltations de la samba, de la Bahianaise, de la brune, de la terre natale, de la nature, etc. ; des exaltations quasi invariablement conduites par des thèmes mélodiques récurrents. Tant les exaltations que les thèmes assurent une sorte de continuité isotopique pour les deux composantes du langage de la chanson, ce qui nous permet de parler de compatibilité entre la mélodie et les paroles ou même d'isomorphisme conceptuel pour évaluer le son et le sens générés par ces petites œuvres.

Ce schéma basique des relations entre la mélodie et les paroles dans les chansons accélérées, qui est génériquement caractérisé comme une thématization, peut se configurer dans la récurrence de brefs fragments mélodiques au sein de l'une des parties de la chanson, mais il peut aussi – et c'est le plus fréquent – se manifester dans des répétitions de segments plus larges d'une œuvre déterminée. Il s'agit de ce que nous connaissons comme refrain. Les deux notions (thématization et refrain), chacune dans sa dimension, jouent des rôles similaires de renfort pour les exaltations formulées dans les paroles. Elles contribuent en dernière instance à atténuer la

vitesse annoncée dans la composante mélodique, dans la mesure où ces récurrences sont des alliées incontestables de notre mémoire⁷.

Quoique les chansons thématiques se caractérisent par cette forme de compatibilité entre des récurrences motivaes et des exaltations, elles ne sont pas seulement orientées par l'identité de leurs thèmes internes. Invariablement, elles présentent aussi des déploiements qui diversifient et, en même temps, complètent le processus réitératif. En d'autres mots, l'identité des thèmes se consolide en contraste avec l'altérité provoquée par les petits changements de direction au cours de la trajectoire mélodique ou, plus généralement, par le passage d'une partie à l'autre dans la même chanson. Le cas le plus courant est ce que prévoit l'opposition notoire entre le refrain et la deuxième partie. C'est cette altérité, enfin, qui ouvre également un espace pour des déploiements du contenu dans la composante linguistique.

Lorsque le tempo ralenti prévaut, les notes gagnent en individualité en raison de l'expansion de leurs durées. La tendance est à une dilution des thèmes mélodiques au profit de trajectoires plus amples, susceptibles d'occuper entièrement le champ de tessiture, en donnant davantage d'importance au parcours global du chant qu'à la récurrence de ses motifs. Nous observons donc la prédominance de la direction mélodique dans toute son extension et, cette fois, la moindre importance de l'identité qui conjugue les brefs thèmes mélodiques (lesquels, dans ce cas, peinent à se former). La ligne du chant produit généralement d'amples intervalles musicaux et, bien souvent, une transposition significative de registre entre la première et la deuxième partie⁸. Dans ce cas, le tempo lent souffre de légères discontinuités, comme s'il devait coexister avec quelques signes de précipitation du parcours. Quoi qu'il en soit, ces sauts intervallaires et ces transpositions sont quasi invariablement compensés dans la même chanson par des mouvements graduels entre les notes (celles qui parachèvent la séquence d'une gamme) ou entre les phrases mélodiques qui s'élèvent ou s'abaissent progressivement comme si elles créaient un motif régulier pour confirmer notre attente. En ce sens, la gradation est toujours un phénomène de décélération qui, en tant que tel, dialectise avec les ruptures de la ligne mélodique, que nous avons commentées précédemment. Nous y reviendrons.

La prédominance du parcours mélodique sur la récurrence thématique dans ce contexte ralenti efface l'identité immédiate des motifs musicaux et augmente la distance entre leurs segments internes. Dans cette distanciation réside l'altérité, caractérisée comme la quête de l'autre, qui, dans le cas de la mélodie de la chanson, correspond à une rencontre avec soi, y compris

⁷ Écouter « Morena de Angola », de Chico Buarque. Observer que l'insistance dans le refrain et dans la thématisation mélodique s'intègre pleinement à l'exaltation du personnage dans les paroles.

⁸ Écouter « Travessia » de Milton Nascimento et de Fernando Brant.

durant sa brève durée (environ quatre minutes). Cette rencontre, quasi instantanée dans les œuvres thématiques, est constamment prolongée dans le cas des mélodies lentes et n'est souvent effective que lors de la répétition intégrale ou partielle du morceau. Ce temps plus long de décalage suffit à suggérer des paroles qui traitent de l'état passionnel de l'énonciateur (le compositeur, l'interprète, le personnage, peu importe), lequel se présente, du point de vue narratif, comme un sujet éloigné de son objet de désir. Plus précisément, dans le plan du contenu, le sujet souffre de la séparation avec l'objet (généralement un autre sujet) dans la dimension spatiale, quoiqu'il maintienne avec lui un lien indéniable dans la dimension temporelle ; d'où des sentiments tels que la *saudade* (par rapport au passé) ou l'espérance (par rapport au futur). Tous ces éléments entrent en jeu lorsque nous observons empiriquement que les chansons lentes sont propices aux thèmes amoureux. La nostalgie ou la quête de l'être aimé se manifestent autant dans les paroles que dans les parcours de la mélodie. Dans ce cas, la compatibilité entre les composants est d'ordre passionnel.

7. Appréciation du contenu

La lecture attentive de l'œuvre de Zilberberg nous conduit à constater l'existence d'un projet, pas toujours explicite, d'incorporation de l'intensité subjective au centre de la théorie sémiotique. L'auteur mentionne, dans divers passages, l'impératif d'une prosodisation du contenu et fait valoir la description de ce plan à partir des tensions naturellement mobilisées sur le plan de l'expression. D'où son intérêt particulier pour la notion d'accent, comme mentionné précédemment. D'où également l'influence de la syllabation et de l'intonation sur les fondements de la sémiotique tensive.

Ce rythme croissant et décroissant, issu des concepts saussuriens d'explosion et d'implosion, ainsi que des inflexions mélodiques définies comme la protase et l'apodose, fonde la construction d'une prosodie fondamentale qui, pour notre part, est à même d'orienter les propositions d'analyse sémiotique des pratiques verbales ou non verbales agissant dans notre environnement culturel. Les combinatoires des incréments *plus* et *moins* permettent de convertir les notions d'accent et d'inaccent en quantifications subjectives, qui révèlent une caractéristique cruciale du sens, soulignée déjà par Louis Hjelmslev en 1954 : la substance du contenu dépend invariablement de l'« appréciation collective » (1971, p. 61-62). Aujourd'hui, nous pouvons dire que cette appréciation est affectivement mesurée par l'individu, eu égard à sa formation sociale, à ses croyances et à ses opinions partagées avec la communauté. Les contenus qui présentent un certain degré de pertinence pour le sujet entrent déjà dans l'espace sémiotique (ou tensif, comme le dirait Zilberberg). Ils occupent un lieu hiérarchique qui résulte d'une évaluation antérieure.

En somme, il nous semble hautement significatif que les mesures qui ont généré la prosodie fondamentale (figures 1 et 2), responsable de l'appréciation accentuelle du sens, s'inspirent de la prosodie vocale inhérente à la langue parlée et à la chanson. Rares sont les fois où un objet d'analyse est en mesure de nourrir directement les principes méthodologiques qui soutiennent la théorie. La contrepartie de ce processus, à son tour, est plus attendue. L'application de la prosodie fondamentale, avec ses augmentations et ses diminutions, à la prosodie vocale, particulièrement dans sa dimension esthétique, la chanson, nous permet de reconnaître l'oscillation des prévalences des concepts de musicalisation, d'oralisation, de thématisation et de passionnalisation, non seulement pour la différenciation classificatoire des œuvres décrites, mais aussi au sein de chacune d'elles.

8. Stabilisation de la mélodie

Nous avons déjà commenté le fait que la musicalisation exerce la fonction principale de stabiliser la sonorité de la chanson, en la soustrayant de la zone volatile où les intonations élastiques se moulent aux nécessités des phrases linguistiques. Ces intonations, en tant que directions prosodiques, sont et seront invariablement présentes dans la conduite des paroles, puisque tout chant réussi se configure également comme une façon de dire. Cependant, fréquemment, la musicalisation définit plus rigoureusement la hauteur des notes, voire régularise leurs durées à l'intérieur des phrases mélodiques. Elle crée de la sorte des métriques similaires à celles de certains genres de poèmes. Une plus grande élaboration harmonique dans l'accompagnement du chant fait également partie de cette pratique et inclut un certain soin pour que l'arrangement et les passages instrumentaux deviennent des parties intégrantes de la composition. Dans le répertoire musical international, plusieurs chansons des Beatles se sont distinguées grâce à ce type de traitement musical. Dans le répertoire brésilien, Tom Jobim – l'un des rares auteurs-compositeurs brésiliens qui avait une formation musicale⁹ – s'est toujours efforcé d'incorporer des solutions d'arrangement instrumental dans la structure basique de ses compositions.

À la lumière de la prosodie fondamentale, nous pouvons admettre l'existence concrète d'une chanson à partir d'un minimum de musicalisation. Nos phrases quotidiennes, porteuses de mélodies et de paroles, peuvent être considérées comme une matière première pour la composition de chansons. Cependant, à supposer qu'elles pâtissent d'un manque de traitement musical susceptible de stabiliser leur sonorité, elles seraient écartées aussitôt après la transmission du

⁹ Il convient de rappeler que le fait d'être musicien peut définir certaines options stylistiques pour la création de chansons, mais n'est pas forcément le gage de meilleures conditions de travail avec le langage de la chanson. Tom Jobim est devenu un excellent « chansonniste » (comme nous le disons ici) parce qu'il s'exerçait compulsivement à cette activité et non pas parce qu'il était musicien.

contenu de leurs messages (à l’instar de tout langage utilitaire). Assurément, nous aurions déjà ici une prosodie vocale en fonctionnement, mais sans aucune intention artistique. Si le projet final est d’aboutir à une chanson, la prosodie fondamentale nous alerte que l’absence de musicalisation instaure un *que des moins*, ce qui signale l’impératif de son relèvement. La simple répétition incessante d’une phrase orale quotidienne, en essayant de maintenir son profil mélodique, ses accents syllabiques et ses mots, implique déjà d’entrer dans une phase *de moins de moins* de musicalisation, c’est-à-dire une phase de moindre absence de ressources musicales. Au cas où se présenterait également un accompagnement percussif, qui marquerait le retour du temps fort, cette phase se renforcerait. L’entrée d’une base harmonique pour définir acoustiquement la direction de la ligne du chant inaugurerait une phase positive de redoublement musical (*plus de plus*), qui, à son tour, se déploierait souvent dans une autre phase de remplissage sonore, avec de nouveaux instruments et ce que nous nommons arrangement musical. Nous atteindrions de la sorte la plénitude musicale d’une chanson (*que des plus*), dotée de tous les réquisits pour se perpétuer, au moins théoriquement, en tant qu’œuvre artistique.

Cette plénitude musicale a trait à la stabilisation sonore de la mélodie, sans jamais négliger toutefois sa relation avec les paroles. Dans ce cas, la musicalisation s’étend au plan de l’expression des phrases et des mots de la langue. Elle stimule l’usage de rimes, d’assonances et d’allitération, pour autant que cet usage soit contrôlé par les accents et les durées préalablement définis par la mélodie. Il n’est pas rare non plus que la plénitude musicale, particulièrement mise en avant, réduise la teneur des paroles, en évitant des messages véhéments ou même la violence des sentiments. L’exemple brésilien le plus éloquent est le mouvement aujourd’hui mondialement notoire sous le nom de bossa-nova. Les chansons de bossa-nova, dont les racines remontent à la samba nationale des années 1930 et 1940, mais qui ont également subi la forte influence des courants du jazz diffusés par les disques et les films nord-américains de l’époque, ont cultivé un style d’harmonisation suffisamment raffiné pour soutenir des inflexions mélodiques généralement peu expansives dans le champ de tessiture. Le rythme d’accompagnement à la guitare (l’instrument de prédilection) était syncopé et, en même temps, constant et délicat dans sa relation avec le chant. Ces caractéristiques se sont affinées, notamment grâce aux exécutions de João Gilberto, son principal interprète, tant et si bien que des critères ont émergé pour créer des paroles qui valorisent le travail de musicalisation entrepris par les compositeurs, les arrangeurs et les interprètes. Évidemment, ces critères n’étaient nullement normatifs, mais ils suggéraient que les textes des chansons devaient être amoureux, sans jamais être dramatiques ; joyeux, sans être euphoriques ; voire tristes, sans dramatisation. Afin de donner ces instructions de manière lyrique et synthétique, João Gilberto (ou sa production) a repris un vers

de la chanson « Meditação », créée par Tom Jobim et Newton Mendonça, et en a fait le titre de son album de 1960 : *O amor, o sorriso e a flor* (*L'amour, le sourire et la fleur*).

L'adoption de la légèreté dans le contenu des paroles avait pour fonction de mettre en avant le traitement accordé à la sonorité tant mélodique que phonétique. Le grand interprète est également l'auteur de deux chansons, « Bim bom » et « Hó-bá-lá-lá », et montre de la sorte que de simples onomatopées (et quelques phrases connexes), suffisantes pour justifier le chant, étaient en mesure de se substituer aux contenus linguistiques¹⁰. Tout se passe comme si le point culminant de la musicalisation (*que des plus*) était atteint en renonçant à tout approfondissement verbal, mais en conservant tout de même les paroles comme une partie indispensable du langage de la chanson. Dès lors, cet esprit de retenue a attiré les divers paroliers du mouvement, qui ont commencé à créer leurs vers quasiment dans un registre infantile : « Lobo bobo », « O barquinho », « O pato », « O trenzinho » (« Le loup nigaud », « Le petit navire », « Le canard », « Le petit train »), etc.

Il est toutefois intéressant de noter qu'une limite s'imposait. La musicalisation pouvait devenir « excessive » au point d'affecter l'intégrité du langage de la chanson. Certaines expériences d'élimination totale des paroles (ou de leur contenu), remplacées par des vocalises ou même par des voix imitant des instruments, se sont ainsi produites. Ces performances familières au monde du jazz n'ont jamais eu l'effet escompté dans le contexte brésilien. Si l'harmonie du genre nord-américain a été accueillie dans le pays comme un enrichissement musical pour le nouveau style de chanson, la suppression de la composante linguistique est apparue comme une sorte de musicalisation incongrue. En effet, d'après la prosodie fondamentale, le niveau *que des plus* peut indiquer la plénitude, comme nous l'avons vu, mais aussi, en certaines occasions, la saturation. Le premier cas, en raison de la stabilité atteinte, est compatible avec des issues favorables. Le second, étant *un plus en excès*, réclame une atténuation (*un moins de plus*). La bossa-nova s'est approchée d'une certaine musicalisation excessive, mais elle a atténué son geste en se réconciliant avec les paroles, pour peu que leur son et leur sens soient « légers »¹¹.

¹⁰ João Gilberto était essentiellement un interprète. Les titres de chanson mentionnés sont des exemples de son modeste répertoire en tant qu'auteur-compositeur.

¹¹ Nous utilisons les mesures de la prosodie fondamentale pour commenter de manière générale la production de chansons à l'époque de la bossa-nova. Il s'agit donc d'une évaluation *a posteriori*. Du point de vue esthétique, toutes les expériences de composition sont valables et acceptées, y compris si elles se limitent à des échantillons uniques de la proposition lancée. Cependant, du point de vue du langage (de la chanson, en l'occurrence), seules comptent les créations qui présentent une fécondité particulière, dans le sens où elles influencent d'innombrables autres œuvres. Ce sont les auteurs de ces créations qui ont tendance à doser avec une certaine retenue les ingrédients investis dans la relation entre la mélodie et les paroles.

9. Stabilisation des paroles

Toute chanson connaît, parallèlement à la musicalisation, à savoir le responsable majeur de sa stabilité mélodique, la force de l'oralisation, qui parvient bien souvent à déstabiliser ses courbes intonatives en faveur de la clarté du contenu de ses paroles. Ces deux pratiques provoquent une tension constante dans le chant des interprètes. Alors que certains essaient d'adoucir la présence régulatrice de la musicalisation et font le choix de dire le plus clairement possible les paroles de la chanson (Martinho da Vila, Raul Seixas, Cazuza), d'autres camouflent quasiment l'influence de l'oralisation et préfèrent la précision des phrases musicales à la clarté linguistique (Milton Nascimento, Nana Caymmi, Tom Jobim). Le Brésil présentait déjà un sous-genre, la *samba de breque*, qui alternait explicitement le chant musical et le chant parlé dans une même chanson. L'interprète peut ne pas être conscient de la présence des deux pratiques dans son chant, mais le succès de sa performance dépend grandement de leur bonne combinaison.

Toutefois, il convient de bien distinguer la chanson qui maintient l'oralisation comme une sorte de degré zéro de sa création, c'est-à-dire comme un point de départ pour suggérer des directions mélodiques, de la chanson qui prend l'oralisation comme le point culminant de sa proposition esthétique. Ce type de chanson n'a été pleinement défini qu'avec l'avènement du rap, aux États-Unis, puis dans diverses régions du monde, y compris au Brésil. La densité des informations, des revendications et des dénonciations contenues dans ce genre implique que la composante mélodique adopte comme modèle d'efficacité les courbes intonatives du langage utilitaire. L'instabilité propre de ces inflexions assure une malléabilité suffisante pour conduire toute la gamme possible des manifestations linguistiques (phrases, mots, interjections, etc.), indépendamment du nombre de syllabes impliquées.

Dans le rap, l'oralisation est une pratique qui dépend également de la stabilisation sonore, mais non pas particulièrement de la composante mélodique. Le travail porte sur la face linguistique de la chanson. Le projet final de la chanson est de « dire » clairement les paroles, sans négliger toutefois, comme cela arrive dans notre discours quotidien, les rimes, les allitérations et les récurrences internes qui fixent la substance d'expression du langage. Outre ces ressources, extrêmement employées dans le monde des poèmes, le rap incorpore des percussions énergiques et quelques ostinatos instrumentaux comme parties intégrantes de la composition. Cet ensemble compense l'instabilité mélodique et le flou harmonique conséquent, qui ont fait du rap un genre controversé dans le domaine de la chanson¹². Cependant, il convient de signaler

¹² Certains musiciens excluent le rap parmi les genres de la chanson, car il ne présente aucune caractéristique traditionnelle de la mélodie et de l'harmonie. Ces musiciens ne reconnaissent pas que les intonations de notre parole sont des mélodies plus ou

que la stabilité sonore garantie sur le plan de l'expression de la langue ne diminue en rien le rôle de ses intonations (volatiles pour s'adapter aux accents syllabiques) comme une authentique composante mélodique.

À l'instar de la bossa-nova ou des chansons traditionnelles, le rap doit s'éloigner, pour créer ses chansons, du caractère provisoire du discours quotidien et trouver une solution durable pour ses phrases et ses dire finaux. Même si le résultat de l'œuvre fait allusion à « quelqu'un qui parle », il ne s'agit plus d'un pur discours oral, dont la sonorité tend à s'effriter dans la clarté des messages transmis, comme le disait Valéry. Les « paroles » du rap sont également fixées par des ressources musicales, mais la quasi-totalité, comme nous l'avons déjà dit, est centrée sur le plan de l'expression du langage verbal. Alors que la récurrence obstinée des mots, des voyelles et des consonnes assure la stabilisation et la longévité des vers, la participation mélodique discrète, à rebours des saillies et des formes anguleuses des paroles, produit l'effet familier que les interprètes veulent imprimer à leurs performances. De cet effet résulte également l'attention portée au contenu des paroles, car nous sommes en présence, somme toute, d'une simulation du discours quotidien, cette fois à l'intérieur de la chanson. Il s'agit de l'oralisation esthétique.

Sous cet aspect surgit l'opposition quasi didactique entre la bossa-nova et le rap. La musicalisation du genre brésilien se caractérise surtout par la fixation de la mélodie, dont les contours définissent déjà les mouvements, thématique ou passionnel, qui influenceront directement sur la confection des paroles. Celles-ci, à leur tour, traitent de sujets légers et délicats afin de ne pas soustraire l'attention concentrée sur la composante mélodique. Autrement dit, la bossa-nova requiert invariablement des paroles atténuées. La musicalisation du rap comprend une base percussive, mais sa principale technique de fixation de la chanson passe par le plan de l'expression linguistique (les rimes, les assonances et les allitérations). Une telle concentration sur les paroles vise à présenter explicitement à l'auditeur un contenu dense, vertement émis. La mélodie, dénuée de vie propre (il n'est pas aisé de siffler la mélodie d'un rap), se moule aux arêtes sonores des paroles et contribue parfois à souligner telle ou telle expression de la chanson. Par voie de conséquence, c'est bien le protagonisme de la mélodie que le rap atténue.

En somme, dans le cas du rap, la finalité de la musicalisation est de produire l'oralisation au niveau esthétique. Telle est la tâche à laquelle s'emploient les grands rappers au Brésil et dans le monde. Néanmoins, des cas de saturation peuvent également se produire (plutôt en excès),

moins stabilisables d'un point de vue musical. Ils ne sauraient admettre que les chansons ne dépendent que de la mélodie, des textes et du chant pour être ce qu'elles sont.

lors de situations où la « parole » se détache des ressources musicales créées par le compositeur lui-même et commence à remplir des fonctions utilitaires (annoncer la date du prochain événement, remercier ou répondre au public, etc.), comme s'il s'agissait d'une improvisation qui ne sera jamais réitérée. Selon le contexte, cette dérive est acceptable, pour peu qu'elle ne s'étende pas indéfiniment. Tout se passe comme si l'oralisation artistique du rap débouchait, dans cet au-delà du rap, sur sa propre matière première. Dans ce cas, le processus naturel est la mitigation (*moins de plus*) de l'oralisation, puisqu'il s'agit de la suppression impérative de l'oralité pure au profit de l'oralisation construite, celle qui assure la pérennité des paroles et, par conséquent, l'accès aux contenus extralinguistiques.

10. De la prosodie fondamentale à la prosodie vocale

Nous avons déjà décrit la relation entre la mélodie et les paroles dans le cas des chansons thématiques. À supposer que nous les examinions dorénavant sous le prisme de la prosodie fondamentale, nous pourrions concevoir, en principe, une chanson dépourvue d'identités dans les deux composantes, de sorte que rien ne se répéterait, ni dans ses contours intonatifs ni dans ses configurations du contenu. Cet état d'« aucune identité » (*que des moins*) serait difficilement observable dans une chanson au tempo plus rapide, caractérisée précisément par la formation de motifs. Il est plus probable que nous retrouvions au moins « une certaine identité » (*moins de moins*) parmi ces thèmes mélodiques ; une identité qui se répercuterait certainement sur les attributs ou les actes énumérés dans les paroles. Le chant basé sur un refrain présenterait une augmentation exponentielle de cette identité, « beaucoup d'identité » (*plus de plus*), ce qui nous conduirait à l'apogée de la thématisation (*que des plus*), toujours associée à l'exaltation des items du contenu linguistique¹³.

Ce mouvement correspond à la trajectoire de l'ascendance prosodique de la thématisation, invariablement fondée sur l'identité des éléments dans les deux composantes. Cependant, cette catégorie de chansons manifeste une sorte d'antidote à la saturation thématique. Quoique le refrain prédomine, la simple existence de la deuxième partie prévoit une diminution de son hégémonie. La rupture de la récurrence apporte le facteur d'altérité, c'est-à-dire le « moins d'identité » (*moins de plus*) et change, par voie de conséquence, la direction mélodique. Cette inflexion profite également aux paroles, qui sont désormais libres d'alterner leur exaltation avec d'autres fronts de sens, sans perdre la compatibilité avec l'autre composante.

¹³ Écouter « Andar com fé », de Gilberto Gil : l'exaltation de la foi.

Cependant, l'altérité par excellence apparaît dans les chansons passionnées. Elle se manifeste, dans la mélodie, par le ralentissement du tempo et par la discontinuité entre les notes, les thèmes ou les parties de l'œuvre, c'est-à-dire par des sauts intervallaires qui séparent des hauteurs ou des segments mélodiques plus étendus. Ces écarts obligent la chanson à parcourir de vastes trajectoires du champ de tessiture pour rechercher une identité intonative qui, bien souvent, ne figure que dans la répétition globale de la chanson. Dans les paroles, nous sommes fréquemment en présence non seulement de la séparation entre les sujets ou entre le sujet et l'objet, mais aussi de la description conséquente des souffrances causées par le manque de l'autre ou de quelque chose. D'où l'omniprésence de l'altérité dans ces chansons : la mélodie définit un long parcours d'oscillations verticales avant de se retrouver avec elle-même et les paroles définissent à leur façon la distance qui sépare les actants.

Si nous développons la même ligne de raisonnement pour cette catégorie de chanson, nous serons à même d'imaginer une phase hypothétique (et improbable), dans laquelle n'est perçue « aucune altérité » (*que des moins*), y compris dans le cas d'une chanson au tempo lent. Très vite, cependant, des sauts intervallaires apparaîtront, associés à certains états passionnels décrits dans les paroles. Ils annoncent des discontinuités mélodiques, des éloignements actantiels et, avec eux, les premiers vestiges des sentiments qui accusent une moindre absence d'altérité : « une certaine altérité » (*moins de moins*). Nous pouvons déjà prévoir que de nouveaux sauts et transpositions dans le champ de tessiture confirmeront l'intensité des émotions ressenties au fur et à mesure que la distanciation citée augmente dans les deux composantes : « beaucoup d'altérité » (*plus de plus*)¹⁴.

La plénitude passionnelle (*que des plus*) apporte aussi son antidote interne à la saturation. Les grands sauts intervallaires sont quasi invariablement atténués (*moins de plus*) au cours du chant par des séquences de degrés immédiats (ou de degrés conjoints) entre les notes, comme s'ils obéissaient à une échelle musicale, ainsi que par des gradations entre des segments mélodiques plus étendus, dans une direction ascendante ou descendante¹⁵. Les gradations compensent généralement le mouvement abrupt des sauts intervallaires et des transpositions de tessiture des parties intégrales. Elles établissent en effet une règle d'élévation ou d'abaissement, dont le gain principal est la réinstauration de l'attente au sein de la chanson. Autrement dit, les sauts intervallaires provoquent des mouvements mélodiques inattendus qui, en tant que tels, accélèrent le

¹⁴ Écouter « Oceano », de Djavan.

¹⁵ Écouter « Eu sei que vou te amar », de Tom Jobim et Vinicius de Moraes.

tempo morose initialement annoncé. Les gradations reprennent la prévisibilité mélodique et récupèrent alors le ralentissement typique des chansons passionnées.

La prévalence de la thématization ou de la passionnalisation, en général, dans les œuvres d'un auteur-compositeur donné, ou même dans des chansons spécifiques sélectionnées pour l'analyse, ne signifie aucunement que le processus choisi élimine l'usage de l'autre ni que les deux cessent d'agir de forme mixte dans la plupart des chansons. Des cas existent où la chanson est clairement thématique dans la première partie et principalement passionnelle dans la seconde (ou vice versa)¹⁶. Comme toujours, les modèles descriptifs ne sont que des points de départ pour les analyses spécifiques ou, si l'on préfère, constituent des balises sémiotiques afin d'entamer le travail.

11. Pour conclure

De notre point de vue, il est particulièrement stimulant d'observer que les schémas d'appréciation du contenu, qui orientent la prosodie fondamentale formulée dans cet article – ladite prosodie sous-tendant la sémiotique tensive de Zilberberg –, ont été générés à partir de traits affectifs extraits du plan de l'expression de la langue orale et de son extension esthétique, la chanson. La prosodie vocale a fourni ses données les plus intimes pour la consolidation de la prosodie fondamentale, qui, transformée à son tour en mesures subjectives, est désormais applicable non seulement à la chanson, mais aussi, le temps aidant, à l'analyse du sens proposé dans les autres langages verbaux et non verbaux. Ainsi s'ouvrent théoriquement, nous semble-t-il, de nouvelles possibilités.

Bibliographie

BRELET, Gisèle

1949 *Le temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 vol., Paris, PUF.

CASSIRER, Ernst

1973 *Langage et mythe*, Paris, Minuit.

DELEUZE, Gilles

1996, *Différence et répétition*, 8^e édition, Paris, PUF.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph

1979 *Sémiotique I. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HARDY, Christophe

2007 *Les mots de la musique*, Paris, Éditions Belin.

HJELMSLEV, Louis

1971. *Essais Linguistiques*, Paris, Minuit.

¹⁶ Écouter « Garota de Ipanema », de Tom Jobim et Vinicius de Moraes.

POUND, Ezra

1973 *ABC da Literatura*, Trad. Augusto de Campos et José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix.

TOMÁS, Navarro

1966 *Manual de entonación española*, Mexique, Málaga.

SAUSSURE, Ferdinand de

1975 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

VALERY, Paul

1957 *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

ZILBERBERG, Claude

2006 *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Pulim.

ZILBERBERG, Claude

2012 *La structure tensive*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

Pour citer cet article : Luiz Tatit. « De la prosodie fondamentale à la prosodie vocale et vice versa », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8072>> Document créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957