

Le sublime dans la chanson

Bertrand Rouby

Numéro 217, novembre–décembre 2007

La chanson, sa critique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10289ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rouby, B. (2007). Le sublime dans la chanson. *Spirale*, (217), 26–28.

Le sublime dans la chanson

par BERTRAND ROUBY

Parce qu'elle s'adresse à nos affects, la musique est de tous les arts celui qui se prête le plus aux appréciations subjectives, et entre toutes ses formes, celle qu'on appelle « pop / rock » suscite le plus de véhémence. Qu'on dénigre un artiste et ses amateurs se sentiront agressés, comme si le jugement sur l'auteur était reporté sur la sensibilité de l'auditeur. C'est que la prégnance du rythme destine le rock à notre part pulsionnelle, en deçà des élaborations discursives, à cette marge où le sujet se vit comme chaos de sensations polarisées par le battement sémiotique, le *Fort / Da* que miment les rythmes binaires. Dès lors, le système d'adhésions et de rejets que dresse la critique paraît s'adresser au fonds même de l'auditeur comme être de sensations, à cette motilité sémiotique sublimée en hiérarchie de goûts. Il existe pourtant des critères pour évaluer une chanson, et Stéphane Venne en propose dans *Le frisson des chansons* : ampleur de la ligne mélodique, progression, variété des notes en hauteur et en durée, adéquation du texte à la mélodie, qualité de l'interprétation, et cette façon de contourner la rigidité des cadences qu'on appelle le *swing*. Ils ne signent pas pour autant la naissance d'une théorie de la sensibilité en la matière ; pour stimulants qu'ils soient, ils restent normatifs et plus quantitatifs que qualitatifs, l'auteur insérant des diagrammes pour évaluer la diversité des notes. Comprenant leur objet comme un artisanat où la singularité se dilue dans le savoir-faire, ils mesurent ce pan de l'histoire du genre qui s'est édifié par héritage, filiation, non les révolutions et les séismes qui l'ont traversée. Des critères quantitatifs n'évalueront que du fini : en abordant la chanson comme finitude, Venne se prive d'un sismographe à même de mesurer le « frisson » de certaines chansons, qui naît d'une savante disharmonie, d'un troublant hiatus, d'un désordre sensible. La beauté convulsive, l'affaissement des syntaxes, la brisure confondante, le soupçon qui désoriente, l'arythmie saisissante, la discordance fébrile, autant d'accidents calculés qui défient les échelles, autant d'accrocs qui ébranlent la sensibilité pour mieux la retisser. Pour quelques artistes, plus qu'un artisanat, la chanson est terrain à explorer ; afin de l'arpenter, les critères normatifs doivent être remplacés par des concepts comme en a forgé l'esthétique pour penser le nouveau, le « hors normes », ce qui défie les cadres et les formats — non par affirmation d'une orgueilleuse idiosyncrasie, mais pour faire advenir de nouvelles formes de beauté dont l'appréciation, toujours, échappe à l'objectivation et titille les affects d'une sensibilité aux aguets.

Apesanteur et retrait de l'accord

Parmi ces concepts, le sublime permet au mieux de tenir un discours sur ce qui en excède l'ordre et les codes — non au sens commun, adjectif galvaudé qui renseigne surtout sur la sensibilité de l'auditeur, ni au sens de Burke ou de Kant, dont « l'effroi » devant les paysages montagneux n'est pas transposable à la chanson. Retenons-en toutefois un défi à l'entendement, une part d'irreprésentable qui nous condamne à l'impuissance discursive : rétif à la figuration, le sublime est extérieur aux arts mimétiques ; débordant la mesure, il ne saurait se traduire en musique sans verser dans l'erreur de composition. C'est qu'il n'est pas plus inhérent à la musique qu'à la peinture ; question posée par certaines œuvres à certains « moments », *chronos* et *kairos*, l'archétype en serait la mort d'Isolde chez Wagner, lorsque le report de l'accord parfait procure un vertige, un étouffement, une tension presque insoutenable. La question du sublime se pose avec l'excès ou la démesure mais aussi avec le manque, la trouée, l'élément dont l'absence dérobo le sol sous nos pas.

Quand la musique fait mentir la mesure, alors s'ouvre un espace favorable au sublime : accord différé, harmonies défaillantes, retrait de la plénitude, le moment du sublime inquiète les échelles. Il se décline en deux modes, inspirant vertige ou euphorie, asphyxie ou exaltation, dérive ou apesanteur. Ce deuxième ordre affectif survient à l'écoute de « *Lover, You Should've Come Over* » de Jeff Buckley (album *Grace*, 1994), avec sa casure soudaine et sa phrase mélodique dont la résolution est différée, d'où un effet de suspension, d'apesanteur et de vertige conjugués, un trouble au cœur de l'exaltation. En concert, Jeff Buckley use d'autres techniques : à la Knitting Factory de New York (4 février 1997), le chant monte et se désamarre de l'harmonie, jouant de l'alternance des blanches et des croches pour déjouer la mesure. En studio, les lignes se moulaient dans la cadence imprimée par la batterie ; cette interprétation, elle, repose sur une ligne sinueuse en hauteur et en durée, tissant un autre schéma que celui de la guitare. La sensation n'est plus le vertige de la version d'origine mais le malaise d'une harmonie manquante, la chancelante incertitude des mots en désaccord avec la cadence. L'auditeur passe de l'euphorie à l'étrange vertige des harmonies défaits, attendant le retour de la consonance tel le narrateur attendant le retour de l'aimée.

Lapsus harmoniques

C'est aussi le cas de « *The Way Young Lovers Do* », chanson de Van Morrison qu'aimait à reprendre Jeff Buckley. Tout l'album *Astral Weeks* (1968) a pour principe une semi-improvisation en studio, les instrumentistes étant chargés de suivre les intonations du chant sans partition ni ligne directrice. Plutôt que de se caler sur la batterie, le contrebassiste Richard Davis s'affranchit des contraintes tonales, parfois du tempo ; jouant à contre-temps, il crée sa propre ligne mélodique. La chanson s'ouvre sur un dialogue entre la sourde rondeur de la contrebasse et les tintements du vibraphone qui l'entraîne vers les extrémités du spectre acoustique, dégageant un vaste espace tonal pour une voix libre de s'épanouir entre ces deux pôles. Après le refrain, le deuxième couplet est remplacé par un solo d'orgue qui maintient l'intensité du morceau, là où un retour à la première structure l'aurait dissipée. La contrebasse saute alors à l'octave, en désaccord avec l'orgue mais afin d'amorcer la reprise du refrain, qui paraît encore plus élevé. Préséance est accordée à la dynamique pour transmettre la sensation d'ivresse précaire que décrit le texte, une exaltation qui ne tient qu'à un fil et se joue des règles harmoniques. Peu d'artistes, aujourd'hui, prolongent ce type d'aventure : seuls Sigur Ros et une frange de la scène « post-rock » montréalaise (*A Silver Mt. Zion*) ont recours à l'arythmie et au lapsus harmonique pour inspirer à l'auditeur un vertige hors de toute proportion avec l'entrain des progressions convenues, et il serait injuste de reprocher à Stéphane Venne de n'en pas tenir compte.

Seuils d'expressivité

Retrait de l'accord et lapsus harmonique se rapportent à la composition comme série de notes transposables sur partition, soit à ce que Serge Lacasse nomme « paramètres traditionnels » (mélodie, harmonie), par opposition aux paramètres performanciers (tempo, timbre, dynamique) et aux paramètres technologiques (passage de la performance brute au produit fini). « Lapsus harmonique » et « seuil d'expressivité » renvoient aux deux premiers paramètres, le second concept étant illustré par « Gold Dust » de Tori Amos (*Scarlet's Walk*, 2002). Une ascension mélodique précède un refrain convenu (une structure ternaire descendante reprise un ton plus haut) où Tori Amos démontre sa compétence, et rien ne dérange l'ordre de la composition jusqu'au dernier refrain, où l'interprète s'abstient de vocaliser plusieurs notes. Le chant devient soupire aigu, la voyelle un H aspiré, le mot « *hands* », retardé, est précédé d'un étirement du H. Passé le plaisir esthétique d'une mélodie prévisible répondant aux

critères de Stéphane Venne, on distingue le frisson d'un énoncé qui en écraserait presque l'interprète, comme si les mots prenaient corps à l'instant de leur élocution. Si l'écriture symétrique obéit aux principes canoniques du beau, le seuil d'expressivité fait basculer la pièce dans une autre dimension dont ces mêmes critères ne rendent plus compte. Le moment du sublime était apesanteur chez Buckley et Morrison, il est brisure chez Tori Amos.

Ce dispositif est plus courant dans la chanson actuelle qui, privilégiant l'expressivité, est souvent conduite à de telles brisures. C'est la voie explorée par Stina Nordenstam, Beth Gibbons ou Anja Garbarek, dont la chanson « Sleep » (*Briefly Shaking*, 2006) offre un exemple saisissant : consacrée à un otage qui trouve sa fuite dans la mort, la chanson s'ouvre sur un crescendo de percussion, puis un silence où s'installent une voix et une texture rythmique filtrées, signaux brouillés comme sur une fréquence imprécise, avec une diction ralentie. Après une répétition de ce schéma enrichie d'un motif de guitare, la voix, beaucoup plus claire, s'élève avec l'intervention d'un orgue et d'un orchestre, qui permettent à la chanson de prendre son ampleur dans la dernière minute pour laisser l'auditeur sur sa faim, le vertige ainsi créé appelant une répétition qui ne viendra pas : l'instant de grâce ne se fige pas dans une structure couplet / refrain, laissant en mémoire une voix qui ne corrige sa diction que pour s'évanouir.

Souffle auratique

La question du sublime ne se traduit pas dans les diagrammes de Stéphane Venne, ne s'épuise pas même dans l'expressivité, et peut surgir au détour d'un enregistrement dont les souffles et les craquements semblent rehausser l'aura. Reléguée aux marges de la musicalité, elle tient à la distance de l'œuvre, aux accrocs du vinyle, à ce que ces aspérités, parfois, rappellent d'une vie. La chanson est alors univers singulier, ainsi lorsque Jackson C. interprète « Marlene » en 1975 ou Jeff Buckley le « Dido's Lament » de Purcell vingt ans plus tard. La voix est assourdie, le souffle de la bande magnétique omniprésent ; s'ensuit un effet d'aura au sens benjaminien, inscription du lointain, « si proche soit-il ». Dans le premier cas, la voix s'est chargée d'un grain nouveau, chaque finale étant étirée et modulée jusqu'à la phrase suivante. Alors que la phrase musicale peut se définir par le silence qui la ponctue, signale Venne, un tel liant fait de « Marlene » une longue plainte modulée dont l'articulation mélodique est masquée par la présence vocale. Tout le temps musical, tout l'espace est occupé par cette voix dont les inflexions imparfaites et les accents vulnérables soulignent la charge émotive, avec le malaise de ces timbres défaillants, de ces corps défaits qui ne chantent plus que pour conjurer le silence, occuper autant que faire se peut le temps qui reste. Plusieurs facteurs extra-musi-

© Françoise Sullivan,
Dessin chorégraphique, « Été » ; fusain sur papier.
Avec l'aimable autorisation de la Galerie de l'UQAM



caux suscitent ce vertige : conditions d'enregistrement précaires, distance de l'auditeur avec le support, suspension de la distance entre l'œuvre et l'interprète dans la visée autobiographique. Traversé par un *souffle auratique*, l'auditeur entend moins une chanson savamment agencée qu'un moment de pathos où l'artifice est suspendu, cri de détresse que sa mise en forme ne masque plus. Le geste artistique, cette pudeur inexacte, ne camoufle pas l'urgence qui affleure sous le chant. Dans le second cas, la prise de son n'a pas été traitée en studio, et la voix, comme déjà engloutie, s'évanouit sous le souffle de la bande. Le bruit afflue, reflue, rumeur de vagues sur une rive lointaine, et lorsque s'y fondent les derniers mots, « *Remember me, but Ah! forget my fate* », c'est la fin du chanteur, noyé deux ans plus tard, qui revient en mémoire. Le sublime a cette fois déserté la musique pour la sphère impalpable de l'écoute subjective.

Ce souffle peut être créé en studio, comme dans *L'Horizon* de Dominique A (2006), album qui préfère au lisse le granuleux, au trop-plein les infimes trous d'air, à la saturation un dépouillement qui sonde les replis de l'écoute. Loin de jouer de la compression et de la dynamique « réverbération / porte de bruit » qui interrompt brutalement le signal en sortie, Dominique A laisse se prolonger la réverbération, qui se fond dans un souffle évoquant les enregistrements analogiques. À la fin de la chanson « *L'Horizon* », les sons se brouillent et l'auditeur ne sait plus très bien ce qu'il entend, notes jouées à la lisière du souffle, rumeur bourdonnante, blizzard, écho d'une fanfare lointaine, noyée dans ce brouillard qui semble avoir envahi la pochette. À la surface de chansons hantées par les glaces surnage une ritournelle entre les nappes de brume, réverbération acoustique devenue presque visible. *L'Horizon* rêve un retour vers une musique inarticulée, des sons vierges de toute syntaxe, entre la boucle sur trois tons de « *Rouvrir* » et le monochrome gris de « *Music Hall* », dont les accords balbutiants s'agencent à peine. Cette esthétique joue de *l'espacement*, écart entre les notes, fibrillation rythmique, et *mise en espace* de nos affects; à l'orée de ce paysage, *l'inlandsis* en forme aussi le cœur et « *l'horizon* », territoire de *l'infans* et parole à naître encore, aphasia qu'affronte un album aux allures de journal d'une disparition.

(In)actualité du sublime

Lapsus harmonique, seuil d'expressivité, souffle auratique : trois voies par lesquelles la chanson s'ouvre au frisson sublime, offrant accès à ce qui la surplombe, quand l'ordre esthétique est déjoué

par ses propres artifices, les canons du beau subvertis par l'ange du bizarre et la grâce des inflexions troubles. Parce que non quantifiables, ces trois formes échappent aux critères de Stéphane Venne, et les cas d'Anja Garbarek et de Dominique A en démontrent l'actualité autant que le caractère inactuel dans un paysage dépourvu d'ambition artistique. Pourquoi, aujourd'hui, cette raréfaction du sublime? À en croire artistes et critiques, l'audace tiendrait dorénavant à des inflexions de style (Bon Jovi injectant une dose de country dans son hard rock mélodique, Miranda Lambert effectuant le parcours inverse, Kelly Clarkson troquant sucreries et bluettes pour un ton plus acerbe, pour citer trois disques parus cette année). Cette audace est strictement commerciale et très mesurée, ces artistes pouvant compter sur le soutien de nombreux inconditionnels, mais de risque artistique, point. Que les tenants actuels du sublime dans la chanson soient peu médiatisés n'a rien d'étonnant, tant le caractère exigeant, déstabilisant d'une telle ambition ne la prédispose pas à l'adulation des foules. En revanche, que cette démarche ne soit guère appuyée par la critique est plus inquiétant. Les critères de Stéphane Venne trahissent une conception de la chanson comme artisanat, parallèle ouvertement établi par l'auteur, où il s'agirait d'affiner les formes héritées. Le divorce entre chanson et formes libres paraît consommé, comme en témoigne aussi l'hostilité de nombreux critiques envers ce qui s'apparente au jazz-rock ou au rock « progressif ». Cette suspicion ne marque-t-elle pas une *régression* là où Stéphane Venne croit distinguer un progrès constant dans l'histoire du genre? L'optimisme de Venne doit se nuancer d'un constat de renoncement dès lors que la chanson ne s'envisage plus sous l'angle de l'art, comme c'était le cas dans les années 1970.

Influencés par ce tournant, les artistes se gardent de toute véritable ambition artistique, celle qui côtoie le sublime et l'effroi. Les albums québécois les plus intéressants des deux dernières années se partagent entre grandes orchestrations (Pierre Lapointe, Rufus Wainwright, Arcade Fire), textures feutrées, électroniques (Ariane Moffatt) ou acoustiques (Daniel Bélanger), « rock à guitares » privilégiant les harmonies (The Besnard Lakes) et des progressions d'accords convenues (Explosions in the Sky). Le malaise formulé par certains d'eux passe encore par des sentiers balisés, inspirant davantage l'euphorie du beau que le vertige du sublime; sous les apparences de l'inconfort, tous privilégient le confort d'écoute, que ce soit par les accords parfaits, les orchestrations tirées au cordeau, un tissage de cocons sonores ou une référentialité omniprésente. Admirables par ailleurs, les formes en sont aisément assimilables, et telle est peut-être la raison profonde de la marginalité du sublime dans le paysage musical et critique actuel : le poids de l'histoire et des codes, la prégnance d'un supplément narratif, qui amène les artistes à réhabiliter des formes plus qu'à en inventer de nouvelles — ainsi de la fortune du « néo-trad » (Mes Aïeux, Les Cowboys Fringants). Un genre qui s'enlise dans l'étude de sa propre histoire peut-il encore procurer le frisson du sublime? « *Il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir* », écrivait Nietzsche : oublier pour retrouver le vertige, goûter la brûlure en des temps frileux, c'est tout le défi que devront relever les nouveaux artistes. ●