

La télévision française et les « voix québécoises » populaires : le trompe-l'oeil d'un étiquetage médiatique

Catherine Rudent

Volume 27, numéro 1, 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013162ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013162ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rudent, C. (2006). La télévision française et les « voix québécoises » populaires : le trompe-l'oeil d'un étiquetage médiatique. *Intersections*, 27(1), 75–99.
<https://doi.org/10.7202/1013162ar>

Résumé de l'article

La télévision et d'autres médias français ont pris l'habitude, entre 2001 et 2004, de parler de « voix québécoises », comme s'il s'agissait d'un ensemble homogène dans les chansons d'aujourd'hui. Mais cette étiquette est trompeuse : sous son apparence unificatrice on constate la dispersion des réalités musicales. L'analyse de deux chansons le montre : entre « Parle-moi » par Isabelle Boulay et « Chéri tu ronfles » de Lynda Lemay, les contrastes se multiplient, concernant la forme, le langage harmonique, les techniques vocales utilisées et le rapport entre texte et voix.

LA TÉLÉVISION FRANÇAISE ET LES « VOIX QUÉBÉCOISES » POPULAIRES : LE TROMPE-L'ŒIL D'UN ÉTIQUETAGE MÉDIATIQUE

Catherine Rudent

Mais qu'ont-ils donc de plus que nous? S'agit-il de leurs voix, puissantes et pures comme la neige de leurs montagnes? De leur aisance sur scène, sans doute héritée de leurs cousins américains? ou de leur franc-parler décontracté et de cet accent inimitable? [...] depuis quelques années, c'est une véritable déferlante québécoise qui s'est abattue en France : de Céline Dion à Garou en passant par Roch Voisine, ces voix venues du froid trustent les radios, les hits parades et les salles de concert de l'hexagone.

On ne sait trop s'il faut rire ou pleurer à la lecture de ces lignes, écrites il y a quelques années par un rédacteur anonyme au service de la chaîne télévisée française M6. Ce texte servait à présenter l'édition « Spécial voix québécoises » de l'émission *Fréquentstar*, diffusée le 27 mai 2001 vers 17h00, et consacrée aux « deux révélations québécoises de l'année », Isabelle Boulay et Lynda Lemay.

La télévision et d'autres médias français ont pris l'habitude, entre 2001 et 2004 particulièrement, de parler de « voix québécoises », comme s'il s'agissait d'une espèce d'« école » de chant ou de chanson (au sens où l'on parle d'école en peinture), au sein des productions contemporaines de musique populaire. Je souhaite interroger cette étiquette, dans l'hypothèse qu'il s'agit de l'un de ces « mythes » (au sens des *Mythologies* de Barthes) que les médias construisent continuellement. Comme les mythes de Barthes, celui-ci doit à la fois être critiqué pour ce qu'il véhicule d'impressions fausses, mais aussi considéré, pour ce qu'il nous apprend des représentations françaises sur les chanteurs du Québec.

Au cœur de l'ensemble hétéroclite appelé « voix québécoises » ces dernières années dans les médias français, on trouve deux chanteuses qui ont rencontré le succès en France dans cette période : Isabelle Boulay et Lynda Lemay. Or elles s'opposent musicalement, presque à tout point de vue. Elles diffèrent par leur voix, ainsi que par le style musical de leurs chansons. De plus Isabelle Boulay chante des chansons écrites pour elle par d'autres, c'est-à-dire qu'elle est interprète; alors que Lynda Lemay crée et joue sur scène ses propres textes et ses propres musiques, s'accompagnant sur sa guitare, dans la lignée des auteurs-compositeurs-interprètes apparus en France avec Trénet, avant de se multiplier à partir des années cinquante. Il est donc particulièrement douteux d'englober ces deux chanteuses sous la même dénomination médiatique de « voix québé-

coises », et pourtant l'amalgame est fréquemment opéré. C'est cet artefact dont je vais tenter de déconstruire ici la logique.

Je procéderai en trois temps : tout d'abord je mettrai en lumière l'usage médiatique qui a été fait de l'étiquette « voix québécoises » en France : comment a-t-elle émergé et quels chanteurs englobe-t-elle le plus souvent? Je soulignerai à ce sujet la relative hétérogénéité des artistes en question. Puis je traiterai de la médiatisation télévisée de ces chanteurs en France. On constate alors qu'il existe des « profils de médiatisation » distincts : tous les artistes n'apparaissent pas sur les mêmes chaînes dans les mêmes proportions¹. L'une des lignes de clivage repérables sépare les artistes plus diffusés par TF1, chaîne privée (Céline Dion, Garou) et ceux qui sont plus diffusés par France 2, chaîne publique (Lynda Lemay)². Or, selon les profils de médiatisation, la musique des chansons change elle aussi : les différences de médiatisation télévisuelle recourent des différences de style musical. Deux polarités stylistiques agissent ici : l'une est issue d'habitudes musicales progressivement intégrées depuis les succès pop et *soul* dans les États-Unis des années 60. L'autre s'y oppose, et se situe dans le sillage des musiques de chansons du XX^e siècle en France (du début du siècle jusqu'aux années 50). À travers l'analyse d'une chanson de Lynda Lemay et d'une chanson de Jimmy Kapler par Isabelle Boulay, la troisième partie de cet article mettra en évidence ces différences musicales. Elles concernent la forme, le langage harmonique, les techniques vocales utilisées et le rapport entre texte et voix.

LES « VOIX QUÉBÉCOISES »

Entre 1995 et 2005, on a pu constater à travers différents médias français l'émergence de cette formule : les « voix québécoises », avec des variantes comme « les grandes voix québécoises », la « déferlante québécoise », les « chanteuses à voix québécoises ». Je vais d'abord rappeler quelques-unes des circonstances où ces formules ont été employées. À partir de là, je pourrai énumérer les chanteurs et chanteuses le plus fréquemment désignés sous ces étiquettes.

Le samedi 22 janvier 2005, le présentateur (québécois) des « NRJ Music Awards » sur TF1, Anthony Kavanagh, proclamait l'existence d'une « déferlante

¹ La méthodologie utilisée pour cette analyse fait l'objet d'un développement en début de deuxième partie.

² Les chaînes télévisées françaises étudiées ici sont les chaînes hertziennes, disponibles pour tous les Français équipés d'un téléviseur dans la période considérée (les configurations amorcent un changement depuis l'introduction toute récente de chaînes numériques plus nombreuses, sans abonnement, regroupées sous le nom de TNT, pour « Télévision Numérique Terrestre »). Il s'agit donc de TF1, chaîne privée possédée par le groupe industriel Bouygues, qui recherche l'audience des « ménagères de moins de cinquante ans »; de France 2, chaîne publique se voulant « généraliste », en réalité souvent en situation de concurrence avec TF1; de France 3, publique également mais caractérisée par ses émissions régionales, diversifiées sur l'ensemble du territoire français; d'Arte, de la Cinquième et de France 5, chaînes publiques se partageant un même canal hertzien, qui diffusent des programmes à vocation culturelle ou franchement didactique; de Canal +, réputé pour la qualité de quelques émissions musicales, mais dont l'audience est beaucoup plus limitée puisque c'est une chaîne payante accessible sur abonnement; enfin de M6, chaîne qui diffuse une grosse proportion d'émissions musicales et qui vise à s'attirer une audience jeune (moins de 35 ans). Des informations détaillées sur l'histoire et le fonctionnement de la télévision en France sont regroupées dans Chaniac et Jézéquel (2005).

québécoise » sur le concours. Dans le cours de l'émission, il ne manquait pas de signaler aux téléspectateurs français³ l'appartenance géographique des artistes à chaque fois que se présentaient des Québécois⁴. Deux mois plus tôt, le Palais des Congrès de Paris avait programmé, en pleine période de Noël, un concert de « Grandes voix québécoises ». La presse des programmes télévisés, le média écrit le plus lu de France, se joignait à cet ensemble⁵. L'hiver 2004–2005 était donc parsemé d'allusions médiatiques à ce phénomène supposé.

De plus, les émissions de télévision portant sur les « voix québécoises » se sont répétées depuis quelques années. Dès 2001 un *Fréquentstar* « Spécial voix québécoises » est diffusé sur M6, autour d'Isabelle Boulay et de Lynda Lemay. Deux soirées de ce type ont par la suite été programmées sur France 2 dans la période de Noël. Ce sont *Les plus grandes voix québécoises*, présentée par Daniela Lumbroso et Julie Snyder le 27 décembre 2003 avec entre autres Céline Dion, Garou ou Patrick Fiori⁶; et *Un soir au Canada* avec Isabelle Boulay et Stéphane Rousseau⁷, le 25 décembre 2005⁸.

Quelle est la réalité de ce phénomène? Y a-t-il vraiment des « voix québécoises »—souvent qualifiées comme « grandes »—au sens où il y aurait un ensemble de chanteurs et chanteuses présentant suffisamment de points communs pour être ainsi subsumés dans une même dénomination? Ou bien n'est-ce qu'une illusion, un artefact érigé par les différents médias musicaux parce qu'il sert, d'une façon ou d'une autre, leurs intérêts?

La présence insistante, depuis 2000 ou 2001, de chanteurs et chanteuses québécois dans les industries musicales françaises prend à première vue deux visages : d'une part elle traduit le succès en France des artistes lancés ou relancés par la comédie musicale *Notre-Dame de Paris*⁹ à partir de 1998 (Bruno Pelletier, Garou, Daniel Lavoie)¹⁰; d'autre part elle résulte du succès, conjoint

³ Voici les chiffres d'audience de cette émission : audience globale de 11,60 (avec un peu plus de femmes que d'hommes), pour une part de marché de 32,90 (source : base de données de l'INA). L'INA, Institut National de l'Audiovisuel, a entre autres une mission d'archivage. Les émissions de radio et de télévision diffusées à partir de la France font, depuis 1995, l'objet d'un dépôt légal à l'INA, qui en conserve un enregistrement, indexé dans une base de données propre à l'institut. Ces données et ces enregistrements sont accessibles aux chercheurs.

⁴ Garou, Roch Voisine, K-Marco. Il souligna également que Corneille et lui avaient la même « couleur de passeport » (c'est-à-dire canadien), et plaisanta sur l'absence d'Avril Lavigne (canadienne anglophone de l'Ontario) en expliquant qu'on « avait dépassé le quota de Canadiens » pour cette soirée.

⁵ Voir l'article « Isabelle Boulay. Son beau duo avec Johnny » de *Télémagazine*, (Jarreau 2005, 10). *Télémagazine* a un chiffre de diffusion d'environ 400 000 exemplaires pour cette période (source : Office de justification de la Diffusion), ce qui est moyen pour un titre de presse de ce genre, mais reste néanmoins très considérable. On pourra s'en rendre compte en consultant les chiffres mis en ligne par l'OJD (<http://www.ojd.com>, consulté le 24 février 2006).

⁶ Patrick Fiori est français; il est ici rattaché aux « voix québécoises » par le spectacle *Notre-Dame de Paris* (voir plus bas). On trouvera dans l'annexe 1 une série d'informations factuelles sur les chanteurs évoqués dans cet article.

⁷ Humoriste et acteur québécois.

⁸ Si l'on tape « québécoises » dans l'index des titres propres de la base de données de l'INA, on trouve huit émissions, dont la soirée de France 2 le 27 décembre 2003 et différents sujets dans le *Fréquentstar* de M6, en 2001 et en 2004.

⁹ Comédie musicale de Luc Plamondon et Richard Cocciante, créée au Palais des Congrès de Paris en décembre 1998.

¹⁰ D'où la présence de Patrick Fiori dans l'émission *Les plus grandes voix québécoises* de 2003.

sur cette période, de trois chanteuses québécoises, Céline Dion, Isabelle Boulay, Lynda Lemay, à qui il faut ajouter une Canadienne francophone du Nouveau-Brunswick, venue par la suite au Québec, Natasha St-Pier¹¹. Si le succès de Céline Dion en France est déjà en 2005 un acquis de longue date, celui d'Isabelle Boulay est beaucoup plus récent. On peut le faire remonter à ses deux récompenses aux Victoires de la musique en 2001. Natasha St-Pier et Lynda Lemay ont toutes deux obtenu des Victoires de la musique en 2003, mais leurs parcours sont profondément différents. Quoi qu'il en soit, il se produit une sorte d'effet d'accumulation : sur une période comprise entre 1995 (succès de l'album de Céline Dion *Deux* en France, avec des chansons de Jean-Jacques Goldman) et 2003 (consécration de St-Pier et de Lemay aux Victoires de la musique), sept chanteurs et chanteuses québécois sont devenus des vedettes du marché et des médias français de la chanson.

Quand on arrive à l'hiver 2004–2005, il s'y ajoute le succès commercial de deux artistes jusque-là inconnus, Corneille et K-Marco, le premier, résidant à Montréal depuis plusieurs années et récemment naturalisé Canadien, le second, rappeur vivant à Montréal depuis l'âge de quinze ans. Il faut encore mentionner le retour sur les chaînes hertziennes françaises du Québécois Roch Voisine à partir de 1999, donc en parallèle avec les Québécois de *Notre-Dame de Paris*, comme pour saisir l'occasion de réactiver sa popularité en France, à travers l'identité, porteuse à ce moment-là, de « chanteur québécois »¹². Rappelons que Lara Fabian a également acquis la nationalité canadienne en 1995 : même si elle est née en Belgique, elle a commencé sa carrière discographique au Québec et c'est à partir de cette région que son succès s'est ensuite propagé en France, à partir de 1996¹³. Tout cela produit, vu de France, l'effet d'un groupe massif (en termes de succès, de diffusion et de vente) de « voix québécoises », dans les médias et les disques vendus en France entre 1995 et aujourd'hui.

Pour récapituler, les chanteurs québécois dont je parlerai dans cet article sont : Isabelle Boulay, Céline Dion, Garou, Daniel Lavoie, Lynda Lemay, Bruno Pelletier, Natasha St-Pier, Roch Voisine. Ils sont québécois au plein sens du terme, avec une petite nuance pour Daniel Lavoie et Natasha St-Pier : ce sont des Canadiens francophones nés à l'extérieur du Québec mais qui y sont venus ensuite, pour leurs études ou leur carrière. À cette première liste on peut ajouter trois éléments plus périphériques : Corneille, K-Marco, Lara Fabian. Ils sont agrégés à ce groupe de façon plus distendue, au détour d'une nationalité acquise, d'un choix de résidence, d'une carrière commencée au Québec, ou des mots

¹¹ Isabelle Boulay et Natasha St-Pier étant également passées sur les scènes des comédies musicales de Plamondon, mais sans avoir participé au *Notre-Dame de Paris* français. Voir les fiches de chanteurs de l'annexe 1. On trouvera aussi un parallèle des parcours d'Isabelle Boulay et de Lynda Lemay dans Boncy (2004, 6–8).

¹² ici les chiffres d'apparition de Roch Voisine sur les chaînes françaises (source : INA) : 1995, 4. 1996 : 1. 1997 : 6. 1998 : 1. 1999 (dont, en mai, sur TF1, deux émissions intitulées « le retour de Roch Voisine », et en novembre, « Céline Dion et la troupe de Notre Dame de Paris », sur TF1 également) : 9. 2000 : 27. 2001 : 9. 2002 : 18. 2003 : 8. 2004 : 17. 2005 : 15.

¹³ La touche finale de cette énumération est le succès assez net en France d'Avril Lavigne, une Canadienne anglophone de l'Ontario qui mène une carrière internationale à partir de 2002.

d'un présentateur qui oscille entre fierté québécoise et passeport canadien¹⁴. Mais au total, on constate pour ces onze chanteurs une homogénéité relative de l'appartenance nationale, provinciale et linguistique, contestable sous certains angles, sans être pour autant complètement dénuée de fondement. Il en va de même sur les plans économiques et musicaux : les onze chanteurs présentent, dans ces deux domaines, une homogénéité relative, avec des limites ou des exceptions, mais sans basculer dans une véritable dispersion.

Ainsi, les chanteurs énumérés plus haut ne sont pas issus d'une stratégie économique unique due à un seul et même acteur ou groupe d'acteurs : ils n'appartiennent pas tous à la même maison de disque et les étapes de leurs carrières sont suffisamment différentes pour contredire cette idée, qui pourrait être tentante. Et pourtant, il n'est pas indifférent que, début 2005, on trouve trois de ces artistes chez Columbia, label de Sony BMG : Céline Dion, Garou et Natasha St-Pier. D'autant que Sony BMG est le distributeur de l'album tiré de *Notre-Dame de Paris*, disque au succès commercial énorme produit par Pomme music. Mais au même moment (début 2005), Isabelle Boulay et Roch Voisine sont chez V2 (distribué en France par Sony). Il est également intéressant de voir que Lynda Lemay est, toujours début 2005, chez Warner, l'un des producteurs successifs de Fabienne Thibault (depuis passée à des maisons d'une plus petite envergure commerciale). La dispersion de ces artistes chez différents labels et maisons de disques est incontestable¹⁵, Corneille étant au même moment chez Wagram et K-Marco chez Warner music mais dans un label qui produit du rap (Up music). Il y a donc différentes maisons de disques qui investissent sur la rentabilité commerciale des « voix québécoises » à ce moment-là, et ces chanteurs ne constituent pas une seule et même écurie. En même temps, Sony apparaît bien comme la plus investie des maisons de disques dans ce domaine des « voix québécoises ».

On peut également parler d'une homogénéité partielle de ces « voix québécoises », du point de vue musical. Parmi tous ces artistes, certains sont interprètes, d'autres auteurs-compositeurs-interprètes. Ils chantent dans des styles parfois très disparates. Mais en même temps, on ne peut nier la ressemblance des répertoires, des voix et des techniques d'interprétation pour Céline Dion, Natasha St-Pier, Isabelle Boulay, et même pour une Québécoise du « deuxième cercle » comme Lara Fabian. Ils se rattachent tous à une façon de chanter courante de la *pop* anglophone, lointainement héritée de la *soul* des années 60 et 70. Je décrirai un peu plus bas le type de musique auquel je fais ici allusion. D'un autre côté, Garou, Lynda Lemay, ou bien évidemment K-Marco, pratiquent des musiques bien différentes — une approche du style musical de Lynda Lemay sera proposée dans la troisième partie de cet article. C'est pourquoi là aussi, on a

¹⁴ J'ai écarté de cette liste Avril Lavigne, objet de fierté nationale pour Kavanagh dans les NRJ Music Awards de janvier 2005, comme Canadienne. Quant à Corneille, il était bien mentionné comme Canadien dans la même émission (« la couleur du passeport ») et non spécifiquement comme Québécois, alors qu'il l'est à peu près comme K-Marco (que Kavanagh proclame Québécois). L'importance des origines rwandaises de Corneille (dont la famille a été tuée durant le génocide) dans la construction de son discours, de son personnage de chanteur et de son image publique est peut-être la raison, consciente ou non, du choix de mots du présentateur.

¹⁵ Même si la plupart sont signés par les branches montréalaises de ces multinationales.

affaire moins à un groupe qu'à une constellation : formée de façon contingente, au fil des hasards du succès et des accès parfois capricieux au public et à ses engouements, elle n'est pourtant pas complètement disparate. C'est afin de mieux cerner cette logique et ses nuances que je vais analyser quelles chaînes télévisées françaises accueillent ces artistes, et quelle musique ils chantent¹⁶.

LES PROFILS DE MÉDIATISATION

On trouvera en annexe 2, sous forme de deux tableaux à double entrée, le nombre d'apparitions sur chaque chaîne de chaque chanteur. Aux deux listes totalisant onze noms données plus haut, j'ai ajouté des chanteurs québécois inscrits dans l'histoire de la chanson francophone (comme Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Robert Charlebois), et différents artistes, français ou québécois, dont la célébrité en France est passée par les comédies musicales de Plamondon. J'ai également inséré Avril Lavigne. Ces différentes données extérieures donnent un éclairage comparatif et me permettront d'appuyer l'analyse des chiffres concernant le corpus des onze artistes. Pour une bonne perception visuelle de ce choix de méthode, j'ai grisé dans le tableau les lignes correspondant aux chanteurs extérieurs au corpus, tandis que celles des onze artistes des premières listes sont en blanc. Par ailleurs j'ai établi deux séries de données, à un an d'écart, l'une relevée en février 2005, l'autre en février 2006. C'est la raison pour laquelle il y a deux tableaux qui permettent de contrôler les évolutions en un an.

Ces chiffres ont été collectés en entrant nom par nom sur la base de données de l'INA. Cette base de données recense les programmes télévisés hertziens et c'est donc à ceux-là que je m'en suis tenue, les considérant comme un bon indicateur de la médiatisation française de ces chanteurs : ce sont les chaînes télévisées les plus communes en France, et le média télévision est quant à lui celui qui assure la notoriété la plus large. Les données de l'INA commencent en 1995 : mon relevé date du début de 2005 (pour la première série), ce qui couvre une durée de dix ans, déjà conséquente. De plus, les dates 1995–2005 paraissent tout à fait pertinentes, au regard des faits étudiés. En revanche cette période et le traitement que j'ai fait des données (simple total sur les dix années) ne permettent pas une compréhension dans la diachronie, et focalisent les explications sur une période restreinte. Comme l'usage de la formule « voix québécoises » s'est intensifié sur une période elle-même resserrée, pour culminer à l'hiver 2004–2005, cela m'a paru pertinent. Il faut bien souligner, en préliminaire des analyses, que ces données ne permettent pas de saisir le parcours et la notoriété en France d'artistes québécois importants entre 1950 et 1980, comme Leclerc, Vigneault et Charlebois. De même, elles n'approchent le cas de Roch Voisine que dans le deuxième souffle de sa carrière française, à partir de 1999¹⁷.

¹⁶ Comme depuis le début de l'article, il faut comprendre ici la télévision hertzienne française (TF1, France 2, France 3, France 5, La 5ème, Arte et M6). Cf. note 2. Ce sont également les chaînes couvertes par la base de données de l'INA, ma source dans cet article. J'ai intégré les données concernant Canal +, également disponibles à l'INA, mais il faut garder à l'esprit que le public de cette chaîne (payante) est par définition bien plus étroit.

¹⁷ Il faut, pour une compréhension sociologique plus étendue de ce domaine, se reporter à d'autres travaux; par exemple ceux de Cécile Prévost-Thomas, auteur de différents articles et d'une thèse de doc-

J'ai pris en compte deux paramètres : le nombre de passages total et le nombre de passages par chaîne. On pourrait affiner et analyser de façon plus nuancée ces résultats : le minutage total de ces passages, leur nature (l'artiste chante-t-il ou non, en play-back ou non, quel est son temps de parole, etc.), les émissions, les horaires de diffusion, l'audience (qui est également intégrée à la base de données), le déploiement dans le temps (ceux qui sont diffusés plutôt en début de la période de dix ans, à la fin de cette période, ceux qui durent...). Autant de pistes qui complèteraient la compréhension des faits. Mais la simple distribution de ces chanteurs et chanteuses sur les différentes chaînes, ainsi que leur nombre de passages total, sont en eux-mêmes extrêmement instructifs. Avec ces deux paramètres, on peut déjà percevoir des types de médiatisation (télévisée) tout à fait distincts, caractérisant donc tel ou tel groupe de chanteurs. Ce sont ces différentes distributions sur les différentes chaînes que j'appelle ici *profils de médiatisation*. Saisis de cette façon simple, ils permettent quelques constats importants, et mon propos n'est pas, je le rappelle, d'analyser exhaustivement la logique sociale de cette médiatisation. Une telle approche, qui serait à mon avis tout à fait intéressante, devrait être menée à terme non par une musicologue mais par des sociologues — en France des sociologues de plus en plus nombreux ont fait de la chanson leur domaine de recherche. En ce qui me concerne, je cherche surtout à montrer la connexion étroite, et souvent ignorée, entre logique sociale et grammaires musicales. Si je mets en évidence au moins un trait saillant de cette logique sociale, et que je constate ensuite que les lignes de partage recoupent les clivages stylistiques musicaux, j'aurai alors atteint mon objectif. Ici, nous allons voir que des profils de médiatisation distincts correspondent à des styles musicaux différents.

Les tableaux permettent tout d'abord de classer les artistes par ordre décroissant du nombre d'apparitions sur les chaînes hertziennes. On va ainsi des artistes très médiatisés¹⁸ (autour de 200 passages, avec Céline Dion et Garou, puis Isabelle Boulay en 2006) à ceux qu'on a très peu vus sur la même période. Parmi ceux-là se différencient ceux qui ne sont plus d'actualité en 1995, début de ma fourchette chronologique, comme Gilles Vigneault ou Félix Leclerc, ceux qui ont échoué à s'imposer durablement en France, comme Diane Tell ou Daniel Bélanger, enfin ceux au contraire dont la notoriété est toute récente en 2005, comme K-Marco : ses passages sont à rapporter à une durée d'un an et non de dix, et d'ailleurs ils progressent de 8 à 31 entre 2005 et 2006. Pour les derniers du classement, les calculs de proportion (entre les différentes chaînes) n'ont en principe pas une signification aussi fiable. Même si la répartition des huit passages de K-Marco dans le premier tableau, de l'unique de Bélanger, ou des quatre de Balavoine me paraît tout de même significative, l'interprétation de ces résultats exige une certaine prudence.

torat en sociologie intitulée « Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine » (2006).

¹⁸ Par souci de concision, j'emploierai dans la suite de cet article le terme *médiatisation* pour parler de médiatisation télévisée en France. Il s'agit d'un raccourci de formulation, mais qui ne doit pas entraîner un raccourci de conception : je ne traite ici que d'une des formes de la médiatisation des chanteurs en France, celle qui passe par les chaînes télévisées hertziennes.

Ces deux tableaux mettent aussi en évidence les chaînes qui montrent le plus souvent des chanteurs (c'est du reste dans cet ordre qu'elles sont données en colonnes). Les principales dans ce domaine sont France 2, TF1 et M6. Les autres interviennent de façon pratiquement négligeable, au regard du total de passages recensés ici, soit presque 2300 en 2006. Or les chiffres de passage sur chacune de ces trois chaînes principales sont, pour plusieurs chanteurs, très proches. C'est là un premier profil qui concerne Laâm¹⁹, Lara Fabian, Natasha St-Pier, Corneille ou Bruno Pelletier. Appelons-le profil « équilibré ». Il contribue à mettre en relief les disparités caractéristiques des autres profils : celui de Céline Dion, qui passe relativement peu sur France 2 (profil « Tf1-M6 »), est voisin de celui de Garou, qu'on voit nettement plus sur TF1 qu'ailleurs (profil « TF1 »), tandis qu'Isabelle Boulay est plus souvent présente sur France 2 que sur TF1 ou M6 (profil « France 2 », en quelque sorte opposé à celui de Céline Dion).

Un autre profil concerne plusieurs chanteurs : le profil « France 2-TF1 » de Bruno Pelletier, Daniel Lavoie ou Roch Voisine, qui, comme Julie Zénatti, passent nettement moins sur M6; il s'oppose ainsi directement au profil « M6 » d'Avril Lavigne, qui au contraire ne passe pratiquement que sur cette chaîne. Enfin, certains chanteurs sont beaucoup plus présents sur France 2 que partout ailleurs (profil « France 2 accusé ») : ce sont Gilles Vigneault, Diane Tell, Robert Charlebois, et surtout Lynda Lemay. On peut avancer quelques interprétations sur ces deux derniers profils : M6 cherche à séduire un public adolescent²⁰, et Avril Lavigne rejoint précisément ce public. Ce qui voudrait peut-être dire que le groupe opposé (Pelletier, Lavoie, Voisine, Zénatti) s'adresse à une audience plus adulte. Cela paraît logique pour Roch Voisine, d'abord célèbre en 1989 et dont les admiratrices de ce moment-là ont, dix ans plus tard, nécessairement dépassé l'adolescence; et tout aussi logique pour Daniel Lavoie, dont les succès en France, avant *Notre-Dame de Paris*, remontent au milieu des années 80. Cela peut surprendre en revanche pour Julie Zénatti, plus semblable aux stars adolescentes. Ce serait alors le signe que la célébrité acquise sur les plateaux des comédies musicales de Plamondon est l'élément décisif dans le profil « France 2-TF1 » : Pelletier, Lavoie et Zénatti ont ce point en commun. Quant à Roch Voisine, on a vu plus haut comment le deuxième souffle de sa carrière française s'était en quelque sorte servi du succès de *Notre-Dame de Paris* et y a été explicitement associé par une émission sur TF1²¹.

Le dernier profil est à mon sens extrêmement révélateur : c'est celui des chanteurs qui apparaissent presque exclusivement sur France 2. Si l'on observe le tableau, deux séries de noms s'y distinguent. L'une concerne les chanteurs les plus diffusés, en haut du tableau, ainsi que les plus récemment apparus dans les médias. Les chanteurs de cette première série passent plus souvent sur les

¹⁹ Dans les analyses qui suivent, j'intègre tous les artistes y compris ceux qui ne sont pas québécois. Le lecteur peut se reporter à l'annexe 1 en cas de doute.

²⁰ Les chaînes se démarquent entre autres par les publics qu'elles cherchent à atteindre. La définition de M6 comme chaîne à la fois « musicale » et « de jeunes » (moins de 35 ans) s'oppose depuis longtemps à l'assise de TF1 parmi les classes d'âges plus élevées, en particulier les « ménagères de moins de 50 ans » (cibles commerciales de choix parce qu'elles gèrent souvent les dépenses de toute une famille). Cf. Chaniac et Jézéquel (2005, 28).

²¹ Cf. note 12, à propos des émissions de l'année 1999.

chaînes privées (addition des chiffres de passage sur M6 et TF1) que sur les chaînes publiques. Si l'on cherche les chanteurs qui en revanche passent plus sur chaîne publique que privée, on ne trouve que quelques cas : la plus diffusée de cette deuxième liste est Lynda Lemay, puis ce sont des chanteurs du passé et de la queue du tableau : Fabienne Thibault, Robert Charlebois, Diane Tell, Gilles Vigneault et Félix Leclerc²². On peut résumer cette situation en parlant de chanteurs à profil « privé » et de chanteurs à profil « public ». Or cette espèce de concordance entre « gloires passées » et prééminence de France 2 me semble illustrer l'idéal patrimonial des chaînes publiques. C'est un peu comme si France 2, en choisissant de présenter des personnalités que les chaînes privées ne montrent pas, ou plus, voulait préserver des traces du passé tout en constituant la chanson (en français) comme un objet digne de ce traitement, l'élevant au rang de témoin de la culture francophone au fil des décennies. Il y a là une volonté de valorisation de la chanson qui, on s'en doute, ne va pas absolument de soi et dont on trouve des traces dans d'autres institutions publiques liées à la chanson²³. Du coup, ce qui est tout à fait frappant, c'est l'appartenance très claire de Lynda Lemay à ce profil « public ». Il y a une disparité énorme entre son nombre de passages sur France 2 et sur les autres chaînes (à mettre en lien avec d'autres éléments de son parcours, comme ses immenses succès publics et, au contraire, le temps très long qu'il lui a fallu pour obtenir une Victoire de la musique).

Lynda Lemay est donc un cas de médiatisation atypique : elle est la seule chanteuse apparue ces dernières années sur le marché français de la chanson à avoir ce profil de médiatisation « public ». De ce fait, elle se trouve appariée ici avec des chanteurs qui ne devraient pas *a priori* avoir de points communs avec elle : sa date de naissance la rapproche de Boulay (plus jeune de 6 ans) ou même de St-Pier (16 ans d'écart) plus que de Diane Tell (plus vieille de 7 ans) ou de Charlebois (22 ans de différence) sans parler de Gilles Vigneault et de Félix Leclerc. Quant à la date de ses succès, elle en fait bien, sur le marché de la chanson en France, une concurrente d'Isabelle Boulay et de Natasha St-Pier (Victoires de la musique de ces trois artistes entre 2001 et 2003) et non de Vigneault, Charlebois, ni même de la nettement plus « récente » Diane Tell (Victoire de la musique en 1986). Il en va de même de son nombre total de passages qui fait d'elle plutôt une figure médiatique, assez proche encore une fois de Boulay et St-Pier (quoique un peu derrière elles au classement) et plus éloignée des autres (Leclerc, Vigneault, Charlebois, Tell). En 2005, elle a obtenu 25 passages de moins que St-Pier, et 25 de plus que

²² Son seul passage est dû à une émission de Pascal Sevran en 1996, *La chance aux chansons*, France 2, entre 16h et 17h (« Retour à Québec » première partie). Il n'y apparaît pas véritablement, mais son nom figure au générique de l'émission car Didier Dumoutier (chant et accordéon) interprète dans l'émission un florilège de ses chansons (audience de l'émission, produite par France 2 : audience globale 3,20, part de marché 37,60. Source : INA). Bien que ce soit un passage unique et tout à fait indirect, il est tellement en accord avec les autres chanteurs de ce groupe que je trouve le fait parfaitement significatif.

²³ Voir par exemple le texte introductif de Serge Hureau au très récent « État des ressources patrimoniales de la chanson en France » (données collectées par Marie de Zaeytydt, mises en ligne par le CNV et le Hall de la chanson, <http://www.lehall.com/database/>, consulté le 30 mars 2006) : « Mettre en valeur le patrimoine d'un passé prestigieux et générer la richesse de celui de l'avenir, sont les enjeux essentiels de la récente légitimation culturelle de la chanson, expression artistique la plus partagée par les Français. [...] Sur l'élan de ce premier inventaire, nous souhaitons faire naître "une mémoire-attitude" et en stimuler le réflexe chez tous les acteurs de la chanson ».

Charlebois, mais en 2006, elle se rapproche de St-Pier et s'éloigne de Charlebois et de Thibault — les plus médiatisés des artistes du profil « public ». Tout se passe donc comme si Lemay incarnait un idéal patrimonial de la chanson, mais le conciliait avec une présence médiatique et un caractère d'actualité qui la rapprochent des chanteurs du profil « privé ».

Ce qui est encore plus intéressant dans son cas, c'est que musicalement elle est presque une antithèse d'Isabelle Boulay et de Natasha St-Pier²⁴, alors que, dans le même temps, les médias la rapprochent facilement de ces deux chanteuses, à cause de leur appartenance québécoise, de leur assez grande proximité d'âge, et de la simultanéité presque parfaite de leurs succès en France. L'analyse musicale d'un titre de Boulay et d'un autre de Lemay va me permettre d'argumenter sur ce contraste musical. Il me semble que cette différence musicale, qui se superpose à une différence de médiatisation, pourrait être exprimée dans une formule récapitulative : on peut à mon sens parler de style musical « pour chaîne privée » par opposition à un style musical « pour chaîne publique ». La superposition des logiques sociales et des logiques musicales est ici si nette et si frappante qu'elle mérite d'être soulignée ainsi, même si ce signalement est loin de constituer une explication, ni une analyse des causes.

LE CLIVAGE MUSICAL ENTRE LYNDA LEMAY ET ISABELLE BOULAY

Je veux souligner maintenant que la musique de l'auteur-compositeur-interprète Lynda Lemay est très différente de celle des « autres québécoises » que l'on met souvent en parallèle avec elle (St-Pier, Boulay), ou de celles qui sont à l'origine de ce mythe des « grandes voix québécoises » (Dion, Fabian). Pour ce faire, j'analyserai la chanson qui a assuré la célébrité d'Isabelle Boulay en France, « Parle-moi ». Elle sera mise en regard avec une chanson de Lynda Lemay, « Chéri tu ronfles »²⁵. Ces chansons représentent deux styles musicaux bien différents, l'une ressemblant à la *pop music* américaine, l'autre non. L'opposition de ces deux chansons va être analysée sur quatre plans : forme, langage harmonique, technique et expression vocale, rapport entre texte et voix.

Dans « Parle-moi » par Isabelle Boulay, la forme propose la succession couplet, refrain, pont, couplet refrain, coda (celle-ci est faite du refrain mis en boucle). Elle est proche des habitudes formelles états-uniennes par la présence d'un pont (matériau nouveau intervenant seulement une fois, opérant une sorte de diversion musicale, avant le retour du déjà entendu) : les formes à pont sont fréquentes dans les chansons de Tin Pan Alley, avec leur *chorus* souvent construit en AABA. On trouve par la suite le principe du pont dans les chansons produites par Motown et les autres labels de Berry Gordy, dans les années 60, ainsi que dans les chansons new-yorkaises de la même période (par exemple les productions dites du « Brill Building Sound »). Les ponts sont également omniprésents

²⁴ Ne serait-ce que parce qu'elle est la seule auteur-compositeur-interprète des trois.

²⁵ « Parle-moi » est tiré de l'album *Mieux qu'ici-bas*, Sidéral/V2 Music, 2000. La musique et les paroles sont de Jimmy Kapler, qui en a assuré l'arrangement et la réalisation avec Christophe Battaglia. « Chéri tu ronfles » est l'un des titres de l'album de Lynda Lemay, *Live*, Warner Music Canada, 1999, l'un des albums témoins du succès très important en concert de Lynda Lemay bien avant qu'elle ne soit consacrée aux Victoires de la musique.

dans les chansons sorties par Stax et ses différents artistes, toujours dans les années soixante, ainsi que dans d'autres courant de *soul music*. En revanche, on ne trouve pratiquement pas de forme à pont dans les chansons composées et interprétées en France, jusqu'aux années 50 comprises, c'est-à-dire avant l'influence de la musique populaire des États-Unis sur celle de la France. Les formes en usage alors sont plutôt à couplets et refrain (sans irruption de matériau contrastant en milieu de chanson), ou encore sans refrain mais à deux idées musicales alternées (forme que l'on pourrait appeler couplet A / couplet B). La construction de la coda dans « Parle-moi » est elle aussi révélatrice : une répétition en boucle, longue relativement à la durée totale de la chanson, d'un matériau musical déjà utilisé auparavant, qui porte un poids expressif important. Cela encore rattache la chanson à un passé états-unien : on trouve un exemple très célèbre et particulièrement réussi de coda longue et débridée dans la version de « Try a Little Tenderness » par Otis Redding, surtout la version concert²⁶, qui intensifie et étire encore cette partie de la chanson, déjà longue et intense par sa mise en musique (les procédés musicaux utilisés ont été détaillés par Rob Bowman)²⁷. L'espèce d'excroissance expressive ainsi produite, déplaçant le poids de la chanson vers sa fin, se retrouve à mon sens, même si cela est moins exacerbé et moins puissant, dans l'interprétation d'Isabelle Boulay dont je traite ici.

Harmoniquement, les progressions de Jimmy Kapler (le compositeur de « Parle-moi »), sont modales. Elles sont conformes à des habitudes de musique populaire anglophone, que l'on trouve aussi bien en rock qu'en *pop music* ou en *soul music*. Encore une fois, les enchaînements d'accords de cette chanson n'ont rien à voir avec ce qu'on trouverait dans les chansons d'un Jacques Brel, d'un Georges Brassens, d'une Barbara, sauf exception et résultant d'influence d'outre-Atlantique précisément. On trouve en effet dans « Parle-moi » des successions caractéristiques, telles celles qu'énumère Allan F. Moore dans son étude des *patterns* harmoniques qu'il a repérés en rock, en *pop* et en *soul* (1992, 73–106). Voici les harmonies (un accord par mesure), qui appartient au mode de *la sur ré*, c'est-à-dire *ré* mineur sans sensible, ou encore *ré* éolien :

couplet 1 :	Dm	F	C	Dm	2 fois
	Bb	F	C	(C) ²⁸	
refrain :	Dm	Bb	F	C	2 fois
pont :	Am	Am	C	C	
couplet 2 :	Dm	F	C	Dm	2 fois
	Bb	F	C		
refrain :	Dm	Bb	F	C	
coda : refrain repris en boucle					

²⁶ On s'en rend compte en écoutant l'enregistrement de Londres en 1967, tel qu'il figure dans *The Stax Story*, Fantasy Inc., 2000.

²⁷ Rob Bowman analyse cette chanson dans ses différentes versions enregistrées, dont celle d'Otis Redding (2003, 103–130). Il appelle « partie C » ce que j'appelle « coda ». Les procédés de la progression émotionnelle de la chanson sont soulignés par exemple p. 106–108, p. 118 et p. 121.

²⁸ Cette mesure sur un accord de *do* n'est jouée que la deuxième fois. La première fois, la phrase ne fait que 7 mesures.

On reconnaît les habitudes modales dans des enchaînements comme celui de l'accord de *do* à celui du premier degré, *ré*, ce qui est usuel en mode éolien. Il va d'ailleurs de pair avec l'emploi de la *blue note* correspondante dans la mélodie (le *do* bécarre, septième degré de la gamme). Il est associé aux tournures pentatoniques usuelles dans ce type de musique. En effet, la mélodie sur l'enchaînement C Dm, (« Je ne trouve plus les mots » dans le premier couplet, première fois), utilise *do ré la sol fa*²⁹. Même si la mélodie d'ensemble de la chanson n'est pas du tout pentatonique, cette incise l'est. La même insistance sur le *do* bécarre caractéristique du mode de *ré* éolien se produit dans les harmonies du pont, avec l'utilisation du premier accord « nouveau » depuis l'harmonie de *si* bémol, à savoir celui de *la* mineur. L'enchaînement par tierces (Am C) répété deux fois est également usuel dans ce langage modal : ainsi, dans l'article d'Allan Moore cité, l'auteur énumère de très nombreux exemples d'enchaînements du premier au troisième degré dans un mode mineur (c'est-à-dire le même rapport entre les deux accords que celui que l'on entend ici, voir Moore 1992, 90–91).

Tout cela est encore plus intéressant si l'on se penche sur l'une des pistes de réflexion que Moore donne en conclusion de son texte :

« Il semble ne pas y avoir de différenciation harmonique nette entre ces styles [rock, pop et soul] si bien qu'on est fondé à penser qu'il y a *un seul et même langage harmonique* pour rock/pop/soul, ce qui, du coup, peut aider à différencier cette musique de la musique populaire issue du jazz. »³⁰

Pour « Parle-moi », Kapler a emprunté à l'idiome harmonique du “continuum rock/pop/soul” (pour reprendre l'expression d'Allan Moore). Mais ce n'est pas d'un idiome jazz qu'il se distingue alors : dans le contexte musical considéré ici, on perçoit plutôt la distance vis-à-vis des habitudes tonales, en vigueur dans tout un autre courant de chanson francophone, et par exemple illustré par « Chéri tu ronfles » de Lynda Lemay.

Dans l'arrangement de « Parle-moi », on observe une montée de tension, ou intensification progressive, également dans la lignée de chansons nord-américaines. Elle repose sur des procédés d'orchestration ressassés, mais peut-être d'autant plus efficaces : ainsi, après le pont, l'apparition de la batterie (et simultanément d'une basse électrique), intensification rythmique qui est un lieu commun d'arrangement pour relancer une chanson. En réalité, cette progression commence plus tôt, mais de façon plus discrète, et elle se continue sans faiblir jusqu'à la fin de la chanson. Dès le premier refrain, on a une légère montée en puissance de la voix (l'ambitus de la mélodie commence alors à se décaler vers l'aigu, il y a aussi un investissement vocal plus grand, la voix est plus timbrée). L'accompagnement instrumental est lui aussi construit en crescendo : l'importance croissante de la guitare électrique du début à la fin de la chanson en est un très bon exemple. Cette progression de tension qui déporte le sommet

²⁹ Les deux dernières notes dans le mélisme de fin d'incise, sur « mots », puis « dos » pour le premier couplet.

³⁰ *Ibid.*, p. 81 : “There seems to be no unambiguous harmonic differentiation between these styles, and so there are clear grounds for arguing that there is a *single harmonic language* for rock/pop/soul which, in turn, may serve to differentiate this music from jazz-derived popular musics.”

d'exaltation de la chanson vers la fin, sur la coda, vient encore une fois de la *soul*. L'interprétation de « Try a Little Tenderness » par Otis Redding en concert constitue un archétype de ce fonctionnement. Le crescendo caractéristique de nombreuses chansons de Brel utilise parfois les mêmes procédés, mais il n'aboutit pas à la même situation vocale et expressive : une coda où la musique est mise en boucle pour laisser longuement le champ libre à l'exaltation et à l'improvisation du chanteur, dans une exploitation fiévreuse de ses moyens vocaux et une fragmentation volontairement désordonnée du texte.

Car c'est la voix qui porte les traces les plus visibles de cet héritage *soul*. Pour l'harmonie, la forme, les couleurs d'arrangement, l'album en effet est assez hétéroclite, et l'on pourrait dire qu'il combine des styles beaucoup moins états-uniens et plus français dans les chansons composées par Patrick Bruel ou par Daniel Seff par exemple. Mais l'influence du chant *soul* sur le style vocal d'Isabelle Boulay est présente du début à la fin de l'album, de façon homogène, au point de lui donner une unité dont il serait privé sinon³¹. Deux points essentiels cristallisent cette tendance stylistique : l'utilisation des registres vocaux et la répartition dans la chanson des ornements, mélismes et lignes mélodiques improvisées.

Comme les chanteurs et chanteuses de *soul*, Isabelle Boulay joue à l'occasion du contraste entre registre de poitrine et registre de tête, loin d'une technique classique d'homogénéité et de fluidité de la couleur de voix d'un bout à l'autre de l'étendue, mais loin aussi d'une voix non travaillée, qui ne se réfère à aucun modèle normalisé³². Ici le modèle est clair. Comme en *soul*, le registre de poitrine est utilisé bien plus haut que ne le ferait une chanteuse lyrique. Ainsi se produit une tension des muscles vocaux, qui donne à certains auditeurs l'impression d'un cri, mais qui fait depuis longtemps partie intégrante des canons esthétiques de la *soul* et qui ne résulte nullement d'une négligence ou d'un emploi spontané de la voix : l'effet est voulu, contrôlé, travaillé, recherché. Il a pour conséquence l'impression de « puissance » donnée souvent par ces voix, surtout quand le registre de poitrine est ainsi utilisé pour des notes qui, dans un chant lyrique, seraient une quinte ou une sixte au-dessus du « passage » (c'est-à-dire des notes où une chanteuse modifierait ses gestes vocaux pour faire la transition vers le registre de tête). Dans « Think »³³, Aretha Franklin chante les *fa* 4 et les *fa* dièse 4 en poitrine, puis elle « passe » sur certains *sol* 4³⁴. Dans « Every Time You Need a Friend »³⁵, Mariah Carey chante plusieurs *ré* 4 et *mi* 4 en poitrine, puis quelques *fa* 4, et atteint le *sol* 4 dans ce même registre, mais cette note semble être, comme pour Aretha Franklin, sa limite en poitrine. Or c'est là le paradoxe

³¹ L'aspect hétéroclite caractérisant certaines musiques dites, précisément, de « variété » est souligné par Mireille Collignon à propos du *Différente* de Maurane : dans ce cas, explique l'auteur, la voix de Maurane est aussi diverse que les styles musicaux qu'elle aborde (2005, 83-90).

³² Dans « Un jour ou l'autre », sur le même album, par exemple : « un » sur *mi* bémol 3 en poitrine, « jour » sur *si* bémol 3 en tête, pour reprendre immédiatement le registre de poitrine sur « ou », *mi* bémol 3.

³³ Atlantic, 1968.

³⁴ J'utilise la convention qui numérote « *la* 3 » le *la* 440 du diapason. L'octave 3 est celle de *do* à *si* qui englobe ce *la*. L'octave 4 commence au *do* au-dessus de ce *la* et ainsi de suite.

³⁵ « Anytime You Need a Friend », Sony Music Entertainment, 1994.

avec Isabelle Boulay : bien que ses timbres vocaux la rapprochent des voix *soul*, en revanche, elle ne chante pas en poitrine à ces hauteurs caractéristiques. Dans « Parle-moi », où elle n'utilise que ce registre, elle ne dépasse pas le *do* 4 (atteint une seule fois, comme point culminant, dans l'une des broderies de la coda), une note sur laquelle les voix de Franklin ou de Carey donneraient l'impression d'une détente totale. Avec une étendue d'une douzième dans « Parle-moi »³⁶, on ne peut pas parler de « grande voix », quoi qu'on pense par ailleurs du style ou de la qualité de l'interprétation. L'effet de grande voix qui est cependant obtenu tient donc à un choix technique (pousser le registre de poitrine plus haut qu'en voix lyrique) et non à l'étendue de la voix proprement dite.

L'autre aspect important dans le style vocal ici est celui de l'ornementation et de l'improvisation. Elles aussi sont caractéristiques des musiques *soul*, par emprunt des techniques vocales du gospel³⁷ : elle sont utilisées, conformément aux habitudes de ce style, dans une progression ménagée entre le début et la fin de la chanson, en parallèle avec la montée progressive vers l'aigu des mélodies chantées. En réalité, déploiement progressif de l'aigu de la voix, intensification de l'expression, étirement et multiplication des ornements et mélismes sur les tenues et libération de la mélodie initiale au profit de lignes mélodiques improvisées ne sont que les différentes facettes d'un même art vocal de la tension croissante, repris de la *soul*. Ils sont difficiles à dissocier les uns des autres dans l'analyse. La mélodie voit son ambitus monter d'une tierce entre couplet et refrain (premier couplet du *fa* 2 au *fa* 3, refrain du *la* 2 au *la* 3), mais cette progression est inscrite dans la mélodie telle qu'elle a été conçue par le compositeur. Ce qui en revanche relève uniquement du choix de la chanteuse, donc fait partie de sa conception de l'interprétation, c'est qu'au deuxième couplet elle modifie la mélodie si bien que lui aussi, quoique tout à fait perceptible comme « identique » au premier, se trouve néanmoins reçu comme plus intense, du fait d'une voix qui atteint là aussi le *la* 3, au lieu de retomber, comme il serait logique, à l'ambitus du couplet 1. Ici, improvisation (invention d'une variante par l'interprète) et accès à l'aigu sont liés, et c'est cela qui se poursuit dans la coda, où la mise en boucle des harmonies du refrain permet à la chanteuse d'improviser de plusieurs façons et d'atteindre, dans et par cette improvisation, d'abord un *si* bémol, enfin le *do* 4 dont il a été question plus haut.

Les mélismes et ornements sont l'autre indice d'intensité interprétative, et ils se multiplient entre le début et la fin³⁸. Par ailleurs, ils sont déjà une ébauche

³⁶ Dans l'ensemble de l'album elle ne dépasse qu'exceptionnellement les bornes de cette douzième, avec quelques rares *ré* bémol 4 dans « Trop de choses » (brefs en poitrine, une fois tenu en tête), et quelques *mi* bémol 2 dans « un jour ou l'autre », mais ils sont plus suggérés que chantés. Enfin, la voix d'arrière-plan (probablement elle-même) atteint un *mi* bémol 4 dans « Je n'voudrais pas t'aimer », mais il est mixé très en arrière.

³⁷ Voir à ce sujet les pages que Charlie Gillett consacre aux chansons produites par Berry Gordy à Detroit dans les années soixante (1996, 212-216).

³⁸ Dans le premier couplet, deux embellissements discrets sur « mots » et « dos ». Deux également dans le refrain, alors qu'il est plus court que le couplet : ce sont des ornements du même type (descente de deux notes conjointes à partir de la note chantée sur le temps. Ils sont trois sur le deuxième couplet, le troisième étant plus long (*mi ré do ré mi* sur le « -dus » de « perdus »). Dans le dernier refrain, qui se trouve mis en boucle pour constituer la coda, on retrouve les mélismes du premier refrain, plus nombreux simplement du fait de la répétition. Cependant, le fait que la chanteuse finisse par chanter sans paroles,

d'improvisation : la réalisation d'un mélisme sur une tenue n'est certes pas de même taille que l'invention d'une variante, mais ils sont du même ordre. Du reste la frontière entre les deux serait parfois difficile à tracer. C'est ce qui me pousse à percevoir même ces mélismes comme le germe de l'improvisation finale sur la coda : on le voit, celle-ci apparaît comme le but où tendent toutes les progressions de la chanson.

Pour résumer, on a ici une chanson et surtout une façon de chanter qui est inscrite dans l'héritage *soul* déjà assumé par d'autres « grandes voix québécoises », comme Céline Dion et Lara Fabian. Il est cependant contestable de parler de « chanteuse à voix » dans le cas d'Isabelle Boulay, bien qu'elle reprenne certains effets d'autres « chanteuses à voix » pour qui l'appellation a plus de sens. En revanche, l'on peut sans doute parler de « chanson à voix » en ce sens que la voix et la progression ménagée de son usage sont ici le principal facteur esthétique de la chanson. Enfin il me paraît intéressant de constater la fusion entre des éléments caractéristiques de la musique *soul* et la langue française, voire, pour certaines chansons mentionnées plus haut, un style musical hérité des différentes musiques écrites du continent européen — sans que la voix change quant à elle de technique ni de couleur. Car cela permet une hypothèse extrêmement prometteuse à mon sens (même si je ne la mettrai pas à l'épreuve dans ce travail) : c'est que le succès public et marchand des « chanteuses à voix québécoises » en France (en y englobant Céline Dion, Lara Fabian, Isabelle Boulay et Natasha St-Pier) est l'un des visages de la domination culturelle des États-Unis sur l'Europe, dans le détour précis qu'elle prend pour se mêler à des habitudes locales nationales et dans le cadre des contraintes légales spécifiques, telles que le respect par les médias de la loi dite « des quotas ».

Le contraste est total avec Lynda Lemay, autre chanteuse québécoise au succès commercial marquant : harmonies et formes souvent ancrées dans les habitudes tonales et les formes couplet-refrain, couleur de voix ne se référant à aucun modèle technique et ne cherchant pas la puissance, usage intuitif est très variable des registres de tête et de poitrine, absence presque complète de mélismes, de progression de tension, aucune improvisation ni démonstration vocale; en revanche, abondance textuelle débordante, carrures de phrase qui se plient au texte et à ses besoins, plaisanteries vocales pointant un référent non musical : la dénomination de « chanson à texte » ne saurait mieux s'appliquer que dans le cas de « Chéri tu ronfles ». Quoi qu'on pense par ailleurs de la valeur poétique ou satirique des textes de Lynda Lemay et de celui-ci en particulier, toute l'analyse de la chanson prouve que les mots dirigent les aspects musicaux, en particulier la dimension mélodique, et non l'inverse.

Dans une forme globale strophique, « Chéri tu ronfles » alterne deux idées musicales. On ne peut parler de couplet et de refrain, car les paroles ne reviennent jamais à l'identique, ni sur l'une ni sur l'autre des deux mélodies. La forme évo-

sur « o », transforme l'ensemble de sa partie en un long mélisme qui constitue ainsi l'aboutissement de toute l'évolution. Ce « o » mélismatique est atteint juste après le *do* aigu, comme si ce « pic » déclenchait l'impossibilité d'en dire plus, du moins avec des mots. Aigu et mélismes sont ainsi liés.

que cependant bien l'alternance caractéristique de deux mélodies (comme une forme couplet-refrain), dans un enchaînement AB(x) AB AB ABmodifié A.

On repère dans cette forme différentes irrégularités un peu surprenantes : l'élément noté (x) est une mesure ajoutée au schéma de la strophe, mesure sur laquelle Lynda Lemay chante pour la seule et unique fois de la chanson les mots du titre : « Chéri tu ronfles ». La partie notée « B modifié » correspond à la deuxième phrase de B, jouée sur des harmonies jusque là inédites, avec une formule de guitare tout à fait différente du reste de la chanson, ce qui modifie profondément la perception rythmique³⁹. B modifié est en outre un peu plus long que le B habituel (sept mesures et demie au lieu de six). On note également des temps ajoutés ici ou là⁴⁰. Toujours dans le domaine des libertés, la chanteuse s'accompagnant elle-même de la guitare, elle infléchit souvent la pulsation, l'accompagnement se pliant tout naturellement aux intentions rythmiques de la voix. Et celles-ci sont fonctions du texte. C'est bien là le point important, car les ajouts et irrégularités dont je parle paraissent moins comme des recherches de forme que comme le résultat d'intentions verbales, textuelles. On pourrait après tout considérer que (x) et B modifié fonctionnent comme deux ponts, et on trouverait beaucoup d'exemple de rock ou de blues où les carrures et les mesures sont de temps à autres irrégulières. Mais ici, les temps ajoutés viennent souligner une syllabe prolongée, porteuse d'une intention comique toute particulière, alors que l'élément (x) porte le titre. La souplesse de débit est caractéristique de la figure de l'auteur-compositeur-interprète disant ses propres textes en s'accompagnant elle-même. On comprend bien qu'elle est absolument interdite dans le cas d'un enregistrement comme celui d'Isabelle Boulay, où les instruments et la voix sont enregistrés séparément : dans un tel contexte, la chanteuse peut certes jouer avec la pulsation, mais sans la dérégler complètement.

Le texte apparaît le maître ici pour une raison supplémentaire : c'est une chanson d'une abondance textuelle remarquable, comme beaucoup d'autres chansons de Lynda Lemay. La forme adoptée ne comporte aucune reprise de texte (puisque'il n'y a même pas de refrain, et que même les mots du titre ne sont énoncés qu'une fois), et les strophes sont nombreuses (comparé aux deux couplets de huit vers chacun dans la chanson d'Isabelle Boulay).

Je n'insisterai pas trop sur les harmonies. Il suffit de préciser qu'ici elles sont tonales, contrairement à « Parle-moi ». En particulier, la première phrase est construite sur l'anatole, ainsi surnommé en jazz mais hérité des enchaînements tonals usuels (I VI II V I). Par contraste avec les harmonies de « Parle-moi », on trouve des cadences parfaites, présentes à chaque fin d'incise, qui présentent donc une sensible (à distance de demi-ton de la tonique). Mais ce n'est pas le cas dans toutes les chansons de l'album, où beaucoup d'entre elles reprennent l'usage

³⁹ Pendant toute la chanson, la guitare joue des formules binaires, tandis que la voix, assez libre rythmiquement, divise plutôt le temps en trois. Lors de la modification de B, la guitare se contente de plaquer les accords en noirs : Lynda Lemay chante toujours sur des formules ternaires, et le sentiment de rythme ternaire se trouve tout à coup clarifié, évident, ce qui est loin d'être le cas auparavant (ou après).

⁴⁰ Deux temps ajoutés à la fin du B modifié, des temps ajoutés également dans la cadence finale de la chanson.

de la sous-tonique caractéristique du langage modal du « continuum rock/pop/soul » évoqué à propos de Boulay.

Chez Lemay, la voix et son usage constituent le trait décisif dans le contraste musical avec « Parle-moi » : pour un ambitus pratiquement identique (de *sol* dièse 2 à *si* 3), on ne rencontre dans cette chanson aucun des effets vocaux caractéristiques de l'autre : pas de progression ménagée vers l'aigu, le *si* étant atteint ici dès le premier refrain; presque aucun mélisme ni embellissement de notes tenues, aucune tentative d'improvisation mélodique. Les libertés qui sont prises touchent plutôt la carrure, et cela sert le texte, non la mise en valeur de la voix et de ses facultés expressives indépendantes des mots. Il en va de même pour les registres : quoique Lynda Lemay chante ici souvent les *la* 3 et les *si* 3 en poitrine, de sorte qu'elle semble forcer légèrement sur sa voix, il lui arrive aussi de chanter en tête ces notes ou mêmes des notes plus graves (les *mi* et les *fa* 3 par exemple), quand elle veut leur donner une légèreté en accord avec les intentions persifleuses et insinuantes de certaines phrases. Car la voix est ici focalisée sur la mise en valeur des mots (y compris par l'imitation comique de ronflements) et non sur les moyens techniques de transmettre l'émotion. Si Lemay peut chanter en poitrine sur tout l'ambitus, sa voix n'a cependant pas la couleur *soul* présente chez Boulay, parce qu'elle n'en joue en aucune manière. De même, on ne rencontre aucune reprise ni fragmentation du texte où, libérée de la simple énonciation, la voix se déploierait pour elle-même dans un assouplissement improvisé des lignes mélodiques.

Notons enfin une dernière ligne de contraste entre « Parle-moi » et « Chéri tu ronfles » : elles diffèrent dans leur progression de façon révélatrice. Si « Chéri tu ronfles » a une construction bien dirigée, c'est sur un mode verbal : elle brode de façon de plus en plus caricaturale autour d'une situation (la femme souffrant des ronflements nocturnes de son mari) et s'achemine vers une « chute » au sens rhétorique et humoristique. Mais musicalement cette progression n'a pas son parallèle : comme une chanson à couplets et refrain, la forme strophique choisie ici est par définition assez statique, puisque chaque élément formel « AB » retrouve le même schéma de tension et de détente. On trouverait un parallèle pertinent avec des chansons comiques de Brassens, de Brel, de Boby Lapointe ou de Gainsbourg. La grande homogénéité (et sobriété) de l'accompagnement — une formule de guitare acoustique identique du début à la fin sauf pour le B modifié — la redite textuelle des mélodies vocales, l'absence de mélisme, et la forme même en strophes réitérées, aboutissent à une musique sans progression notable.

CONCLUSION

À l'issue de l'analyse de ces deux chansons, on peut donc conclure à un grand contraste entre les chanteuses, notamment du point de vue du style vocal adopté. L'une, Isabelle Boulay, hérite sa façon de faire de techniques vocales développées dans la *soul* aux États-Unis d'Amérique, et déjà relayées par deux chanteuses québécoises qui l'ont précédée dans le succès : Céline Dion et Lara Fabian. L'autre, Lynda Lemay, dans sa musique (forme et harmonies) et dans l'utilisation

de sa voix, est nettement plus proche des répertoires français ou francophones antérieurs aux années 60. Dans la séduction vocale recherchée par la première, qui cherche à transmettre l'émotion à travers le timbre et les sons non verbaux, on peut trouver une justification à l'expression « chanson à voix ». Il faut toutefois garder en tête que l'étendue vocale d'Isabelle Boulay n'est aucunement exceptionnelle, et que de ce fait il est difficile de la qualifier de « chanteuse à voix » ou de « grande voix ». À l'opposé, Lynda Lemay se sert de sa voix pour transmettre ses textes, et cela se lit dans tous les aspects de la chanson « Chéri tu ronfles », de la forme choisie à l'abondance de texte, en passant par le débit uniquement syllabique, l'asservissement de la pulsation et même de l'accompagnement au placement des paroles, enfin le contraste entre l'austérité de l'arrangement, la banalité des harmonies, d'un côté, et de l'autre le propos satirique et comique. Dans son cas l'appellation courante de « chanson à texte » est donc tout à fait justifiée.

Il est intéressant de constater que l'opposition entre ces deux chansons, mais plus généralement entre Lynda Lemay et les autres « voix québécoises » que sont Céline Dion, Natasha St-Pier ou même Lara Fabian, se retrouve dans une différence de leurs profils de médiatisation. On peut poser l'hypothèse que le style musical de Lemay est en général bien plus proche de celui de Leclerc ou de Vigneault (profils où dominent les chaînes télévisées publiques) que ceux des autres chanteurs du tableau, majoritairement orientés vers les chaînes télévisées privées. Si c'était le cas, cela irait dans le sens des propositions du présent travail : il y a une médiatisation large et économiquement bien implantée en France de styles musicaux ancrés dans la *soul* des USA, par l'intermédiaire de chanteurs francophones requalifiés, pour plus de netteté commerciale, comme « grandes voix québécoises ». Et opposée à cela (au moins en partie), on trouve la médiatisation préférentielle par France 2 de styles musicaux plus divers, certains venus de la France des années 50; ces styles sont peut-être ainsi promus au rang d'éléments du patrimoine culturel francophone (enjeu essentiel, s'il en est, dans le contexte politique et économique actuel). Ce n'est qu'un artefact médiatique qui permet d'attribuer à Lynda Lemay et à d'autres chanteuses à succès en France, Isabelle Boulay et Natasha St-Pier, les mêmes qualificatifs. Au terme de cette analyse, la première m'apparaît plutôt comme le rejeton contemporain idéal de la « chanson francophone », extérieure aux modes que célèbrent quelques-unes des institutions françaises.

Au vu de ces analyses, les « voix québécoises » fonctionnent comme un « mythe » au sens de Barthes : elles ne correspondent pas en réalité à une vocalité ni à un style de chanson homogène. De plus, les voix concernées ne sont pas nécessairement « puissantes » (pour reprendre un terme de la citation qui ouvre cet article), en ce sens que les voix de Boulay et de Lemay n'ont que très peu en commun avec les voix réellement puissantes de la *soul* comme celle d'Aretha Franklin ou de ses émules. Lemay n'a pas une voix particulière, elle se contente de s'en servir pour mettre en valeur son texte. Boulay se sert de la sienne à la façon des chanteuses de *soul*, mais avec des possibilités techniques tout à fait limitées. Si les médias français usent de la dénomination de « voix québécoises », c'est donc d'une façon fallacieuse, parce qu'elle donne l'illusion d'une homogé-

néité qui n'existe pas. À travers la supposée « puissance » de ces voix, ou encore à travers l'« aisance sur scène » « héritée de leurs cousins américains », n'est-ce pas plutôt un argumentaire publicitaire qu'il faut comprendre? C'est-à-dire que ces chanteurs ont, aux yeux de leurs diffuseurs, l'intérêt d'une musique influencée par le style musical des « cousins américains » mais sans l'obstacle de la langue anglaise. Le fantasme de la « neige des montagnes » ou de la « déferlante » n'est alors servi aux auditeurs que parce qu'il permet de recouvrir vaguement une volonté d'efficacité commerciale qui n'a, quant à elle, rien d'approximatif.

ANNEXE 1

FICHES DE CHANTEURS

Les quelques informations données ici ne sauraient avoir un caractère exhaustif. Elles sont pensées en rapport avec le propos de l'article. Je mentionne donc certains chanteurs et chanteuses cités dans l'article même s'ils ne sont pas, en réalité, québécois. C'est aussi pour cela que je me suis centrée sur deux types d'information : l'appartenance géographique ou nationale des chanteurs et chanteuses, et les étapes de leur succès commercial en France (laissant généralement de côté le succès parfois important qu'ils remportent dans d'autres pays).

L'appartenance peut prendre différentes formes : Québécois (Canadien né au Québec), Canadien francophone non québécois, Canadien anglophone, nationalité canadienne acquise à l'âge adulte, associée ou non au fait de résider au Québec. Pour indiquer le succès en France, je mentionne principalement les chansons ou spectacles s'étant très bien vendus dans ce pays, ainsi que les récompenses remportées aux Victoires de la musique ou, pour les années antérieures à 1985, celles de l'Académie Charles-Cros. Les artistes sont énumérés dans l'ordre alphabétique de leur nom de scène. Les titres d'albums sont en italiques et les titres de chansons entre guillemets.

Daniel Bélanger

Québécois né en 1962. Débuts musicaux dans les années 80, puis *Les insomniques s'amusent* en 1992. Apparemment pas de véritable carrière en France : Le chanteur participe aux Francofolies de La Rochelle, en France et repart avec le prestigieux *Prix SACEM*, en 1993 ou 1994. Son unique passage (dans la période 1995–2005) sur la télévision hertzienne française est une émission présentée par Foulquier sur la 3 après minuit, le 12 février 97, sur Michel Fugain, où, en fin d'émission il « fait la promotion de son nouvel album » (fiche de l'INA). C'est une coproduction (audience globale 0.2, part de marché, 3.40) (source : INA).

Isabelle Boulay

Québécoise (Gaspésie) née en 1972. Marie-Jeanne dans *Starmania* en 1995. *Mieux qu'ici-bas* en 2000. Deux Victoires de la musique en 2001. *Tout un jour* en 2004.

Robert Charlebois

Québécois né en 1944 à Montréal. Monte le spectacle « l'Osstidcho » en 1968. « Lindbergh » (interprété en duo avec Louise Forestier). Concert à l'Olympia en 1969 (mauvais accueil). Succès à l'Olympia en 1972. Superfrancofête en 1974 (cf. Félix Leclerc) et spectacle sur le Mont-Royal, 23 juin 1976 (cf. Gilles Vigneault). Palais des Congrès de Paris en

1976. Carrière au ralenti pendant les années 80. *Immensément* en 1992. Une Victoire de la musique en 1993.

Corneille Nyungura, dit Corneille

Né en Allemagne (1977), de parents d'origine rwandaise. Réside au Rwanda dans l'enfance et l'adolescence (1983–1994), mais est chassé par le génocide, dans lequel sa famille est tuée. Réside à Montréal à partir de 1997. Les Francofolies de La Rochelle en 2002. *Parce qu'on vient de loin* en 2003. Succès en concert à Paris en 2003. Acquiert la nationalité canadienne en novembre 2004. *Les marchands de rêve* en 2005.

Céline Dion

Québécoise née en 1968. Rencontre le producteur René Angelil en 1980 (elle l'épouse en 1994). « D'amour et d'amitié » en 1983 : succès en France. Rempporte le concours de l'Eurovision pour la Suisse en 1988 avec « Ne partez pas sans moi ». Début des succès aux USA. Pour le succès en France, c'est l'album *D'eux* (chansons de Jean-Jacques Goldman) qui est déterminant en 1995. Chante « My Heart Will Go On » pour la BO de *Titanic*, sorti en 1998.

Lara Crokaert, dite Lara Fabian

Née en Belgique en 1970. 4^{ème} prix de l'Eurovision pour le Luxembourg en 1988 avec « Croire ». À partir de 1991 (album *Lara Fabian*), réside et fait carrière au Québec. *Carpe Diem* en 1994, dont une reprise de « Malade ». Acquiert la nationalité canadienne en 1995. Chante « Malade » en duo avec Serge Lama au Palais des Congrès de Paris en 1996. *Pure* en 1997. Une Victoire de la musique en 1998. À partir de 1999, enregistre également en anglais, pour accéder au marché des USA.

Pierre Garand, dit Garou

Québécois né en 1972. Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* en 1998. *Seul* en 2000. Trois NRJ Music Awards et une Victoire de la musique en 2002.

Cyril Kamar, dit K-Maró

Libanais né en 1980, installé à Montréal en 1995. *La Good Life* en 2004. Un NRJ Music Award en 2005.

Avril Lavigne

Canadienne (Ontario) née en 1984. Anglophone. *Let Go* en 2002. Récompenses internationales. *Under My Skin* en 2004.

Daniel Lavoie

Canadien (Manitoba) né en 1949. S'installe au Québec en 1970. Premiers concerts à Paris : 1980. *Tension attention* en 1983 (titre français de l'album : *Ils s'aiment*). Une Victoire de la musique en 1985. *Vue sur la mer* en 1986. Une Victoire de la musique en 1987. Delacroix dans *Sand et les romantiques* (Lara-Plamondon) en 1991. Frolo dans *Notre-Dame de Paris* à partir de 1998. A également fait des albums en anglais.

Félix Leclerc

Québécois (Laurentides) né en 1914. Homme de radio puis de théâtre au Québec. Canetti lui fait signer un contrat comme chanteur en 1950 et le fait jouer à Paris, où il rencontre un succès immédiat. Trois Grands Prix du disque de l'Académie Charles-Cros, entre 1950 et 1973.

Débuts de courant indépendantiste en 1960, visite de De Gaulle en 1967 (« Vive le Québec libre ! »).

Félix Leclerc est sur scène, dans les plaines d'Abraham, pour la Superfrancofête, le 13 août 1974, avec Gilles Vigneault et Robert Charlebois (120 000 à 130 000 spectateurs), en présence des Premiers Ministres du Québec et du Canada. Double album de cette soirée en 1975, *J'ai vu le loup, le renard, le lion* (version en trio de la chanson de Raymond Levêque, « Quand les hommes vivront d'amour »).

Novembre 1976, victoire du Parti Québécois aux élections provinciales. Le 20 novembre, *Le Monde* publie un texte de Félix Leclerc qui célèbre l'an 1 du Québec. Une journée Félix Leclerc est créée en 1978 par le mouvement national des Québécois.

Le 20 mai 1980, les Québécois répondent « non » à la demande de mandat que sollicitait leur gouvernement pour négocier avec le Canada la « souveraineté-association ». (En 1995, un nouveau référendum échoue, même si l'écart entre les séparatistes et les unionistes s'est considérablement réduit.)

Félix Leclerc décède en 1988.

Lynda Lemay

Québécoise née en 1966. *Y* en 1994. Francofolies de La Rochelle en 1995. Protection d'Aznavor en 1996 (contrat aux éditions Raoul Breton, qu'il co-dirige). *Lynda Lemay* en 1998. *Live* en 1999. Concerts à l'Olympia en 2000. *Du coq à l'âme* en 2000. Concerts à l'Olympia (succès) en 2001. *Les lettres rouges* (live) en 2002. Une Victoire de la musique en 2003. *Le secret des oiseaux* en 2003. Concerts à l'Olympia en 2004. *Un éternel hiver*, opéra-folk, en 2005 (représenté en France). *Un paradis quelque part* en 2005.

Bruno Pelletier

Québécois né en 1962. Début de carrière en rock. Jimmy dans *La légende de Jimmy*, version québécoise (Plamondon et Berger) en 1992. Johnny Rockfort dans *Starmania* pour Paris en 1995. Gringoire dans *Notre-Dame de Paris* de Plamondon et Cocciante en 1998 à Paris (« Le temps des cathédrales »). En parallèle, plusieurs albums.

Natasha St-Pier

Canadienne francophone née au Nouveau-Brunswick en 1982. Fleur-de-Lys dans *Notre-Dame de Paris* (version en anglais) en 1999. *À chacun son histoire* en 2001. *De l'amour le mieux* (Pascal Obispo) en 2002. Une Victoire de la musique en 2003. *L'instant d'après* en 2003. Deux NRJ Music Awards en 2005. *Longueur d'ondes* en 2006.

Diane Fortin, dite Diane Tell

Née au Québec en 1959, de nationalité américaine; vivant en France (pays basque) depuis la fin des années 80. *En flèche* en 1983. *Faire à nouveau connaissance* en 1985. Une Victoire de la musique en 1986. La groupie dans *La légende de Jimmy* en 1990 (comédie musicale de Berger et Plamondon, échec relatif).

Fabienne Thibault

Québécoise née en 1952 à Montréal. Marie-Jeanne (la serveuse automate) dans *Starmania* en 1978. Récompense au MIDEM à Cannes en

1979. Série de concerts à Bobino en 1984. « Question de feeling » en 1986.

Gilles Vigneault

Québécois né en 1928. D'abord homme de théâtre. Commence à chanter dans les années 60, et en France en 1965. Prix de l'Académie Charles-Cros en 1970. Superfrancofête en 1974 (cf. Félix Leclerc). En 1976, Gilles Vigneault retrouve Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Jean-Pierre Ferland et Claude Léveillée pour deux autres concerts, en juin : ils chantent au Mont-Royal devant 300 000 spectateurs. L'album qui en est tiré, *Une fois Cinq*, obtient le prix de l'Académie Charles-Cros. Toutes sortes d'autres honneurs français (décorations, divers prix de l'Académie Charles-Cros). Aussi connu pour ses disques pour enfants, à partir de 1978.

Roch Voisine

Québécois né en 1963. *Hélène* en 1989. Une Victoire de la musique en 1990. Pas d'album en français entre 1994 (*Coup de tête*) et 1999 (*Chaque feu*). *Je te serai fidèle* en 2003. Un NRJ Music Awards en 2005.

Quelques Français sont ajoutés à la liste (tableaux et graphes) à fin de comparaison. Ils ont tous participé à l'une ou l'autre des comédies musicales auxquelles est associé le nom de Luc Plamondon.

Daniel Balavoine

Français né en 1952. Premier succès : « Le chanteur » en 1978. Johnny Rockfort dans *Starmania* à la fin de 1978. Mort en janvier 1986.

Patrick Fiori

Français né en 1969. Représente la France à l'Eurovision en 1993 (4^{ème}). Phœbus dans *Notre-Dame de Paris* en 1998.

Lamia dite Lââm

Française née en 1971. Cindy dans *Cindy* (Plamondon) en 2002.

Julie Zénatti

Française née en 1981. Fleur-de-Lys dans *Notre-Dame de Paris*. Puis trois albums. Participations, sur certains titres, de Fiori et Vénéruo.

ANNEXE 2

FRÉQUENCE D'APPARITION DE CHANTEURS SUR LES CHAÎNES DE TÉLÉVISION HERTZIENNES FRANÇAISES
(EN FÉVRIER 2005)

		France 2	TF1	M6	France 3	Canal+	La 5ème	France 5	Arte	total
	Laâm	74	70	63	13	5	3	1	0	229
Lara	Fabian	61	56	72	7	6	0	0	0	202
Céline	Dion	40	85	68	2	3	1	0	0	199
	Garou	43	81	60	8	1	0	0	0	193
Isabelle	Boulay	60	47	33	10	0	1	3	0	154
Natasha	St-Pier	39	28	31	13	0	0	0	0	111
Julie	Zénatti	32	36	15	14	3	1	0	0	101
Roch	Voisine	43	34	14	8	1	0	0	0	100
Lynda	Lemay	63	7	3	5	5	0	3	0	86
Daniel	Lavoie	20	17	11	14	2	0	0	0	64
Robert	Charlebois	29	7	3	18	1	2	1	0	61
Fabienne	Thibault	18	12	1	20	1	7	0	0	59
	Corneille	22	17	11	7	2	0	0	0	59
Bruno	Pelletier	15	17	10	3	2	1	0	0	48
Diane	Tell	12	2	2	4	2	0	1	0	23
Avril	Lavigne	5	3	13	0	0	0	0	1	22
Gilles	Vigneault	4	1	0	6	0	3	0	0	14
	K-Marco	4	3	1	0	0	0	0	0	8
		584	523	411	152	34	19	9	1	1733

FRÉQUENCE D'APPARITION DE CHANTEURS SUR LES CHÂÎNES DE TÉLÉVISION HERTZIENNES FRANÇAISES
(AU 27 FÉVRIER 2006)

		France 2	TF1	M6	France 3	Canal+	La 5ème	France 5	Arte	total
	Laâm	84	84	67	15	6	3	1	0	260
Lara	Fabian	71	63	82	9	13	0	0	0	238
	Garou	54	94	63	11	3	0	1	0	226
Patrick	Fiori	72	72	71	10	1	0	0	0	226
Céline	Dion	43	92	75	5	3	1	0	0	219
Isabelle	Boulay	74	54	37	13	6	1	4	0	189
Julie	Zénatti	46	50	23	16	4	1	0	0	140
Natasha	St-Pier	45	33	37	0	3	0	0	0	118
Roch	Voisine	49	42	17	8	1	0	0	0	117
	Cornelle	37	26	20	9	8	0	1	0	101
Lynda	Lemay	66	8	3	7	8	3	3	0	98
Daniel	Lavoie	21	19	12	17	2	0	0	0	71
Fabienne	Thibault	20	13	2	24	1	9	0	0	69
Robert	Charlebois	31	7	3	19	4	2	1	0	67
Bruno	Pelletier	15	17	11	4	2	1	0	0	50
	K-Marco	9	13	7	0	2	0	0	0	31
Avril	Lavigne	5	4	16	0	1	0	0	1	27
Diane	Tell	13	2	2	4	3	0	2	0	26
Gilles	Vigneault	5	1	0	6	0	3	0	0	15
Daniel	Balavoine	1	1	2	0	0	0	0	0	4
Félix	Leclerc	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Daniel	Bélanger	0	0	0	1	0	0	0	0	1
		762	695	550	178	71	24	13	1	2294

RÉFÉRENCES

- Boncy, Ralph. 2004. « Lynda Lemay et Isabelle Boulay. Gestion de carrière : deux façons de faire ». *Rythmes* (publication du Conseil Francophone de la Chanson) 26, 1^{er} trimestre : 6–8.
- Bowman, Rob. 2003. « The Determining Role of Performance in the Articulation of Meaning : The Case of ‘Try a Little Tenderness’ ». Dans *Analyzing Popular Music*, sous la dir. de Allan F. Moore, 103–130. Cambridge : Cambridge University Press.
- Chaniac, Régine, et Jean-Pierre Jézéquel. 2005. *La télévision*. Paris : Editions La Découverte.
- Collignon, Mireille. 2005. « La chanson de variété française au féminin et au masculin ». Dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d’aujourd’hui*, sous la dir. de Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, 83–90. Paris : O.M.F.
- Gillett, Charlie. 1996. *The Sound of the City. The Rise of Rock and Roll*. Londres : Souvenir Press.
- Jarreau, Frédéric. 2005. « Isabelle Boulay. Son beau duo avec Johnny ». *Télémagazine* 2569 (29 janvier): 10.
- Moore, Allan. 1992. « Patterns of Harmony ». *Popular Music* 11 n° 1: 73–106.
- Prévost-Thomas, Cécile. 2006. « Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine ». Thèse de doctorat en sociologie, Université de Paris X.

RÉSUMÉ

La télévision et d’autres médias français ont pris l’habitude, entre 2001 et 2004, de parler de « voix québécoises », comme s’il s’agissait d’un ensemble homogène dans les chansons d’aujourd’hui. Mais cette étiquette est trompeuse : sous son apparence unificatrice on constate la dispersion des réalités musicales. L’analyse de deux chansons le montre : entre « Parle-moi » par Isabelle Boulay et « Chéri tu ronfles » de Lynda Lemay, les contrastes se multiplient, concernant la forme, le langage harmonique, les techniques vocales utilisées et le rapport entre texte et voix.

ABSTRACT

French television, and other medias in that country, frequently use the label “voix québécoises” (“Quebec voices”), between 2001 and 2004. Such a formula gives a false impression of homogeneity. Actually, there is a great musical diversity among the so-called “voix québécoises”. Two songs are analysed to demonstrate this: “Parle-moi”, by Isabelle Boulay, and Lynda Lemay’s “Chéri tu ronfles”. These two songs are completely different musically in their form, harmonic language, vocal technique, and balance between text and voice.