



*Dire et Chanter Les Passions*  
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO





## Revue à comité de lecture

### Directeurs de la revue

|                 |                        |
|-----------------|------------------------|
| Marc JEANNIN    | Université d'Angers    |
| David POULIQUEN | Université de Rennes 2 |

### Directeur de publication

|                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| Jean-François BIANCO | Université d'Angers |
|----------------------|---------------------|

### Direction scientifique

|                 |                                             |
|-----------------|---------------------------------------------|
| Matteo CASARI   | Alma Mater Studiorum, Università di Bologna |
| Adrian GRAFE    | Université d'Artois                         |
| Danièle PISTONE | Sorbonne Université                         |

### Comité scientifique

|                      |                                                  |
|----------------------|--------------------------------------------------|
| Angela ALBANESE      | Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia |
| Carlo ALTINI         | Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia |
| Patrick BARBAN       | Université du Havre                              |
| Marina BONDI         | Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia |
| Philippe BLAUDEAU    | Université d'Angers                              |
| Jean-Noël CASTORIO   | Université du Havre                              |
| Fabio CEPPELLI       | Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni           |
| Carole CHRISTEN      | Université du Havre                              |
| Golda COHEN          | Université d'Angers                              |
| Norbert COL          | Université de Bretagne Sud                       |
| Carl GOMBRICH        | The London Interdisciplinary School              |
| Simon LEADER         | The Leys School                                  |
| Marie NGO NKANA      | Université de Strasbourg                         |
| Jean-Yves LE JUGE    | Festival de musique baroque de Quélven           |
| Nicola PASQUALICCHIO | Università di Verona                             |
| Paul PHILLIPS        | Stanford University                              |
| Geoffrey RATOUIS     | Université d'Angers                              |
| Sophie ROCH-VEIRAS   | Université Catholique de l'Ouest                 |
| Clair ROWDEN         | Cardiff University School of Music               |

### Équipe éditoriale

|                  |
|------------------|
| Marine VASLIN    |
| Lisa FISCHER     |
| Marjorie GRANDIS |

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,  
Numéro 5, Vocalité et identité**

**Direction d'ouvrage**

Pierre FARGETON

**Direction du numéro**

Marc JEANNIN

**Webmaster**

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : [www.dclp.eu/revue-dclp](http://www.dclp.eu/revue-dclp)

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : [contact-revue-dclp@dclp.eu](mailto:contact-revue-dclp@dclp.eu)

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.



# PAR-DELÀ L'IDENTITÉ GÉNÉRIQUE DU *CROONER*, LA VOCALITÉ COMPARÉE DE QUATRE PIONNIERS : JACK SMITH, RUDY VALLÉE, BING CROSBY, JEAN SABLON

Pierre Fargeton  
Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, IHRIM

Bien que l'étymologie du terme remonte, selon Allison McCracken, jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle (« terme vernaculaire écossais dérivé du vieil allemand<sup>1</sup> »), le sens moderne du *crooner* tel qu'il s'est implanté dans les musiques populaires de l'ère phonographique émerge dans le courant des années 1920, fruit conjugué des nouvelles attentes populaires et des mutations du goût, des progrès de l'électrification (permettant l'essor du microphone, de la radio et du disque) et des logiques commerciales des industries culturelles. Une première conjonction que Michael Pitts et Frank Hoffmann situent précisément en 1925 : « L'année 1925 avait vu à la fois le triomphe de la chanson pop (comme complément aux ventes de produits à la radio) et l'avènement du chanteur intimiste (rendu possible par l'électrification)<sup>2</sup> ».

Les mêmes auteurs ajoutent que « le moment le plus propice pour les premiers *crooners* fut 1929, juste avant le krach boursier et la Grande Dépression qui s'ensuivit<sup>3</sup> ». L'inflation soudaine du

---

<sup>1</sup> Allison McCracken, *Real Men Don't Sing. Crooning in American Culture*, Duke University Press, 2015, p. 16. « Originally a Scottish vernacular term derived from the Low German *croyn*, crooning dates back to the fifteenth century ».

<sup>2</sup> Michael Pitts & Frank Hoffmann, *The Rise of the Crooners: Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin and Rudy Vallee*, New York, Scarecrow Press, 2001, p. 1. « The year 1925 had seen both the triumph of pop song (as an aid to the selling of products on radio) and the advent of the intimate singer (made possible by electrification) ».

<sup>3</sup> *Ibidem* : « The finest moment for these early crooners came in 1929, just before the stock market crash and the Great Depression that followed ».

terme dans les sources imprimées semble en attester, le mot prenant son envol à la fin des années 1920, pour se stabiliser autour de 1935 ou 1936 :

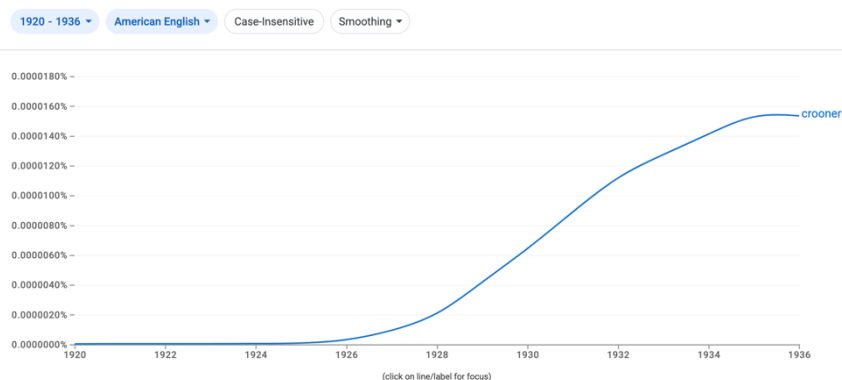


Figure 1 – Google Books Ngram Viewer du terme « crooner » dans les sources imprimées en anglais américain entre 1920 et 1936

En phase avec cette chronologie, McCracken fait reposer l'émergence de cette nouvelle figure de chanteur sur deux composantes essentielles : l'aire culturelle et l'industrie culturelle, un double prérequis que corrobore l'intraductibilité directe des termes qu'elle utilise pour le dire, avec l'expression « *Crooning song pluggers* ». Le *song plugger* indique en effet spécifiquement l'industrie culturelle étatsunienne, où il s'agit d'un « employé dévolu à la promotion des chansons populaires pour les maisons d'édition musicale de Tin Pan Alley [le quartier des éditeurs musicaux à New York]<sup>4</sup> », autrement dit, dans un sens un peu plus générique : l'interface entre la chanson et le public. Démonstrateur commissionné pour trouver l'interprète qui incarnera la chanson au point qu'elle se confonde avec lui ou avec sa performance enregistrée, le *song plugger* est lui-même un chanteur – et peut à l'occasion devenir une vedette<sup>5</sup>. « *Crooning* » pose le même

<sup>4</sup> Larry Starr & Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 492. « *Employee of Tin Pan Alley music publishing firms who promoted their popular songs* ».

<sup>5</sup> Quoique le terme n'existe pas en France, c'est très exactement le cas de Paul Misraki, démonstrateur dans un magasin de disques et de partitions, avant d'être l'interprète de certaines chansons écrites pour Ray Ventura.

problème : il se comprend aisément comme une façon douce, confidentielle, intimiste ou susurrante de chanter, de chantonner, de fredonner, de roucouler, mais tout choix de traduction écrase la polysémie des représentations qu'il embarque dans l'anglais des États-Unis.

À double titre, le *crooner* est donc un modèle spécifiquement étatsunien. Par surcroît, il marque l'invention également étatsunienne du chanteur *pop*, dont ni la vedette du café-concert, ni du music-hall, du tour de chant ou des variétés, ne donne un exact équivalent dans le contexte culturel français. Le premier exemple en est Rudy Vallée, qui s'impose précisément en cette année 1929. « Les *crooning song pluggers* devinrent les premiers chanteurs *pop* de la nation, et en 1929 Rudy Vallée devint la première idole *pop* d'Amérique<sup>6</sup> ». Rapidement, selon Pitts et Hoffman, le modèle se rétrécit et se formate regrettablement :

Dans la nuit profonde des années 1930, les grandes industries du spectacle, telles des oncles protecteurs, prirent le pouvoir et fournirent des divertissements sûrs et homogènes pour toute la famille. Pourtant, pendant une brève mais glorieuse période antérieure, le fredon [*croon*] de la *pop* régnait en maître : les chansons étaient encore simples et entraînantes [...]. Il est vrai que c'était une époque ingénue, car les chanteurs n'étaient pas encore standardisés<sup>7</sup>.

Au point de culminer et de se figer dans le modèle de Bing Crosby (qui supplante bientôt celui de Rudy Vallée), lequel, selon ces mêmes auteurs, aurait effacé, impossibilisé ou invisibilisé toute variabilité des vocalités *crooner*, au profit d'une vocalité *crooner* plus ou moins uniforme :

C'est dans les années 1930 entrepreneuriales qu'apparaît pour la première fois ce qui deviendra

<sup>6</sup> Mc Cracken, *Real Men don't Sing*, p. 11. « *Crooning song pluggers became the nation's first pop singers, and in 1929 Rudy Vallée became America's first pop idol* ».

<sup>7</sup> « *In the deep night of the 1930s big showbiz corporations, like shepherding uncles, took over and provided safe and homogenized entertainment for the whole family. Yet for that brief but glorious prior period, the croon of pop ruled: songs were still simple and peppy [...]. True, it was an ingenuous time, for the singers had not yet become standardized* ».

plus tard une figure imposée de la *pop*, c'est-à-dire le processus consistant à passer la diversité au tamis de la familiarité. La figure familière qui en résulta, avunculaire à souhait, fut Bing Crosby, qui balaya littéralement les excentriques. Son succès fulgurant engendra une foule de petits Crosby, gémissant, gazouillant et sifflant à la ronde. C'est dès lors un cauchemar de clones-*crooners* tout au long des années 1930 et des années 1940<sup>8</sup>.

Cette tendance à l'uniformisation, encouragée cyniquement par les industries culturelles étatsuniennes et leur fabrication en série de chanteurs *markettés* selon le même modèle générique, masque toutefois la diversité réelle des styles vocaux qui se sont épanouis sous le pavillon du *crooner*, entre le modèle de Vallée (souvent perçu comme plus féminin) et celui de Crosby (« au *persona* masculin plus acceptable que celui de bien des contemporains<sup>9</sup> »).

Le Français Jean Sablon, significativement, se trouve avant-guerre au carrefour de ces deux modèles, auxquels la presse le compare abondamment<sup>10</sup>. Dès 1937, il collabore activement avec l'un (Vallée), qui le reçoit dans sa très populaire émission radiophonique hebdomadaire, et publicise sa complicité avec l'autre (Crosby<sup>11</sup>). En-dehors de ces deux figures pré-Sinatra du *crooning* de l'entre-deux-guerres, aucun nom n'est cité comme autre source d'inspiration potentielle de la vocalité du français (Little Jack Little, Gene Austin, Art Gillham, Nick Lucas ou Russ Columbo, notamment, n'apparaissent à aucun moment, pas plus

<sup>8</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 4. « *In the corporate 1930s came the first appearance of what would later be a pop formula—that is, the process of squeezing diversity through the strainer of familiarity. The resulting familiar figure, avuncular to a fault, was Bing Crosby, who effectively wiped out the eccentrics. His astounding success begat a host of little Crosbys, groaning and trilling and whistling away. It's a nightmare of crooner-clones all the way through the 1930s and into the 1940s* ».

<sup>9</sup> McCracken, *Real Men don't Sing*, p. 29. « *a more acceptably masculine persona than many of his contemporaries* ».

<sup>10</sup> Voir dans ce même numéro Pierre Fargeton, « "Like an American swooner" : les identités américaines de Jean Sablon ».

<sup>11</sup> Voir la controverse entre les deux *crooners* mise en scène dans la presse au sujet de la plus belle fille d'Hollywood, qui serait à chercher pour Crosby chez les actrices, et chez Sablon chez les vendeuses de hot-dog. (voir Fargeton, « Like an American Swooner », *art. cit.*)



que le britannique Al Bowlly). *A contrario*, Sablon lui-même s'est essentiellement réclamé d'une seule source décisive : la voix de Jack Smith, « le premier démonstrateur-performeur à se glisser dans le moule du *crooner* et à jouir d'une notoriété notable<sup>12</sup> ».

Sur la base de ces assignations croisées entre Sablon et trois des pionniers étatsuniens du *crooning*, le texte qui suit se propose donc, sur la base d'un échantillon représentatif de chacun d'entre eux, de passer au banc d'analyse les vocalités comparées de Jack Smith, Rudy Vallée, Bing Crosby et Jean Sablon, afin de mieux comprendre ce qui les identifie dans leurs singularités et ce qui les identifie entre eux, ainsi que de mieux cerner ce qui donne corps à la réalité matériellement observable d'une parenté de style vocal et ce qui au contraire fait apparaître une irréductible diversité des façons de chanter sous l'identité générique du *crooner*.

## JACK SMITH OU LA GALERIE DES MURMURES

De la même façon que l'ébauche de la trompette de jazz s'était cherchée dans le fantôme de Buddy Bolden, les balbutiements du *crooning* phonographique semblent avoir eu besoin de s'édifier sur une (triple) légende, avec Jack Smith. Sa vocation serait le fruit du hasard et d'un remplacement au pied levé, selon un journal californien :

Jack a probablement obtenu une somme rondelette sur son contrat, car peu de gens ont gagné de l'argent aussi rapidement que lui au cours des dernières années, depuis qu'il remplaça un soir à la radio un artiste qui ne s'était pas présenté. Son premier disque s'est vendu à plus d'un demi-million d'exemplaires<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 14. « *The first plugger-cum-performer to fit the crooner mold and enjoy a notable degree of fame* ».

<sup>13</sup> S. n., « Where East is Talked », *Hollywood Filmograph* [Los Angeles], 17 August 1929, p. 32. « *Jack probably got a pretty figure on his contract, for there are few that have made money as rapidly as he has during the past few years, since he substituted one night on the radio for an artist who did not appear. His first platter recording sold more than half a million records* ».

Son style vocal susurrant serait, dans une autre page du même journal, né involontairement d'une indisposition :

Jack Smith était initialement un *song plugger* pour Irving Berlin. Le soir de ses débuts à la radio, il souffrait d'un rhume et fut contraint de chanter à peine au-delà du murmure. À partir de ce soir-là, c'en était fait de lui et on lui accola le titre de « *Whispering Baritone* »<sup>14</sup>.

Son émission vocale elle-même procède vraisemblablement d'une infirmité, ses poumons ayant été endommagés à l'automne 1918 par une explosion de gaz moutarde dans les Ardennes françaises, où il servait dans la 6<sup>ème</sup> division du 51<sup>ème</sup> régiment d'infanterie américain<sup>15</sup>. Dans l'historiographie, l'invention du *crooning* devient alors presque un simple stigmate d'ancien combattant : « Jack Smith était naturellement baryton, mais c'est une attaque de gaz allemande pendant la guerre mondiale qui fit de lui un *whisperer*<sup>16</sup> ». Outre que la simultanéité des trois arguments (remplacement, rhume, infirmité) soit peu crédible, chacun efface à sa manière l'intentionnalité du producteur de ce nouveau type de vocalité, et le travail pour y parvenir. L'anecdote et la légende, sans doute vendeuses, masquent la matérialité du style de chant de l'artiste, dont on peut pourtant caractériser les particularités les plus saillantes, par le biais d'une analyse aujourd'hui facilitée par les nouveaux outils de séparation de sources, qui permettent d'isoler la voix, même pour des enregistrements anciens<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> S. n., « "Whispering Jack" coming to Hollywood », *Hollywood Filmograph* [Los Angeles], 17 August 1929, p. 28. « *Jack Smith [...] was formerly a song plugger for Irving Berlin. The night he made his debut on the radio he was suffering from a cold and was forced to sing slightly above a whisper. From that night he was over and the title "Whispering Baritone" was hung on him* ».

<sup>15</sup> Ce qui est attesté, notamment dans le premier chapitre de Eugene Schmidt, *Whispering Jack & Peggy 'O'*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2/2017.

<sup>16</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 15. « *Jack smith was a natural baritone, but it was a German gas attack in World War I that made him a whisperer* ».

<sup>17</sup> Toutes les mesures, dans le présent texte, ont été effectuées à l'aide du logiciel Partiels, développé à l'Ircam par Pierre Guillot. La technologie de séparation de sources utilisée ici <<https://ars-analysis.univ-lyon2.fr/analysis/>> a été développée dans le cadre de l'ANR ARS (Analysis and tRansformation of

Le style de Smith peut s'observer notamment à travers sa version de *Blue Skies* d'Irving Berlin, enregistrée le 17 juin 1927, cette chanson étant conjointement un succès de la musique populaire étatsunienne en général, dès sa création en 1926, un succès retentissant de Smith à ses débuts, et comme on le verra un des premiers chocs esthétiques dans la vocation de Jean Sablon – et donc dans l'internationalisation de la vocalité *crooner*.

Dans la version de Smith, *Blue Skies* comporte deux *verses* (couplets) et trois *chorus* (refrains). Le chanteur y est accompagné par un pianiste qui s'est de toute évidence coulé dans le moule minimaliste de Smith, lequel avait mis au point le dispositif suivant, à la radio, s'accompagnant négligemment de la seule main gauche :

Dans un studio de la taille d'un salon moyen (et décoré comme tel), il se mettait au travail en retirant le micro de son emplacement habituel au profit d'un pot de fleurs surélevé qu'il plaçait sur le couvercle fermé du piano à queue. Lorsque la lumière de l'émission clignotait, il plaçait sa main gauche sur l'étendue du clavier approuvée par l'industrie et son autre main sur le micro. Il se penchait alors très près et commençait à confier ses chansons et ses autres produits<sup>18</sup>.

Lorsque l'on écoute la version de Smith confrontée à une transcription diplomatique de la mélodie, ce qui frappe le plus immédiatement est le 2<sup>ème</sup> *verse-chorus*, dans lequel 74 % de la mélodie n'est délibérément pas chantée (contre 18,5 % pour le *verse* et le *chorus* d'exposition, et 10 % pour le *chorus* de réexposition). Le taux étonnamment élevé de variation (ou d'extemporisation) du 2<sup>ème</sup> *verse-chorus* fait de ce passage central un équivalent de

---

Singing style). Voir Y. TEYTAUT, A. PETIT, C. CHABOT-CANET et A. ROEBEL, « A musicological pipeline for singing voice style analysis with neural voice processing and alignment », *Journées d'Informatique Musicale* (JIM 2023), Saint-Denis, 2023, [[halshs-04812738](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-04812738)]. Tous les sonagrammes présentés sont les sonagrammes *de la voix seule* (après isolation).

<sup>18</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 15. « *In a studio the size of an average drawing room (and decorated like one, too)-, he would go to work by removing the mike from its usual place atop a raised flowerpot stand and placing it on the closed lid of the baby grand piano. When the broadcast light flashed, he'd place his left hand on the industry-approved keyboard range and his other hand on the mike. Then he'd lean in ever so close and start confiding his songs and other wares* ».

développement voire un succédané d'improvisation, préservant néanmoins les paroles-source, dans un compromis original :

**Verse #1**

a1 

a2 

b 

a3 

**Chorus #1**

A1 

2/ 

**Verse #2**

a1 

a2 

b 

a3 

**Chorus #2**

A1 

2/ 

The musical score is organized into three systems, each containing three staves. The first staff of each system is labeled A2, A3, or B. The second and third staves are labeled B, A2, and A3 respectively. The score includes chord progressions and melodic lines with green and red highlights.

**System 1:**

- Staff A2: Chords: Cm, CmM7, Cm7, F7, Bb7. Melody: Green highlights.
- Staff B: Chords: Eb, Abm, Eb, Abm, Eb, Bb7, Eb. Melody: Green highlights.
- Staff A3: Chords: Cm, CmM7, Cm7, F7, Bb7. Melody: Green highlights.

**System 2:**

- Staff B: Chords: Eb, Abm, Eb, Abm, Eb, Bb7, Eb. Melody: Green highlights.
- Staff A2: Chords: Cm, CmM7, Cm7, F7, Bb7. Melody: Green highlights.
- Staff A3: Chords: Cm, CmM7, Cm7, F7, Bb7. Melody: Green highlights.

**System 3:**

- Staff B: Chords: Eb, Abm, Eb, Abm, Eb, Bb7, Eb. Melody: Green highlights.
- Staff A2: Chords: Cm, CmM7, Cm7, F7, Bb7. Melody: Green highlights.
- Staff A3: Chords: Cm, CmM7, Cm7, F7, Bb7. Melody: Green highlights.

**Chorus #3**

Figure 2 – Transcription diplomatique de la mélodie de *Blue Skies* :  
 les hauteurs cerclees de vert sont celles que Jack Smith chante effectivement, les hauteurs cerclees de  
 rouge celles qu'il ne chante pas véritablement ou pas du tout



Audio 1.

Alors que fait Smith quand il ne chante pas la mélodie ? Le plus surprenant, c'est qu'il la chuchote (en particulier sur le B du deuxième *chorus*) – preuve que bien avant l'usage du microphone sur scène, il prend conscience de la spécificité déjà pré-microphonique du studio, qui permet, en se rapprochant de la source de captation de la voix, de créer un effet de proximité extrême au prix d'un renoncement presque total de toute projection vocale. On a ici une objectivation parfaitement claire de cette caractéristique vocale qui lui valut le surnom de « *Whispering Baritone* », officialisé sur les étiquettes de 78-tours et dans les catalogues de disques (qui le déclinent à l'occasion pour l'orchestre

en indiquant « *with Whispering Orch.*<sup>19</sup> ». Loin d'être uniquement publicitaire, elle est en effet une caractéristique largement dominante dans le style vocal de Smith et légitime son rattachement à la catégorie des *crooners*, l'une des significations du verbe « *to croon* » étant *susurrer*. Néanmoins cette caractéristique peu ordinaire pour un chanteur (en ce qu'elle franchit le cap du son voisé pour exploiter le non-voisé) dissimule une variété bien plus étendue de procédés d'évitement de la mélodie. En dehors des phrases chuchotées, les phrases que Smith ne chante pas sont soit supplantées par des fredons pentatoniques (vraisemblablement préparés, car ils tendent à se répéter), soit parlées, soit déclamées, dans un entre-deux souvent difficile à démêler :

**Verse #2**

a1 

a2 

b 

a3 

**Chorus #2**

A1 

2/ 

<sup>19</sup> Par exemple pour *Miss Annabelle Lee*, disque B266, *His Master's Voice catalog of records*, 1932.

The musical score is divided into three systems, each with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (A2) contains measures 12-16 with chords Cm, CmM7, Cm7, F7, and Bb7. The second system (B) contains measures 29-36 with chords Eb, Gb7, Eb, Abm, Eb, Abm, Eb, Bb7, and Eb. The third system (A3) contains measures 45-49 with chords Cm, CmM7, Cm7, F7, and Bb7. The score uses color-coded circles to indicate vocal modes: green for 'chanté' (sung), red for 'parlé-déclamé' (spoken-declamatory), and yellow for 'chuchoté' (whispered). Blue wavy lines indicate 'fredons ajoutés (pentatoniques)' (added pentatonic hums). Measure numbers 12, 29, 37, and 45 are marked at the beginning of their respective systems.

● chanté    ● parlé-déclamé    ● chuchoté    ~~~~~ fredons ajoutés (pentatoniques)

Figure 3 – Jack Smith, Blue Skies, 1927 :  
diversité des modes d'émission vocale dans le verse et le chorus n°2



Audio 2.

Ce qui caractérise le plus Jack Smith est ici l'imprévisibilité de ses effets. Outre le passage fréquent d'un mode d'émission à l'autre, l'indiscernabilité de la frontière poreuse entre le parlé-déclamé et le chanté fait notamment tout le charme et l'originalité de la vocalité smithienne. Par le biais du sonagramme de la voix seule, on peut désormais constater que les phrases déclamatoires qui négligent la mélodie conservent néanmoins un régime d'intonation extrêmement varié, qui apparente ainsi le parlé à du chanté et brouille la frontière ou le passage de l'un à l'autre. Soit une ambiguïté ou une fluidité qui, dans la matérialité de la voix, fait écho à la réception du *crooning* dans la société de l'époque, où « les *crooners* ont déjoué les hiérarchies culturelles – entre masculin et féminin, mécanique et naturel, esprit et corps, artificiel et



authentique – sur lesquelles reposaient les conceptions dominantes du son moderne<sup>20</sup> ».

Dans la 1<sup>ère</sup> phrase du 2<sup>ème</sup> *verse*, on relève par exemple un écart de 165 Hz, soit l'équivalent d'une treizième, entre le sujet (« I ») et le verbe (« care »).

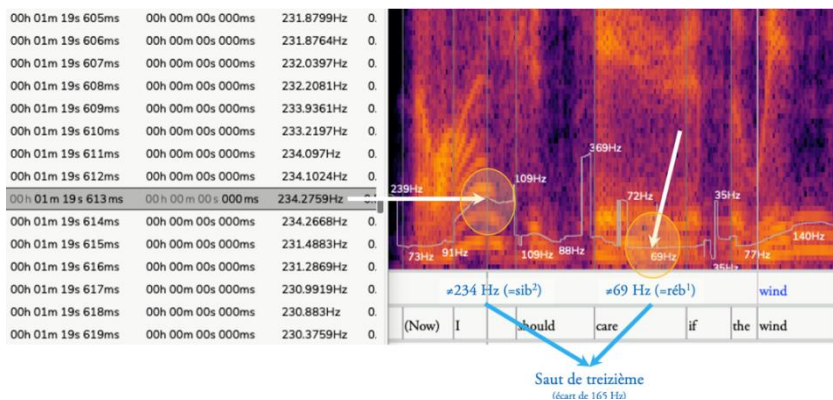


Figure 4 – Jack Smith, *Blue Skies*, 1927 :  
écart inhabituel entre deux fréquences sur deux mots voisins



Audio 3. [I]<sup>21</sup>

La phrase suivante montre que cette alternance grave-aigu est délibérément recherchée, sans doute pour rapprocher la déclamation du chant et faire en quelque sorte oublier que la mélodie n'est pas chantée – on notera qu'elle règle son accentuation davantage sur l'implicite d'une infrastructure métrique avec *afterbeat* (temps faibles accentués) que sur l'intonation naturelle de la langue, les valeurs les plus basses (en Hz) coïncidant avec les temps forts, les plus élevées avec les temps faibles.

<sup>20</sup> McCracken, *Real Men Don't Sing*, p. 16. « Crooners disrupted the cultural hierarchies—of masculine/feminine, mechanical/natural, mind/body, artificial/authentic—on which dominant conceptions of modern sound depended ».

<sup>21</sup> La mention [I] indique que l'audio est celui de la voix isolée.

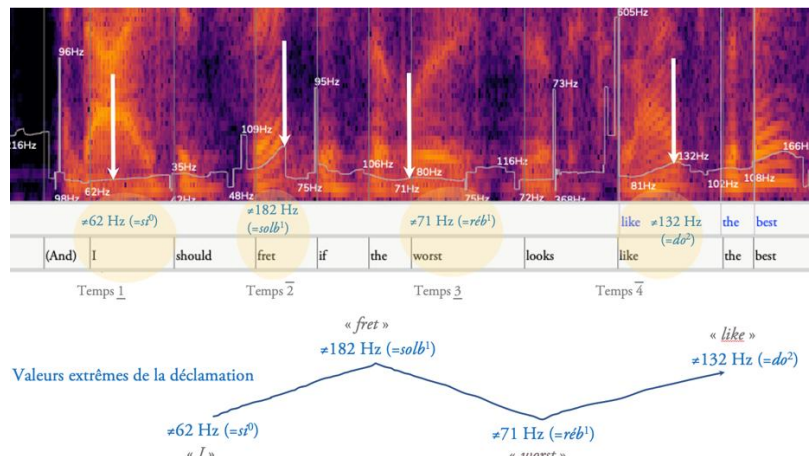


Figure 5 – Jack Smith, Blue Skies, 1927 :  
variété interne de la déclamation épousant le cadre métrique et son afterbeat



Audio 4. [I]

En lieu et place de l'écartèlement des hauteurs qui crée ce style déclamatoire étrangement chantant, Smith recourt à une technique inverse d'effacement de la mélodie sur la troisième phrase, qui consiste à produire une sorte d'effet de *recto tono* en stabilisant sa déclamation autour de 131 Hz, soit un équivalent de *do* qui n'a aucun sens par rapport à la mélodie originale (*ré-fa#-sol-la-fa#-ré-sib*, sur une cadence modulant en *sol* mineur).

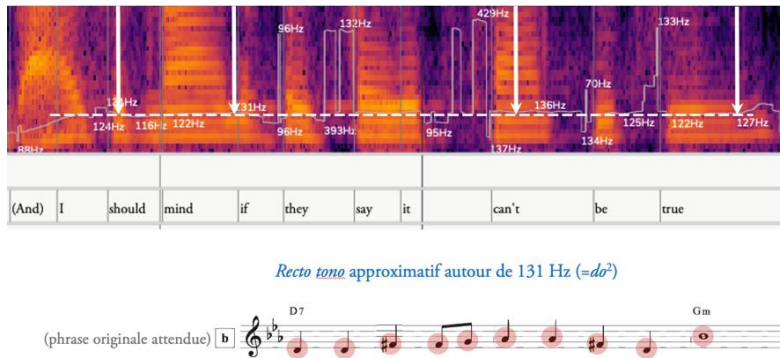


Figure 6 – Jack Smith, Blue Skies, 1927 :  
recto tono approximatif effaçant toute trace de la mélodie originale



Audio 5.[1]

Enfin, d'une intonation à l'autre, on remarque aussi qu'une sorte de seuil grave identifie fortement le style vocal de Smith, avec un retour périodique de la fréquence fondamentale ( $f_0$ ) entre 60 et 80 Hz, un peu comme une zone-pédale de fréquences, souvent très appuyée, emphatique voire chevrotante.

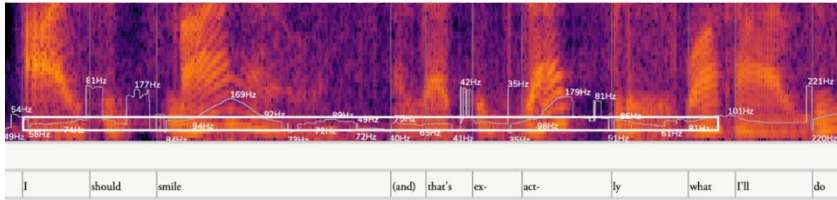


Figure 7 – Jack Smith, Blue Skies, 1927 :  
retour périodique de la  $f_0$  à une « zone-pédale de fréquences » entre  $\pm 60$  et 80 Hz



Audio 6.[1]

Contrepartie profonde à la légèreté de sa voix, ce plancher de basses fréquences à la lisière du chanté, sur lequel le *crooner* vient périodiquement s'appuyer, est peut-être la composante « virile » qui rendit acceptablement masculine, aux yeux de l'Amérique d'alors, la vocalité par ailleurs plutôt douceuse de Smith. Peut-être est-ce aussi le trait stylistique qui fit que la renommée du « *Whispering Baritone* » s'édifia plus volontiers du côté de la distinction sociale et du raffinement que du côté de la séduction et du *sex appeal* – même si l'on releva « la popularité de Smith, en particulier dans les rangs considérables des ménagères et des ouvrières<sup>22</sup> ». Pour nombre de journalistes, Smith est en effet décrit sur le registre de l'œuvre d'art, aux antipodes d'une vocalité populaire destinée aux masses, comme le montre la comparaison d'un journaliste londonien, à l'occasion d'une tournée britannique du chanteur, en 1926 :

<sup>22</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 16. « *Smith's popularity, particularly among the important ranks of housewives and working girls* ».

M. Jack Smith est connu sous le nom de « *The Whispering Baritone* ». Cela semble à première vue un compliment douteux, mais M. Jack Smith a une façon de murmurer très intense ; il est une version humaine de la galerie des murmures de Saint-Paul<sup>23</sup>.

L'écoute de la voix isolée du deuxième *verse-chorus* permet de prendre conscience du degré d'accessoirisation de la mélodie (Smith n'en chante à proprement parler que 26% – notés en bleu dans le sonagramme), compensé par le degré de variété d'émission des sons non-chantés (parlés, déclamés, fredonnés) voire non-voisés (chuchotés, murmurés) :



Vidéo 1[I] – Jack Smith, Blue Skies, 1927 : Sonagramme de la voix isolée sur le *verse* et le *chorus* n°2 [en bleu : les syllabes chantées]

Qu'en est-il des sons chantés, maintenant ? Si l'on observe le *verse* et *chorus* d'exposition, où la mélodie est globalement chantée fidèlement, on constate d'abord que les appuis principaux (premier temps des mesures – *downbeat*) sont presque systématiquement attaqués par en-dessous, avec un fossé d'environ une octave entre la fréquence d'attaque et la fréquence réelle (visée), comme si l'on n'entrait jamais dans le son qu'en se hissant paresseusement du silence. C'est particulièrement visible et audible dans les deux premières phrases où chaque couple de deux mesures commence par cette sorte d'inflexion lente :

---

<sup>23</sup> S. n., « Sends his best wishes to all of his friends in the State who will be glad to learn of his European successes » [Revue de presse britannique faisant la publicité de Jack Smith], *Variety* [N.Y.], 7 July 1926, p. 29. « Mr. Jack Smith is known as "The Whispering Baritone". This seems at first a doubtful compliment, but Mr. Jack Smith has a most penetrating whisper; he is a human version of the whispering gallery of St. Paul's. ». Cette galerie de la Cathédrale Saint-Paul de Londres, située au-dessus de la croisée de la nef, a cette particularité acoustique qu'un chuchotement le long du mur s'entend jusqu'à une bonne trentaine de mètres plus loin.

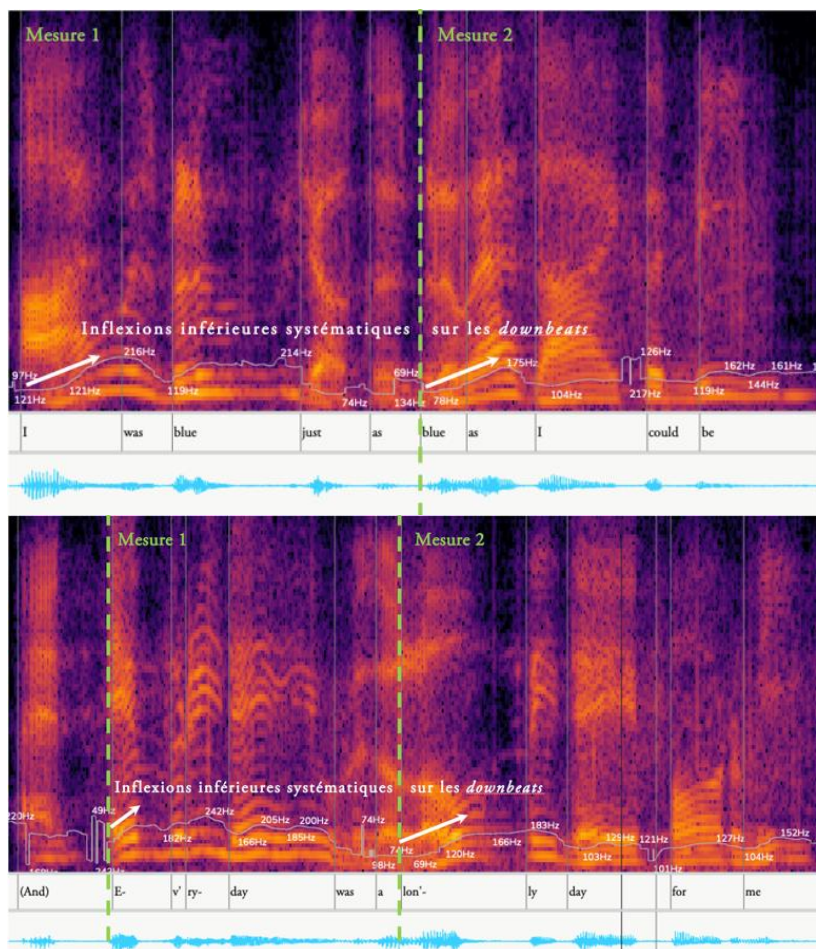


Figure 8 – Jack Smith, *Blue Skies*, 1927 :  
attaques inférieures systématiques sur les downbeats des deux premières phrases du couplet



Audio 7a. [I]



Audio 7b. [I]

C'est plus accusé encore dans la 3<sup>ème</sup> phrase où le mot « *Skies* » s'étire à lui seul spectaculairement de 84 à 227 Hz :



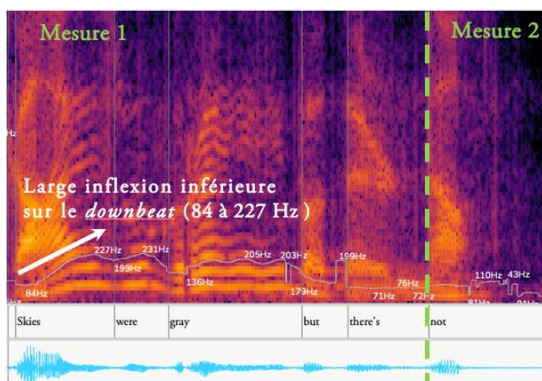


Figure 9 – Jack Smith, Blue Skies, 1927 :  
attaque inférieure remarquable sur la troisième phrase du couplet



Audio 8. [I]

Si l'on regarde le refrain, *a priori* plus propice à la mélodie et au *chanté* puisque c'est la partie destinée à être retenue et fredonnée par l'auditeur, on constate que chaque son un minimum stabilisé est très peu soutenu : toutes les tenues sont extrêmement pauvres en harmoniques et « tiennent » précisément très peu puisqu'elles s'éteignent très vite, trouant même de silences des syllabes usuellement enchaînées (« No / thing but / blue / skies).

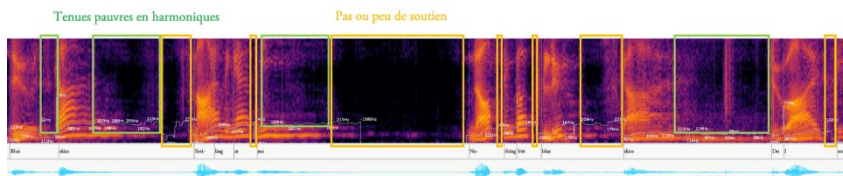


Figure 10 – Jack Smith, Blue Skies, 1927 :  
spectre pauvre en harmonique, durées sans soutien



Audio 9.

Cette absence permanente de soutien matérialise une asymétrie extrême entre la prononciation (marquée) de la partie consonantique des mots, au détriment de la partie vocalique (réduite à la portion congrue), et explique ce paradoxe d'une « diction parfaite, à la fois fluide et hachée<sup>24</sup> », soulignée par Pitts et Hoffmann. Fluide et précise grâce l'émission soignée des consonnes ; hachée et floue par l'effacement inhabituel des voyelles. Une caractéristique que les mêmes auteurs attribuent à une nécessité de compensation auxquelles les voix intimistes étaient tenues dans les lieux de performance encore non sonorisés :

Un autre facteur est l'absence de systèmes de sonorisation, qui obligeait ceux qui avaient une petite voix à la projeter avec un haut degré de prononciation. On dit que la diction de Smith était si développée qu'on pouvait l'entendre clairement non seulement dans l'intimité des cabarets mais aussi dans de grands théâtres<sup>25</sup>.

Si l'on résume les caractéristiques saillantes de Smith, on a donc :

|                                                                                |                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| Pas de projection vocale (prise de son rapprochée)                             | Peu ou pas de soutien                                                            |
| Très peu de vibrato                                                            | Son pauvre en harmoniques                                                        |
| Alternances imprévisibles de sons voisés et non-voisés, chantés et non-chantés | Retour périodique à une « zone-pédale » de fréquences graves (entre 60 et 80 Hz) |
| Grande variété d'intonations déclamatoires                                     | Ambiguïté permanente entre le parlé-déclamé et le chanté                         |
| Précision consonantique et flou vocalique                                      | Attaques inférieures nombreuses                                                  |

Tableau 1 – Synthèse des principales caractéristiques du style vocal de Jack Smith

Il suffit d'écouter Al Jolson chanter la même chanson d'une vocalité délibérément pousive, à la fin de *The Jazz Singer*, premier

<sup>24</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 15. « *his perfect diction, clipped but rounded* ».

<sup>25</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 16. « *Another factor was the absence of public address systems, making it necessary for those with small voices to project with a high degree of enunciation. It's said that Smith's diction was so well developed that he could be heard clearly not only in intimate niteries but in large theaters as well* ».

long-métrage parlant de l'histoire sorti quelques mois plus tard, pour mesurer l'abîme qui sépare Jack Smith de ses confrères « à voix ».



*Vidéo 2. Al Jolson chante Blue Skies dans le film The Jazz Singer (1927) d'Alan Crosland*

Aux effets de Jolson, appuyés et projetés avec une certaine nasalité et une certaine véhémence, Smith oppose des effets subtils et variés qui sculptent de façon radicalement neuve une voix intimiste et flegmatique, charmeuse et apprêtée, mais à rebours complet des codes traditionnels de la « belle voix » (soutien, projection, harmonicité). Il inaugure en ce sens un nouveau type d'identité vocale qui mérite pleinement d'être accolé au *crooning*.

### RUDY VALLÉE : UN AMBIGU *BEL CANTO* RADIOPHONIQUE

Pourtant, à peine cette vocalité atypique est-elle apparue et appréciée internationalement (Smith connaît la gloire en Grande-Bretagne, où il tourne au printemps 1926, et en Allemagne, où « l'élite théâtrale et musicale de Berlin l'accueille en grandes pompes<sup>26</sup> » à l'été 1928), qu'elle est supplantée par l'apparition foudroyante de Rudy Vallée, que Pitts et Hoffmann synthétisent de façon piquante comme suit :

En 1929, la première vague de crooners avait été balayée sur les ondes par l'ascension soudaine de Rudy Vallée, un authentique gentleman de la Ivy League<sup>27</sup> doté d'une voix suintant le sex-appeal – qualité qui faisait notoirement défaut à Smith [...]. Vallée [...] gardait un visage impassible de chanteur de charme à succès, laissant sa voix ondulée refléter ses cheveux ondulés. En privé, il prétendait que son sex-appeal était dû à une qualité

<sup>26</sup> S. n., « "Whispering Baritone" Makes Big Hit With German Music Followers », *The Chicago Tribune*, 4 August, 1928, p. 27.

<sup>27</sup> Groupes d'universités privées prestigieuses et sélectives du Nord-Est des États-Unis.



phallique tapie au fond de sa gorge. Il reste que sa voix prenait vie dans la partie supérieure de sa tête et, en transitant par son nez puis par le micro, arrivait dans les foyers américains avec toute la force de la lavande et des dentelles<sup>28</sup>. D'abord chef d'orchestre diffusant des émissions de radio « à distance » depuis un club new-yorkais, il fut diffusé dans tout le pays dès 1930. Institution nationale, il suscita les soupirs des femmes et les ricanements de dérision des hommes. Il fut le premier *swooner-crooner*. Le mot *crooner* était enfin entré dans le langage courant<sup>29</sup>.

Tout caustique que soit ce portrait rétrospectif du phénomène socioculturel que fut Vallée, il correspond assez efficacement à des caractéristiques objectivables du style vocal du chanteur, que l'on peut mettre en évidence par exemple à partir de *You're Driving Me Crazy*, un des succès du chanteur à la tête de ses Connecticut Yankees, enregistré le 10 novembre 1930 à New York<sup>30</sup>.

À rebours complet de Jack Smith, on observe une voix qui développe pas mal d'harmoniques (avec une certaine intensité notamment dans la zone du 8<sup>ème</sup> au 10<sup>ème</sup> harmonique, qui correspond peu ou prou au « *singing formant* » – renforcement net de certains harmoniques dans la zone des 3000 Hz), de façon assez stable et régulière. Ce qui frappe également est la présente d'un vibrato systématique sur chaque note (dont l'amplitude est de

---

<sup>28</sup> C'est-à-dire l'adoration des ménagères (selon l'expression anglaise « *lavender-and-old lace* »).

<sup>29</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 20-21. « *By 1929 the first wave of crooners had been swept aside on the airwaves by the sudden rise of Rudy Vallee, an authentic Ivy League gentleman with a voice exuding sex appeal—a quality noticeably lacking in Smith, Gillham, and Little. [...] Vallee [...] maintained a poker face as a crooning sensation, letting his wavy voice match his wavy hair. Off the record, he claimed his sex appeal was due to a phallic quality deep in his throat. Be that as it may, his was a voice that began life in his upper head and, proceeding down his nose and into the mike, arrived in American homes with all the authority of lavender and lace. Originally a bandleader broadcasting as a radio "remote" from a New York club, he was being networked around the entire country by 1930. A national institution, he drew sighs from the women and snorts of derision from the men. He was the first swooner-crooner. The word crooner was at last established as a part of everyday speech* »

<sup>30</sup> Disque Victor 22572.

l'ordre du ton, et la vitesse d'oscillation d'environ 8/s) et un soutien très net sur toutes les parties vocaliques des syllabes et les valeurs longues (« *You* » / « *do* » / « *blue* »), tandis que les consonnes sont prononcées avec une certaine préciosité mais sans rugosité sur les attaques.

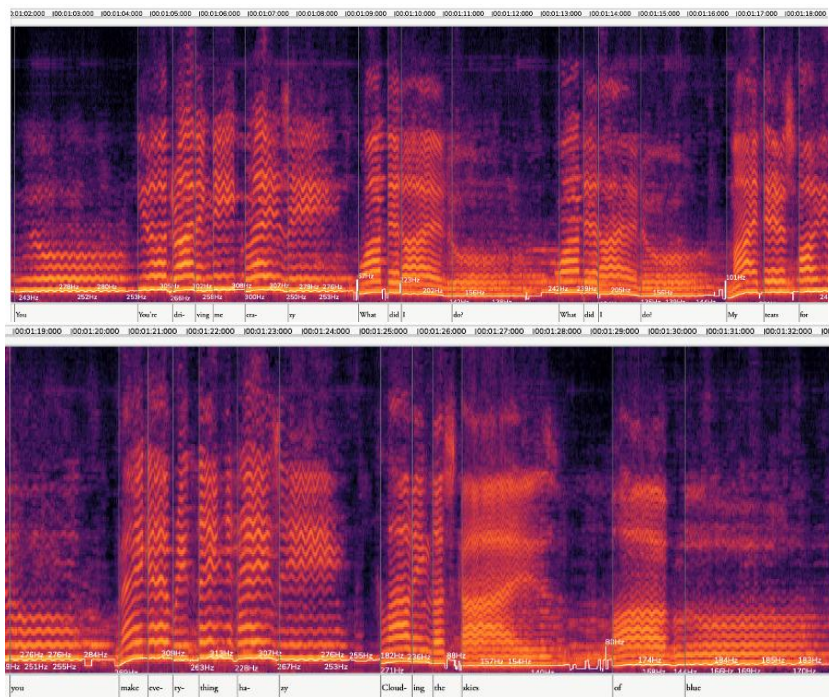


Figure 11 – Rudy Vallée, *You're Driving Me Crazy*, 1930 :  
sonagramme des deux premiers A chantés



Audio 10. [1]

La voix de Vallée est par ailleurs peu puissante – quoique davantage que celle de Smith –, assez égale en intensité, et elle se caractérise par une sorte d'esthétique du *falsetto*, y compris en registre de poitrine, comme si le son cherchait à rester aérien, plutôt que de créer une impression de coffre et d'ancrage (guttural, glottique ou de poitrine), quitte à se teinter d'une pointe de nasalité. Cela se manifeste entre autres par l'effort notable

d'égalisation du registre vocal entre les valeurs extrêmes de l'ambitus d'octave de la mélodie du A ( $re^4$  à  $re^3$ ) – le « *do?* » des deux « *what did I do?* » paraissant comme couvert pour ne pas poitriner –, puis sur les sauts d'octave du pont (B), entre  $mi^4$  et  $mi^3$  (« *How true / were* » et « *That you / were* »).



Audio 11. [1]

Ces caractéristiques, significativement, sont comme métaphorisées dans sa réception commune : le vibrato omniprésent et régulier devient la « voix ondulée », elle-même reflet de « ses cheveux ondulés » ; la voix légère qui mime le *false*to délicat « prenait vie dans la partie supérieure de sa tête, en transitant par son nez puis par le micro », esthétique éthérée qui est entendue comme vaguement surnaturelle, fluide inexplicable provoquant « les soupirs des femmes ». Voix pourtant relativement commune, elle s'impose comme vocalité nouvelle car relevant du mystère, comme l'écrit un critique en 1929 :

Par le hasard ou le miracle divins, qui font que l'art est plus proche de la religion que de la science, la voix qui commence son étrange voyage au micro, à peine moins que banale, emplit l'air jusqu'à sa destination avec cette sorte de beauté, et avec ce charme des plus rares qu'est celui de la beauté – la singularité, la nouveauté. Sa voix est un nouveau son, tout comme un saxophone est un nouveau son<sup>31</sup>.

Dans le même sens, la *Radio Revue* new-yorkaise, qui organise un concours auprès de ses lecteur·rices pour percer le mystère du succès de Vallée, attribue symptomatiquement le premier prix à un lecteur qui croit le comprendre à travers la Bible et le Nouveau

<sup>31</sup> Cité dans Edward B. Marks, *They all sang. From Tony Pastor to Rudy Vallée*, New York, The Viking Press, 1934, p. 217. « *By the divine accident or miracle, that is what makes art nearer religion than science, the voice that starts its strange journey at the microphone hardly more than banal fills the air at its destination with some sort of beauty, and with that rarest charm of beauty — uniqueness, novelty. His voice is a new sound, just as much as a saxophone is a new sound* ».

Testament. Ce « plus », ce « ça<sup>32</sup> » que possède la voix de Vallée, c'est tout simplement l'amour (« Rudy Vallée récolte la moisson d'une graine qui n'est plus guère semée de nos jours : L'AMOUR<sup>33</sup> »). Mais l'amour au sens de la première épître de Saint-Paul aux Corinthiens – citée dans la foulée<sup>34</sup> –, signe que les bluettes de Mister « *Heigh-Ho Everybody*<sup>35</sup> », malgré leurs paroles anecdotiques<sup>36</sup>, ont un soubassement presque sacré, les images stéréotypées qui émaillent le moindre texte de chanson (« *moonbeams* », « *serenade* », et autres « *dreams* ») prenant presque une valeur mystique.

Le mois précédent, la même revue se situait sur un plan moins sacré mais tout aussi impalpable, avec le registre de l'émotion, seul domaine restant pour expliquer l'inexplicable par les voies de l'objectivation : « La popularité de M. Vallée transcende toutes les questions de compétence musicale, de prouesse technique, d'apparence ou d'efficacité orchestrale. Elle est entièrement une question d'émotion<sup>37</sup> ».

On ne peut évidemment pas produire l'analyse musicale ou sonore de cette émotion, nécessairement subjective. En revanche, l'on peut considérer le rapport qu'entretient cette émotion avec les représentations genrées de la société américaine d'alors, « reliant continuellement les voix hautes, émotionnellement fragiles et

<sup>32</sup> « Toutes s'extasiaient sur le « ça » de sa voix », Gene Mulholland, « Rudy Vallée First Radio Vamp », *Radio Digest*, November 1929, p. 9. « *All rave about the "it" in his voice* ».

<sup>33</sup> S. n., « Mere Man Wins First Prize in Rudy Vallee Contest », *Radio Revue*, January 1930, p. 27. Les mots sont de Martin Hansen, lecteur lauréat du 1<sup>er</sup> Prix (10\$) du concours lancé par la revue.

<sup>34</sup> « Supposons que je parle les langues des hommes et même celles des anges : si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien de plus que du cuivre qui résonne ou une cymbale qui bruit » (Corinthiens 13.1).

<sup>35</sup> D'après sa fameuse réplique d'introduction radiophonique lancée lors de ses émissions, dès 1929.

<sup>36</sup> Selon le terme de Vallée lui-même : « un *crooner*, un distributeur d'anecdotes ». Rudy Vallée, *My time is your time. The Story of Rudy Vallée*, with Gil McKean, New York, Ivan Obolensky, 1962, p. 133. « *A crooner, a dispenser of trivia* »

<sup>37</sup> S. n., « What is the Secret of Rudy Vallée's Success? », *Radio Revue*, December 1929, p. 4. « *Mr. Vallee's popularity transcends all matters of musical skill, technical prowess, looks or orchestral effectiveness. It is entirely a matter of emotion* ».

romantiques, avec l'immaturité et les dangers de l'effémination<sup>38</sup> », et considérer le déport, proposé par McCracken, de la question du genre vers la question raciale, qui l'éclaire d'un jour inattendu :

Les *crooners* faisaient montre d'un inconvenant degré d'émotion ardente et de fragilité pour des hommes blancs. [...] Les chanteurs de couleur, en revanche, pouvaient et étaient facilement encadrés et ségrégués par les industries culturelles, et la dimension émotionnelle de leurs voix était perçue comme allant de pair avec leur infériorité raciale<sup>39</sup>.

Dans la première réception du *crooner*, en effet, l'émotion vocale de Vallée est parfois érigée de façon à peine voilée en signe de l'idéal masculin blanc, bien mis et convenable, face au fantasme de l'homme dévoyé, excentrique et réceptif aux sirènes de la culture afro-américaine :

Pour la jeune fille, il est la personnification de son idéal – grand, beau, blond, fort et tendre – l'amant de ses rêves devenu réalité, avec la voix la plus douce du monde et un cœur d'or – venu la trouver. Pour la *flapper*<sup>40</sup>, il est l'antithèse de son « petit ami » moderne, féru de jazz. Il est tout ce qui est calme, modeste, doux, charmant et aimable<sup>41</sup>.

L'opposition peut paraître inattendue, l'orchestre de Vallée étant de toute évidence un *jazzband* (le *leader* lui-même s'y illustrant également comme saxophoniste), mais s'il peut aux yeux de certains contemporains passer pour l'anti modèle à opposer au *jazzfan*, c'est parce qu'il incarne idéalement la coupure qu'établit la

<sup>38</sup> McCracken, *Real Men Don't Sing*, p. 6. « *continually connecting high-pitched, emotionally vulnerable, and romantic male voices with either the immaturity of youth or the dangers of effeminacy* ».

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 4. « *Crooners showed an unseemly degree of ardent emotion and vulnerability for white men. [...] Singers of color, by contrast, could be and were easily policed and segregated by mass-media industries, and the emotionality in their voices was perceived as being of a piece with their racial inferiority* ».

<sup>40</sup> Jeune femme branchée, non-conformiste, émancipée (un peu à l'instar de la « garçonne » des années 1920 en France).

<sup>41</sup> « *To the flapper, he is the antithesis of her modern jazz-mad "boyfriend." He is everything that is quiet, modest, sweet, charming and lovable* ».

critique de jazz au même moment entre jazz *hot* et jazz *straight*. Face au désordre et au tumulte *hot*, racialement encodés (noirs), il est l'ordre et la rectitude (blancs). Symboliquement d'ailleurs, il assure d'autant mieux la conservation des valeurs *morales* que sa façon de chanter assure la conservation des valeurs *de notes*. En effet dans *You're Driving Me Crazy* (et à son instar dans la plupart des chansons interprétées par Vallée), contrairement à ce que l'on observait dans le *Blue Skies* de Jack Smith, le taux de variation de la mélodie est minime, le *bougé* de la performance par rapport à la partition commercialisée se tenant dans les limites de ce qu'est usuellement l'interprétation<sup>42</sup>, et l'on sent que le modèle mélodique fixé (ici par Walter Donaldson) fonctionne à peu de choses près comme une partition prescriptive – ce qui ne se produit jamais ou rarement du côté du jazz *hot*, et qui s'oppose qui plus est frontalement à l'art afro-américain du *scat singing* (qui ajoute à la rupture avec le chant donné le délaissement des paroles données).

You'd You're dri - ving me cra - zy. What did I do? What did I do? My tears for  
 F F/A A9 Gm7 C7 G7 C7 F6 Gm7 C7 F#  
 you Make ev' ry thing ha - zy Cloud-ing the skies of blue How  
 F F/A A9 Gm7 C7 G7 C7 F E7

<sup>42</sup> Même si les minces nuances agogiques qu'applique Vallée parviennent à produire une élasticité assez remarquable, avec en outre certains appuis clairement positionnés sur les *afterbeats*. En réalité, c'est avant tout l'*accentuation* délibérément peu marquée (le débit rythmique est toujours homogène et « coulé » même lors d'un positionnement syncopé), qui rend le style de Vallée plus éloigné, par exemple, que Crosby ou Sablon, du swing qui prévaut dans le jazz *hot* en train de s'imposer, plutôt que son placement, qui est déjà d'une notoire subtilité.

Figure 12 – Rudy Vallée, *You're Driving Me Crazy*, 1930 :  
*une grande observance de la mélodie notée ;*  
*sur la partition, en haut, la mélodie notée, et*  
*en bas , la transcription diplomatique de la mélodie performée par Rudy Vallée*



Audio 12.

Ceci ne signifie pourtant pas que le contenu de ce que chante Vallée l'emporte sur sa manière de le faire valoir (et donc l'auteur de la mélodie sur le performeur). Comme pour le jazz *hot* (ou l'enjeu se porte d'abord sur l'interprète-improvisateur et sa façon créative de braconner<sup>43</sup> un matériau d'emprunt), mais sur un autre registre, ce n'est pas davantage la mélodie de *You're Driving Me Crazy* qui séduit l'Amérique ; c'est bel et bien la manière dont Vallée l'incarne et la transmet. Sauf que ce faisant, ce qu'il véhicule n'est pas l'exubérance *hot* (signe de la primitivité supposée d'une population racialement infériorisée ou de ceux qui en sont imprégnés) mais la sagesse *straight*, à laquelle peut alors s'identifier la mentalité et la sensibilité de l'homme blanc étatsunien, taillé dans le moule de « la sentimentalité américaine », comme un critique en fait l'hypothèse :

Aucun des arguments présentés jusqu'à présent ne permet d'établir la raison fondamentale de la popularité de Rudy. Se pourrait-il qu'il soit une

<sup>43</sup> Au sens où l'emploie Michel de Certeau, c'est-à-dire comme « l'usage que des milieux populaires font des cultures diffusées et imposées par les élites productrices de langage » (p. xxxviii), ou autrement dit « les bons tours du "faible" dans l'ordre établi par le "fort" » (p. 65). Michel De Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

idole façonnée dans l'argile friable de la sentimentalité américaine ?<sup>44</sup>

Quels sont, dès lors, les principaux paramètres un tant soit peu objectivables de cette « sentimentalité », dans l'interprétation selon Vallée, si l'on refuse de s'en tenir à sa propre hypothèse hâbleuse d'une « qualité phallique tapie au fond de sa gorge<sup>45</sup> » ? Ils sont en réalité très rudimentaires, et consistent essentiellement en quelques légères inflexions inférieures sur l'attaque de certaines notes, et d'ostensibles effets de *portamento* visant à souligner l'expressivité du seul intervalle non-conjoint de la mélodie du A (une quarte descendante), en quoi ils s'apparentent assez étroitement au *portamento* d'un violon ou d'un violoncelle – ce démanché discret mais expressif entre deux positions ou registres.

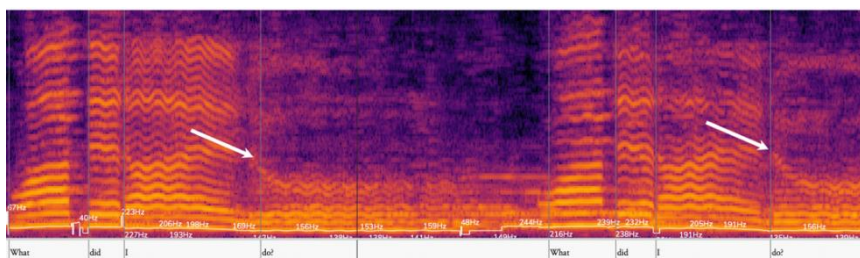


Figure 13 – Rudy Vallée, *You're Driving Me Crazy*, 1930 :  
*portamento sur les intervalles significatifs du thème*



Audio 13. [I]

Mais ni les attaques par en-dessous ni les *portamentos* ne sont jamais de nature à jeter la moindre équivoque entre le parlé/déclamé et le chanté, comme c'était le cas chez Jack Smith. Le style vocal de Vallée est un style exclusivement chanté, avec qui plus est un respect très littéral du texte mélodique, qualités que souligne un journaliste ainsi : « Vous l'avez tous entendu chanter et

<sup>44</sup> S. n., « What is the Secret of Rudy Vallée's Success? », *Radio Revue*, December 1929, p. 46. « None of the evidence so far presented actually establishes the basic reason for Rudy's popularity. Could it possibly be that he is an idol moulded of the crumbling clay of American sentimentality? ».

<sup>45</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 21.



vous savez que lorsqu'il chante une chanson, elle est *chantée*<sup>46</sup> ». Avec un timbre extrêmement léger et doux, sans puissance mais avec une recherche d'élégance et d'apprêt, le style de Vallée a finalement quelque chose de très classique/européen dans sa manière de convoquer une forme de préciosité et de distinction. On pourrait le décrire comme une sorte de *bel canto* microphonique, c'est-à-dire de *beau chant* mais dépouillé de son arsenal technique démonstratif<sup>47</sup>.

Là où Smith illustre surtout l'une des significations du terme « *crooning* » (le *susurrement*), Vallée illustre plutôt le sens de « *roucoulade* », c'est-à-dire de chant à la fois léger et aérien mais un peu emphatique voire ampoulé. L'un est nettement dans l'anti-pathos (il va jusqu'à renoncer au chant), quand le second est pleinement dans le pathos, aspect qui prédomine dans la caricature que la Warner Bros fit de Rudy Vallée dans le dessin animé *Crosby, Columbo and Vallée*, de sa série des *Merrie Melodies*, en 1932.



Vidéo 3. Extrait de Crosby, Columbo and Vallée (*Merrie Melodies*), Warner Bros, 1932

Armé de son fameux porte-voix (marque de son peu de puissance et de projection vocale), il y apparaît avec un *éthos* de ténor d'opéra (qui séduirait par sa prouesse vocale – puissance et tessiture), image paradoxale qui renferme assez exactement ce qui va durablement identifier la vocalité *crooner* : un désir de séduction voire d'envoûtement centré sur l'exposition de la mélodie, donnant l'impression que le chanteur la chante non pas dans tel ou tel registre, avec tel ou tel effet d'enjolivement ou d'ornement, mais avec le cœur (*singing from the heart*<sup>48</sup>), comme le dit en 1929 la

<sup>46</sup> S. n., « Rudy Vallée's Gift of Song », *Screenland*, January 1930, p. 23. « *You've all heard him sing and know that when he sings a song it's sung* ».

<sup>47</sup> « Le Bel Canto va donc développer une certaine idée d'un chant nouveau, d'un beau chant, et on en connaît alors les différentes caractéristiques : il est empanaché de vocalises, émaillé d'ornements : trilles et *gruppetti*, auxquels s'ajoutent des enjolivements moins facilement discernables : le mordant, l'appoggiature, les tenues, les sons filés, le port de voix ». Christophe Combarieu, *Le Bel Canto*, P.U.F., coll. « Que Sais-je », 1999, p. 5.

<sup>48</sup> Pour reprendre le titre du livre d'Alex Coles, *Crooner: Singing from the heart from Sinatra to Nas*, London, Reaktion Books, 2023.

chanson-titre du premier film de Rudy Vallée, *The Vagabond Lover* : « C'est mon cœur que je te livre / Les mots que je chante viennent de mon cœur » (« *My heart to you I'm bringing / The words I'm singing come from my heart* »). Le cœur, ou encore l'âme, quand le chanteur lui-même assure « déverser [son] âme dans la chanson<sup>49</sup> ».

C'est dès lors sous ce registre de l'authenticité de l'émotion qu'il s'installe dans l'historiographie de la chanson populaire américaine : « C'était le premier *crooner*. D'autres essayèrent de créer le même effet par la technique, mais ils ne durèrent pas parce qu'ils n'étaient pas authentiques<sup>50</sup> ».

La sincérité supposée de cette nouvelle vocalité compense et supplante ainsi l'absence de toute puissance ou virtuosité technique, ce qui lui permet alors d'être analogiquement transposée sur le plan identitaire comme une preuve d'authenticité, de simplicité et d'efficacité ; en somme, comme modèle de jeunesse américaine, « incarnant parfaitement l'image de l'étudiant bien sous tous rapports<sup>51</sup> ». Si l'image positive de la vocalité de Vallée est encodée socialement et racialement (il fait figure de rempart à la jeunesse « jazz » entendue comme afrocentrique, noire, interlope et suspecte), elle bute néanmoins sur une ambiguïté de genre, son caractère androgyne nourrissant alors sa réception négative :

Ce garçon à l'apparence androgyne, aux cheveux ondulés et à la voix ondoyante, exerçait une telle emprise que les cœurs s'emballaient, que les vrais hommes crachaient par terre lorsque les radios le diffusaient, que les journaux mettaient en garde contre le « danger Vallée » causé par ce « voyou du Maine » à la « voix dégoulinante », que la police montée était réquisitionnée pour contenir les hordes de femmes hurlantes en pâmoison lors de ses apparitions à la scène, et que la bande-annonce de son premier film, *The Vagabond Lover*,

<sup>49</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 32. « *He was, he said, "pouring out (my) soul" into the song* ».

<sup>50</sup> Edward B. Marks, *They all sang. From Tony Pastor to Rudy Vallée*, New York, The Viking Press, 1934, p. 217. « *He was the first crooner. Others tried to create the same effect by technique, but they didn't last because they were not genuine* ».

<sup>51</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 32. « *The epitome of the clean-cut college boy* ».

proclamait : « Les hommes le détestent ! Les femmes l'adorent ! »<sup>52</sup>.

La vocalité de Vallée achoppe donc sur le plan du genre à incarner l'idéaltype de l'identité masculine étatsunienne. C'est en quelque sorte cet encodage genré qu'accomplit Bing Crosby à sa suite.

## BING CROSBY : LA VOIX DE L'HOMME DU COMMUN

McCracken, en effet, indique que Bing Crosby s'est peu à peu imposé au détriment de Vallée comme une figure plus virile du *crooner* américain :

Alors que le *persona* du crooner restait instable, le positionnement de Crosby comme « le crooner américain » établit bel et bien un standard masculin hégémonique de la vocalité populaire masculine vis-à-vis duquel les autres chanteurs pourraient être comparés et jugés<sup>53</sup>.

Mise en scène de sa vie de famille modèle (femme, enfants, loisirs), lien fort au territoire et à une forme de rusticité (son ranch du Nevada, ses chevaux, ses parties de pêche et de chasse), symboles virils de consommation (pipe et alcool) et de prestance (entre *gentleman farmer* coiffé de l'inévitable Stetson et golfeur élégant en polo et gilet), personnage relayé par la presse et amplifié par une vraie carrière d'acteur, érigeant son image en prototype (factice<sup>54</sup>) de l'étatsunien moyen : Crosby « s'identifie à "l'homme

---

<sup>52</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 32. « *Such a grip had this seemingly epicene boy of wavy hair and wavy voice that bosoms stirred and real men expectorated when radios poured him out, that newspapers warned of the "Vallee Peril" caused by this "punk from Maine" with the "dripping voice," that mounted police were called up to beat back crowds of screaming and swooning females at his vaudeville appearances, that the trailer for his first movie, The Vagabond Lover, exclaimed, "Men Hate Him! Women Love Him!"* ».

<sup>53</sup> McCracken, *Real men don't sing*, p. 7. « *While the crooner persona would continue to remain unstable, Crosby's position as "America's Crooner" effectively established a hegemonic masculine standard for male popular singing against which other singers could be compared and judged* ».

<sup>54</sup> Comme le note Shoshana Klebanoff dans sa notice biographique, Crosby fut un *businessman* avisé, ayant massivement investi dans l'immobilier, les mines, le pétrole, les haras, l'édition musicale, le sport (courses hippiques, golf, baseball)

du commun" de l'Amérique de la Dépression<sup>55</sup> », là où Vallée incarnait encore une forme de candeur et d'innocence ancrée dans les *Roaring Twenties*. Crosby « fut, dans le langage de sa propre génération, Monsieur Tout-le-monde<sup>56</sup> », dans une esthétique de la simplicité maintes fois vantée par lui-même :

Quiconque [...] écoute mes disques ou m'entend à la radio croit fermement qu'il chante aussi bien que moi, surtout quand il est sous la douche. Il ne se méprend pas à le croire car je n'ai aucun des maniérismes d'un chanteur professionnel et j'ai très peu de voix. Si j'ai connu un certain succès en tant que chanteur, c'est parce que j'ai réussi à conserver dans mon style, mon phrasé et mes maniérismes, le naturel que possède n'importe quel type lambda<sup>57</sup>.

Or ce qui frappe en effet lorsque l'on passe de Vallée à Crosby, c'est l'impression d'une absence d'apprêt, de joliesse voire de coquetterie. Cette voix en apparence plus brute et moins soignée, prend le modèle installé du *crooner* à rebours : « Je n'ai ni charme, ni élégance continentale, ni regard affriolant<sup>58</sup> », exagérerait

---

et la télévision. Il fut aussi l'actionnaire principal d'une des plus grandes marques de jus d'orange étatsunienne. Autant de placements qui, joints à ses revenus de vedette de la chanson et du cinéma, lui rapportèrent une fortune absolument considérable. Soit pas grand-chose de commun avec l'Américain moyen auquel il fut identifié, à travers sa vocalité. Voir Shoshana Klebanoff, « Crosby, Bing », *American National Biography*, 2000 : <https://doi.org/10.1093/anb/9780198606697.article.1800262>, consulté le 26 août 2025.

<sup>55</sup> McCracken, *Real men don't sing*, p. 7. « *identifying himself with the "common man" of Depression America* »

<sup>56</sup> Henry Pleasants, *The great American popular singers*, New York, Simon and Schuster, 1974, p. 128. « *He was, in the language of his own generation, Joe Average* ».

<sup>57</sup> Bing Crosby, *Call me Lucky. Bing Crosby's Story as told to Pete Martin*, New York, Simon and Schuster, R/1993 [1953], p. 146. « *Every man [...] who listens to my records, or who hears me on the radio, believes firmly that he sings as well as I do, especially when he's in the bathroom shower. It's no trick for him to believe this because I have none of the mannerisms of a trained singer and I have very little voice. If I've achieved any success as a warbler it's because I've managed to keep the kind of naturalness in my style, my phrasing, and my mannerisms which any Joe Doakes possesses* ».

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 146. « *I have no glamour, no continental suavity, no bedroom eyes* ».

d'ailleurs Crosby pour se démarquer de l'image ambiguë du *crooner* chanteur de charme.

Sur la base de son style précoce, tel qu'il apparaît dans la version de 1931 de *Just a Gigolo* (premier grand succès de Crosby, qui transforme au passage ce tango autrichien en modèle de standard américain), on peut se demander ce qui, dans la vocalité du chanteur, accrédite concrètement ce tournant dans l'image du *crooner*...

Principalement, c'est un timbre plus voilé, plus soufflé, constamment à la lisière du *belting* ou d'une impression de forçage vocal. Le dernier *ré* cadentiel du refrain, borne supérieure de l'ambitus de cette chanson, en donne un bon exemple. Quoique les violons interfèrent dans le sonagramme, faute d'une isolation de la voix suffisamment performante avec une telle qualité d'enregistrement, on distingue un fond quasi bruiteux au-delà des premiers partiels (4 ou 5), rançon d'une voix comprenant beaucoup de souffle, tandis qu'une fêlure s'entend et se distingue nettement en cours d'émission, comme si la voix était toujours au bord du craquage – source d'une expressivité particulière à Crosby, que l'on ne rencontrait ni chez Smith ni Vallée :

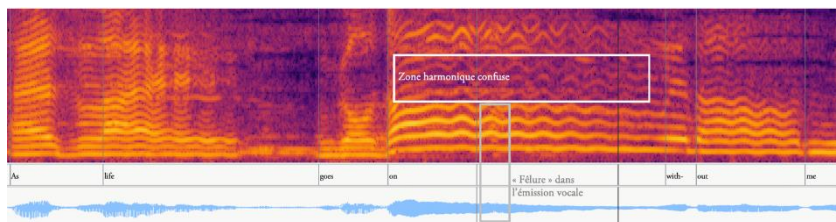


Figure 14 – Bing Crosby, *Just a Gigolo*, 1931 :  
« fêlure » vocale et spectre confus sur une extrémité de l'ambitus



Audio 14. [1]

Ce timbre voilé, un peu brut, est confirmé dans les parties du sonagramme où la voix se trouve mieux isolée. Après de notoires inflexions inférieures sur les attaques des temps forts – ce qui rapproche Crosby de Smith –, on constate la présence d'un vibrato très net sur la plupart des valeurs longues, de l'ordre du ton et assez resserré ( $\pm 6$  oscillations/seconde) – ce qui rapproche

Crosby de Vallée –, mais avec un spectre rapidement brouillé au-delà du quatrième harmonique, et donc une absence récurrente du « *singing formant* », au profit d'une concentration de l'énergie dans les harmoniques inférieurs. Une caractéristique expliquant plausiblement la perception de Crosby comme une voix plus tellurique que celle, perçue comme aérienne, de Vallée (un baryton plus qu'un ténor en tout cas, au moins sur le plan symbolique – leurs ambitus réels étant somme toute assez proches).

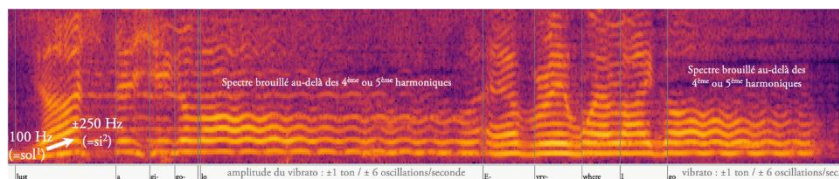


Figure 15 – Bing Crosby, *Just a Gigolo*, 1931 :  
sonagramme caractéristique du spectre de la voix de Crosby



Audio 15. [I]

À la voix angélique recherchée par Vallée succède en tout cas une voix plus ancrée (tassée dans les harmoniques inférieurs), plus « enroutée », à la séduction bourrue voire à l'occasion presque brutale dans la prosodie, lorsque Crosby force l'accentuation d'un terme (« *People know the **part*** ») ou souligne les accents toniques d'un mot (le dernier « ***gi-go-lo*** ») par une emphase d'intensité d'autant plus soudaine que les syllabes adjacentes paraissent se bousculer en amont de ces accents. Même si le Crosby de 1931 ne prend pas encore les latitudes qu'il prendra occasionnellement plus tard avec la mélodie, il lui applique en effet une agogique particulière – ce que globalement Vallée ne fait pas. Par exemple, les croches isochrones attendues sur l'avant-dernier vers « *They'll say just a gigolo* » se fracassent sur un « *just* » abrupt qui permet de disjoindre nettement le « *gigolo* » emphatique :

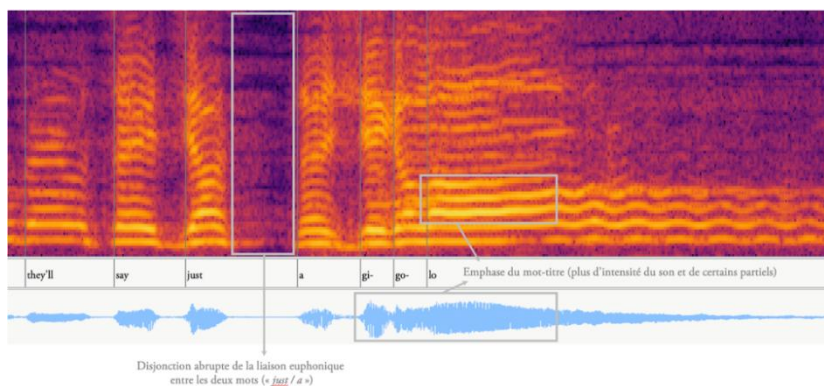


Figure 16 – Bing Crosby, Just a Gigolo, 1931 : exemple d'emphase prosodique



Audio 16. [1]

Ou encore, le début de vers « *People know the part* », attendu sur le temps, qui commence sur la deuxième croche de triolet d'une série qui vient buter sur le « *part* » emphatique :



Figure 17 – Bing Crosby, Just a Gigolo, 1931 :  
ajustement prosodique d'un vers, entre la partition et la performance



Audio 17.

Cette façon de sculpter la phrase, chez Crosby, est nouvelle en ce sens qu'elle n'est ni le décrochage de Smith vers la déclamation pure et simple, ni la stricte observance de la mélodie par Vallée. Nouvelle aussi en ce que sa fonction est davantage rythmique que mélodique, car elle fabrique une prosodie tendanciellement contramétrique. Les inflexions inférieures sur les attaques des temps forts, par exemple, déplacent imperceptiblement l'appui mélodique de la note réelle par rapport à la pulsation (un peu à l'image d'une

attaque glissée à la Louis Armstrong ou d'une attaque portée à la Johnny Hodges). Quant au refaçonnage agogique des rythmes eux-mêmes, il est secondé par de discrets effets que le sonagramme permet de déceler – là où l'oreille, rapprochant spontanément certaines fréquences des hauteurs tonales attendues, rabat les sons chantés sur la mélodie connue même s'ils sont de fréquence différente ou approximative. Grâce au sonagramme, on comprend que la technique de l'inflexion inférieure à l'attaque d'un temps fort est en réalité étendue chez Crosby à des pans entiers de phrase, où la note réelle n'est atteinte qu'au terme de plusieurs paliers successifs d'inflexions inférieures. Les fréquences observées, grâce au repérage des points extrêmes de la  $f_0$  sur chaque syllabe, n'ont absolument aucune fonction tonale (elles n'ont d'ailleurs aucun sens par rapport à l'harmonie) ; elles sont pur effet expressif de *swooning*, c'est-à-dire pâmoison, mais aussi *alanguissement*, donc une forme d'élasticité rythmique qui participe du phénomène du swing – auquel Crosby est sans doute plus sensible que Smith ou Vallée<sup>59</sup>.

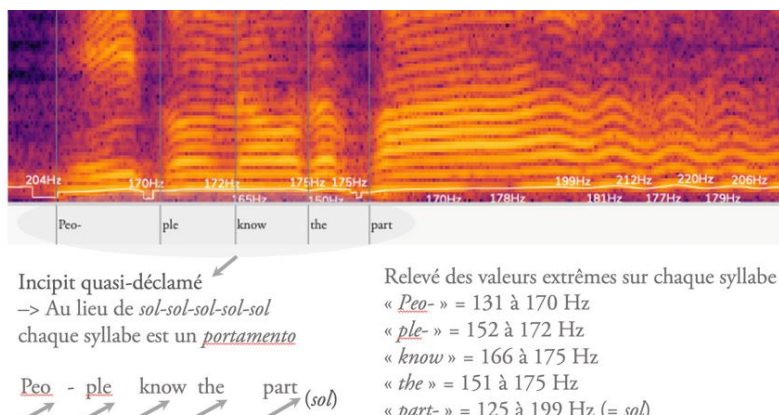


Figure 18 – Bing Crosby, *Just a Gigolo*, 1931 :  
*inflexions entre les valeurs extrêmes (en fréquence) de chaque syllabe*

<sup>59</sup> Selon l'un de ses biographes, « Crosby fut le premier chanteur blanc à apprécier et assimiler le génie de Louis Armstrong : son rythme, son émotion, sa comédie, sa spontanéité ». Gary Giddins, *Bing Crosby: A Pocketful of Dreams – the early Years, 1903-1940*, Boston, Little, Brown, 2001, p. 7. « Crosby was the first white vocalist to appreciate and assimilate the genius of Louis Armstrong: his rhythm, his emotion, his comedy, and his spontaneity ». On notera que Crosby est par ailleurs le seul crooner des quatre évoqués ici à bénéficier d'une entrée biographique dans le *New Grove Dictionary of Jazz*.





Audio 18. [I]

Le critique étatsunien Henry Pleasants, remarquable analyste de la vocalité, note que cette recherche d'assouplissement prosodique cherche vraisemblablement à rapprocher le chant de la conversation :

Il travaillait également à un concept tout aussi novateur de production vocale. Il recherchait une libération mélodique et rythmique afin de chanter de manière plus intime, plus conversationnelle. Pour cela, il s'inspirait [...] du concept afro-américain – et juif – de chant oral ou oratoire. La contribution la plus originale de Bing fut d'abaisser sa voix, non pas tant en termes de hauteur que d'intensité, pour atteindre un niveau conversationnel. Je ne fais que paraphraser Bing lui-même en disant qu'il s'est amélioré en tant que chanteur à mesure qu'il essayait moins de chanter<sup>60</sup>.

Or en effet, si l'on réinjecte les données du sonagramme dans une transcription traditionnelle sur portée, on s'aperçoit que pour produire la diction nonchalante qu'il produit sur cette série de croches de triolets, Crosby utilise tout un *continuum* de hauteurs (dépourvues de fonction tonale) sur l'empan d'une sixte (*si-sol*), là où le texte initial impose la répétition d'une seule hauteur *recto tono* (*sol*). Cet effet, dont on ne peut prendre conscience à la seule écoute, incarne la manière propre à Crosby de flouter la frontière entre la déclamation et la mélodie, entre la parole et le chant, entre le fredon de l'homme de la rue et la technique du chanteur professionnel.

---

<sup>60</sup> Pleasants, *The great American popular singers*, p. 142. « He was also working toward a similarly innovative concept of vocal production. He sought melodic and rhythmic liberation in order to sing more intimately, more conversationally. In this he was guided [...] by the Afro-American – and Jewish – oral, or oratorical, concept of song. Bing's most original contribution was the lowering of the voice, not so much in pitch as in intensity, to a conversational level. It is only paraphrasing Bing himself to say that he grew as a singer the less he tried to sing. ».

Noté G D7

Peo - ple know the part I'm play - ing

Performé G D7

Peo - ple know the part I'm play - ing

Figure 19 – Bing Crosby, *Just a Gigolo*, 1931 :  
transcription normalisée des hauteurs chantées (d'après le sonagramme) faisant apparaître l'usage  
d'un continuum de fréquences proche de la voix parlée, au lieu de la répétition d'une seule note

À cette façon que trouve Crosby de « moins chanter », donc de produire une sorte de vocalité perçue (fût-ce illusoirement) comme moins artificielle, s'ajoute un effet remarquable de mordant qui vient contrebalancer ce caractère « conversationnel », dans la mesure où il est plus propre au chant qu'à la parole. Avec les « fêlures » occasionnelles du timbre de Crosby, ces mordants participèrent sans doute, comme Pleasants en eut à nouveau l'intuition, à préserver quelque chose de cette impression de vulnérabilité qui avait séduit les admirateur·rices de Vallée (et inquiété ses contempteurs), et qui reste depuis l'un des ingrédients nécessaires à la vocalité *crooner*, alors qu'il était inexistant ou insignifiant chez Smith et Vallée :

Aux *portamentos*, il ajouta le mordant, qui devint très tôt l'une des caractéristiques de son chant. Les mordants de Bing étaient légers et rapides, et produisaient cet effet d'infime secousse, d'étranglement ou de sanglot qui allait rester l'un des aspects les plus remarquables de son style vocal<sup>61</sup>.

On pourrait qualifier cet ornement de « mordant yodlé », parce qu'il est de l'ordre du mordant simple (c'est-à-dire du battement rapide entre la note réelle et une autre note généralement proche

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 141. « To the slurs he added the mordent, which became an early hallmark of his singing. Bing's mordents were light and fast, and they produced that effect of a slight catch, or choke, or sob which was to remain one of the most attractive of his vocal devices ».

voire conjointe) et parce qu'il s'effectue sous la forme d'un coup de glotte assez voisin d'une technique de *yodel* (avec un intervalle de broderie souvent élargi au moins à la tierce, comme ici). Ce mordant est une signature de la vocalité de Crosby. Il est peut-être sa seule coquetterie, dans le sens où il est généralement effectué d'une façon subtile, discrète (comme le montre la forme d'onde, plus faible à l'endroit du mordant que sur la syllabe précédente, au contraire appuyée – « *I'm* »). Cet aspect stylistique de Crosby a sans doute marqué ses contemporains, puisqu'il deviendra idiomatique chez les premiers chanteurs de rock'n'roll.

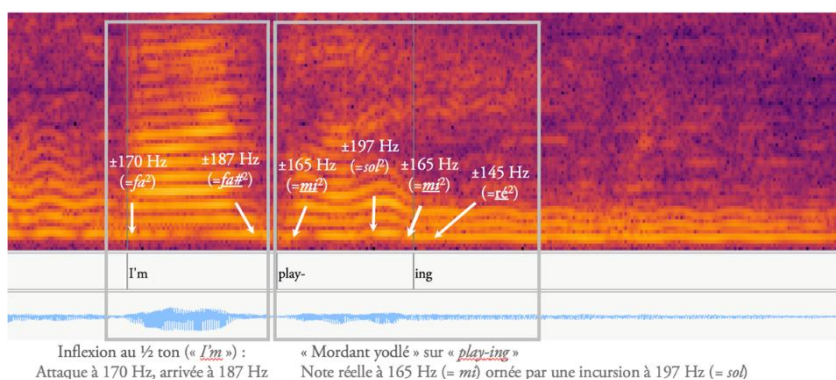


Figure 20 – Bing Crosby, *Just a Gigolo*, 1931 :  
 sonagramme du « mordant yodlé » caractéristique de Crosby

Aux antipodes du *bel canto* radiophonique de Rudy Vallée et à mille lieues des murmures de Jack Smith, la vocalité de Bing Crosby ouvre la voie à un renversement des valeurs attachées au style *crooner*. Par son timbre plus fruste que celui de Vallée et son refus du *falsetto*, il pare aux inquiétudes concernant la virilité offerte en modèle aux jeunes américains. Par ses inflexions inférieures, il rejoint Smith, mais en leur donnant une fonction moins suave et plus rythmique, moins caressante et plus dynamique ; étendant leur logique à des pans entiers de phrase, il produit une impression de naturalité, de conversation, de refus de l'artifice, qui contraste avec l'impression de sophistication et de distinction attachée au « *Whispering Baritone* », érigeant ainsi Crosby en homme du commun, et sa vocalité en voix moyenne ou générique de l'Étatsunien mâle, blanc, respectable, et néanmoins sensible et

secrètement vulnérable (ses « fêlures » et sa voix soufflée en apportent la garantie). C'est pourquoi Allison McCracken, passant en revue les termes utilisés pour démarquer la voix de Crosby de ses prédécesseurs ou concurrents précoces, peut à juste écrire :

Les critiques et les historiens qualifient régulièrement les premiers *crooners* de « ténors efféminés », d'« esthètes prudes » et de chanteurs « tristement anémiques » au « style flasque », « fades » sur le plan commercial, sans importance artistique ou sociale et certainement sans véritable pouvoir émotionnel ou érotique. Ils se félicitent que Crosby ne chante pas « en ténor et en *falsetto* » ; ils caractérisent plus volontiers sa voix est comme « robuste », « charpentée », « virile », ou encore « velue ». Ce qui est le plus révélateur dans ce récit, c'est la façon dont la personnalité plus « masculine » de Crosby est naturalisée comme étant non seulement *un* son américain, mais *le* son américain, ce qui souligne la nature idéologique de cette évaluation. Avec Crosby comme icône américaine du *crooner*, les hiérarchies raciales, sexuelles et de genre restent en place et sont complètement naturalisées, les gazouillements aigus et passionnés des premiers *crooners* étant rejetés comme une aberration<sup>62</sup>.

D'ores et déjà, le terme *crooner* masque donc une grande hétérogénéité de styles vocaux, à n'en juger que par ces trois grandes figures étatsuniennes pionnières, Smith, Vallée et Crosby. Cette diversité souvent effacée s'accroît encore avec l'irruption d'un confrère d'outre-Atlantique : le français Jean Sablon.

---

<sup>62</sup> McCracken, *Real Men Don't Sing*, p. 30. « In contrast, critics and historians routinely dismiss early crooners as "effeminate tenors," "prissy aesthetes," and "drearly anemic" singers with "flaccid styles" who are "blandly" commercial, with no artistic or social significance and certainly no genuine emotional or erotic power. They note approvingly that Crosby does not sing "in tenor and falsetto"; rather his voice is characterized as "robust," "full-bodied," and "virile," and as having "hair on it." What's most revealing is the way Crosby's more "masculine" persona is naturalized in this narrative as not just an American sound but the American sound, signaling the ideological nature of the assessment. With Crosby as America's crooning icon, racial, gendered, and sexual hierarchies remain in place and are completely naturalized, with early crooners' high-pitched, passionate warbling dismissed as an aberration ».

## JEAN SABLON : LA SYNTHÈSE VENUE D'AILLEURS

On sait que Jean Sablon, premier *crooner* français, fut maintes fois taxé de « Bing Crosby français<sup>63</sup> », et que, fort d'une carrière américaine aussi précoce (deuxième moitié des années 1930) que durable et d'envergure, il fut sérieusement considéré comme un concurrent de tout premier rang de Rudy Vallée comme de Bing Crosby (puis, après-guerre, de Frank Sinatra)<sup>64</sup>. Pourtant, c'est Jack Smith qui est le modèle revendiqué du premier Sablon, qui le découvrit sur les ondes de la BBC en 1927 et écouta religieusement ses disques pendant « son premier voyage pour l'Amérique latine en 1928<sup>65</sup> ». Après-guerre, Sablon le mentionne dans un reportage du *New York Times* :

Mon idole, quand j'avais dix-huit ans, était un chanteur américain qui se produisait à Londres et que j'entendais quelquefois à la B.B.C. J'avais tous ses disques, parmi lesquels *Blue Skies*, et mon rêve était de chanter comme lui<sup>66</sup>.

Une déclaration qui, selon ses souvenirs, lui vaut la semaine suivante la visite émouvante de Jack Smith, alors dans les dernières années de sa vie. Dans une autre interview américaine, c'est plutôt Sablon qui vient à Smith que l'inverse, mais l'admiration est la même :

Aucun disciple n'a jamais prodigué autant d'admiration à un maître vénéré que Jean Sablon à l'égard de son premier idéal, « Whispering » Jack Smith. C'est l'enregistrement de *Blue Skies* par Smith, gravé à Londres il y a près de 20 ans, qui a servi de modèle au style du Français. Sa première soirée dans ce pays a été consacrée à un pèlerinage

---

<sup>63</sup> S. n., « Jean Sablon à Montréal mercredi ! », *L'Illustration nouvelle* [Montréal], 2 avril 1937, p. 19.

<sup>64</sup> Voir dans ce même numéro « "Like an american swooner" : les identités américaines de Jean Sablon ».

<sup>65</sup> Philippe Jadin & Charles Langhendries, *Jean Sablon*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2014, p. 92.

<sup>66</sup> Jean Sablon, *De France ou bien d'ailleurs...*, Paris, Robert Laffont, 1979, p. 200.

pour rendre hommage à Whispering Jack dans un cabaret new-yorkais<sup>67</sup>.

Et le modèle d'entre les modèles, c'est surtout *une* chanson, dont l'interprétation semble avoir fonctionné comme une matrice pour Sablon : ce *Blue Skies* de 1927, analysé plus haut, qui peut donc servir de référent pour lui comparer une performance représentative du style vocal du premier Sablon, la chanson *Par correspondance* (signée Mireille et Jean Nohain), enregistrée en 1934 avec son trio de jazz composé de Django Reinhardt (guitare), André Ekyan (clarinette) et Alec Siniavine (piano).

Or la parenté de Sablon avec son mentor involontaire apparaît alors immédiatement. L'effet le plus frappant, sur toutes les phrases A des refrains [AABAA] sans exception (la chanson en compte 12 en tout), est le recours à une sorte de fréquence-pédale (autour de 84 Hz) systématique sur toutes les syllabes « *par* » de « *par correspondance* », son guttural profond, d'assez forte amplitude, qui n'a aucune fonction harmonique ni mélodique et qui correspond tout simplement à quelque chose comme le son le plus grave possible de sa tessiture (équivalent à un *fa*<sup>1</sup>), au lieu de la note attendue :



Figure 21 – Jean Sablon, *Par correspondance*, 1934 :  
ghost note *par* recours à une fréquence-pédale sur chaque syllabe « *par* »

Sur ce point, Sablon emprunte objectivement à Jack Smith cette sorte de zone-pédale de fréquence grave, qui cherche à produire cette profondeur veloutée de la voix masculine telle que la promeut alors le goût américain. On en prend mieux conscience à l'écoute de la voix isolée et de son sonagramme :

<sup>67</sup> Leslie Lieber, « Something for the girls », *Evening Star* [Washington], 23 February 1947, p. 21. « No disciple ever lavished greater admiration on a revered teacher than does Jean Sablon on his first ideal, "Whispering" Jack Smith. It was Smith's recording of *Blue Skies* waxed in London almost 20 years ago, that served as a pattern for the Frenchman's style. His first night in this country was dedicated to a pilgrimage to pay his respects to *Whispering Jack* at a New York cabaret ».

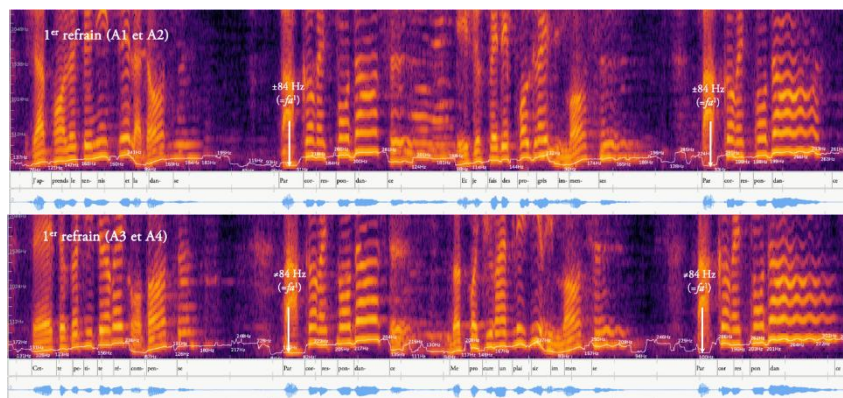


Figure 22 – Jean Sablon, *Par correspondance*, 1934 :  
sonagramme des 4 premiers A, avec la fréquence-pédale de  $\pm 84$  Hz



Audio 19a. [I]



Audio 19b. [I]

Un autre aspect par lequel la vocalité de Sablon s'est objectivement identifiée à celle de Jack Smith est l'imprévisibilité et l'indiscernabilité du passage entre le déclamé et le chanté. Sur le deuxième refrain, par exemple, Sablon passe imperceptiblement du déclamé au chanté sur deux phrases symétriques. L'oreille a certes tendance à reconstituer le bout de gamme ascendante qu'elle a déjà entendu au premier refrain (*réb-mib-fa-sol-lab*). Pourtant, si l'on coupe le premier fragment à sa moitié, après isolation de la voix, on entend nettement qu'il n'est pas chanté mais déclamé sur des hauteurs indiscernables. La phrase symétrique qui lui répond reproduit le même effet, avec en prime le retour à la fameuse « fréquence-pédale grave » (sur le « -dre » de « *perdre* »). Là encore, le passage du déclamé au chanté fait presque illusion à la première écoute. Mais il est évident si l'on coupe la première moitié, après isolation de la voix.

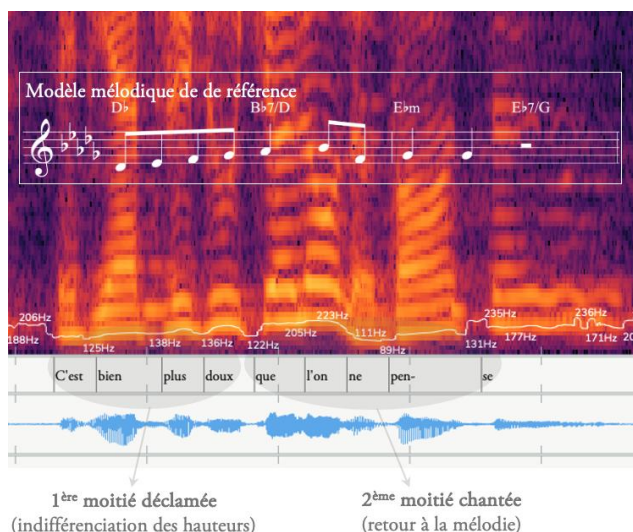


Figure 23 – Jean Sablon, *Par correspondance*, 1934 :  
sonogrammes attestant de l'hybridation déclamé-chantée de certains fragments mélodiques



Audio 20a.



Audio 20b. [I]

Dans le troisième refrain, Sablon inverse même le procédé : l'entame de la phrase est chantée avant de s'effondrer subitement sur la récurrente « fréquence-pédale » du bas de sa tessiture. Quoique perceptible à la première écoute, l'effet est encore plus évident si l'on tronque la moitié de phrase incriminée, après isolation de la voix.



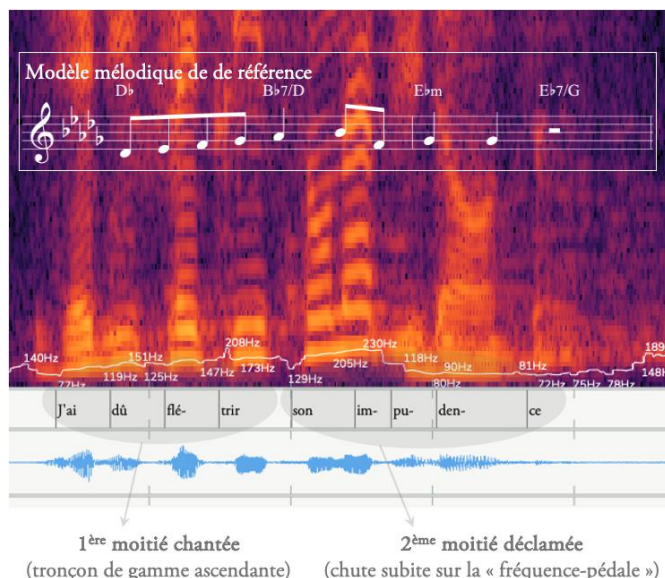


Figure 24 – Jean Sablon, *Par correspondance*, 1934 :  
sonagrammes attestant de l'hybridation chanté-déclamé



Audio 21a.



Audio 21b. [I]

Tous ces effets, semble-t-il, viennent en droite ligne de Smith, et de son alternance imprévisible et presque imperceptible entre le chanté et le déclamé. Ils matérialisent l'identification de Sablon à son premier modèle.

Sur le plan du timbre, en revanche, Sablon est considérablement plus éloigné de Smith. Sa voix est plus soutenue, son vibrato n'est certes pas aussi systématique que celui de Rudy Vallée, mais il est fréquent. Il est aussi moins rapide et plus serré (4 oscillations/seconde, avec une amplitude d'environ  $\frac{1}{2}$  ton). Se relève aussi le refus, noté chez Vallée, de projeter la voix et une volonté d'éviter au maximum le « *belting* » même dans le haut de la tessiture. Soit une voix extrêmement chantante, chaude (avec une richesse harmonique fréquente, notamment dans la zone des

harmoniques 8 à 10), mais toujours assez contenue. Une sorte d'esthétique de l'élégance et du *cantabile*.

Quoique Sablon ait en commun avec Vallée la recherche d'une forme de préciosité et d'élégance à travers la légèreté de son timbre, il aime parfois forcer la voix mais sans puissance, en créant une tension tout en souffle et en son plat dépourvu de vibrato, effet d'autant plus expressif qu'il est parcimonieux. On observe alors un tassement des harmoniques vers les rangs inférieurs (l'énergie se déplaçant, comme chez Crosby, vers les premiers harmoniques plutôt que vers le traditionnel « formant du chanteur »). Allié aux inflexions par en-dessous, communes à tous les *crooners* sans exception, et à quelques *portamentos*, cet effet de voix soufflée ou voilée mise en tension dans une sorte d'enrouement artificiel, produit un effet d'élasticité (parce qu'on n'y discrimine plus les hauteurs successives comme autant de paliers qui auraient une fréquence précise).

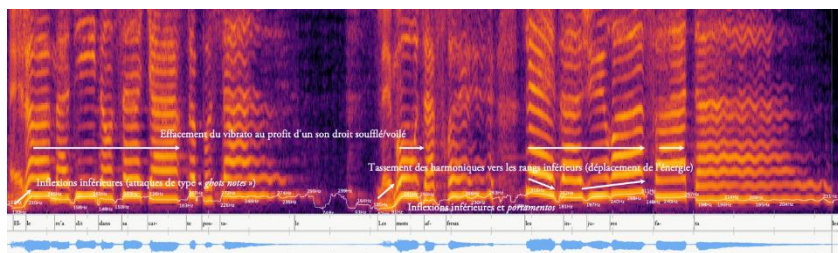


Figure 25 – Jean Sablon, Par correspondance, 1934 :  
sonagramme d'un passage exceptionnellement « soufflé » voire « forcé »



Audio 22.

Or on notera que Sablon utilise cet effet d'une part en lien avec le sens du texte (« *les mots affreux* » et « *les injures fatales* » qui scellent la rupture d'un jeune couple) ; d'autre part en lien avec un dédoublement de tempo<sup>68</sup> qui transforme le *two-beat* rapide du fox-trot initial en *four-beat* modéré cherchant un swing appuyé ; et enfin

<sup>68</sup> Le dédoublement n'est qu'approximatif, Django négociant mal le conduit de basse qu'il exécute pour passer d'un tempo à l'autre – ce qui occasionne un « coup de frein » au début du nouveau tempo et une phase d'ajustement un peu laborieuse de tout le groupe. Mais l'intention se comprend parfaitement.

en lien avec la syntaxe musicale, puisque, n'hésitant pas à redessiner assez audacieusement la ligne du chant, il se livre à une « bluenotisation » de la mélodie du pont (B) qui la rend, dans le vocabulaire de l'époque, particulièrement *hot* :

Figure 26 – Jean Sablon, *Par correspondance*, 1934 :  
transcription diplomatique de la refonte complète de la phrase de référence,  
au cours de la performance enregistrée



Audio 23. [I]

Les attaques « *ghostées* » (par le recours à la fréquence-pédale grave), la tierce tonale abaissée (*lab*) en levée de la deuxième mesure, la broderie *blues* de la tierce de la dominante (*dob-do*) et l'élasticité des *portamentos* qui la réalisent : il y a là une façon de sculpter le phrasé qui dénote une assimilation remarquable de la langue des grands improvisateurs de jazz d'alors (on pense là encore au phrasé de Louis Armstrong ou à celui de Johnny Hodges).

Ce dernier aspect distingue considérablement Sablon de ses confrères américains (et d'ailleurs de son premier imitateur français, Charles Trenet, qui lui reprendra souvent cette technique de tension soufflée<sup>69</sup>). Chez lui, il ne s'agit pas d'un simple effet vocal, pas seulement d'un *son* particulier : il s'agit d'un fait de langage, en ce que le procédé marque la mise en cohérence d'un type de vocalité (*in abstracto* proche de celle de Crosby) avec une intention rythmique collective (passage d'une pulsation de *fox* vers une pulsation *swing*), avec un goût mélodique et une pratique de recreation culturellement encodés (*via* la poétique afro-américaine du *blues* et la langue des improvisateurs), et avec le sens du texte chanté (qui rappelle l'ancrage précoce de Sablon dans le chant

<sup>69</sup> Voir par exemple le mot de pré-refrain (« *attention* », puis surtout « *déception* » pour le dernier refrain) qui, sur une quarte, annonce le refrain de *Tout est au Duc* (1936).

théâtralisé de l'opérette, où il fit ses débuts). Le surgissement de cette vocalité doit se comprendre comme un phénomène d'*affordance*, au sens où l'entend Eric F. Clarke, c'est-à-dire comme « relation entre le matériau musical et une interprétation socialement construite<sup>70</sup> ».

Phénomène synthétique, donc, qui n'empêche pas, par ailleurs, le recours occasionnel à de purs effets décoratifs, comme le fameux « mordant yodlé » que Sablon emprunte vraisemblablement à Crosby, comme on l'entend notamment à la fin du pont du premier refrain, avec un ornement sur le mot « *points* » qui affiche comme valeurs extrêmes du mordant 180 Hz [équivalent de *solb*] et 232 Hz [équivalent de *sib*] – soit comme chez Crosby quelque chose de l'ordre d'une tierce – avant de se stabiliser sur la note réelle (*lab*), autour de 210 Hz.

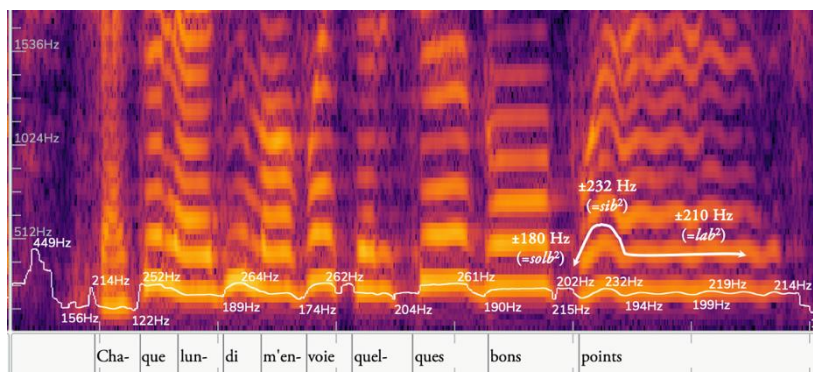


Figure 27 – Jean Sablon, Par correspondance, 1934 : exemple de « mordant yodlé »



Audio 24. [I]

Malgré quelques points de convergence superficiels, donc, et en dépit d'une admiration réciproque, Sablon est objectivement fondé à se défendre de toute imitation de Crosby, au micro d'un journaliste québécois :

<sup>70</sup> Eric F. Clarke, *Ways of listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 203. « *my own use of the term [is] referring [...] to the relationship between musical material and a socially constructed interpretation* »

– « On vous appelle assez fréquemment le « Bing Crosby français » ; considérez-vous cela comme un honneur ou une insulte ? », lui a demandé un journaliste.

– « Cela me flatte, mais n'a aucun rapport : je ne chante pas du tout comme lui ! », a-t-il répondu<sup>71</sup>.

Si l'empreinte de la fascination de Sablon pour Smith est traçable dans une forme d'élégance vocale et dans sa façon intimiste et chaleureuse d'hybrider le chanté et le déclamé, si son *cantabile* quasi constant témoigne de l'influence possible de Vallée, si l'usage du « mordant *yodlé* » marque sans doute l'emprunt à la signature de Crosby<sup>72</sup>, le style vocal de Sablon demeure en effet une synthèse étonnamment personnelle des caractéristiques fondatrices du genre *crooner*, pourtant étatsunien par excellence. Mais comme le notent Pitts et Hoffmann, adopter une vocalité américaine ne se réduit pas à intégrer quelques marqueurs stylistiques vocaux, tant cette vocalité embarque une dimension historique, poétique et surtout linguistique propre à l'histoire des États-Unis :

Notre histoire commence au XIX<sup>e</sup> siècle où, dans les salons, les salles de dessin et les *minstrels shows*, le style de chant vernaculaire américain émergeait peu à peu. Il a fallu la technologie du vingtième siècle pour transformer un mode de chant décontracté et naturel en un produit de grande consommation qui conservait quelque chose des sentiments musicaux et lyriques de la tradition romantique victorienne. Les fleurs et les arbres, les oiseaux et les abeilles, tous chantés par un sympathique troubadour moderne, allaient devenir un matériau parfait pour la radio et les disques. Et la voix américaine, au ton de conversation mais avec un soupçon de gentillesse, sera adoptée comme *lingua franca* de la

<sup>71</sup> S. n., « Jean Sablon est déjà très populaire ici », *La Presse* [Montréal], 7 avril 1937, p. 12. On notera que jamais un journaliste ne posera la question dans l'autre sens (Crosby imitateur de Sablon ?), alors que l'on sait que Crosby collectionnait les disques de Sablon – voir Jadin & Langhendries, *Jean Sablon*, p. 92.

<sup>72</sup> Voir à celle de Maurice Chevalier, qui en est aussi un spécialiste – voir dans ce même numéro l'article de Martin Guerpin, « Maurice le Parisien, Chevalier le Frenchie. Vocalités et identités dans les versions multiples de *Folies Bergère de Paris* (1935) ».

musique populaire. Dans les années 1930, tous les chanteurs de musique populaire s'efforcent de sonner américain. [...] L'accent américain, comme le phrasé italien pour l'opéra, devint la base de la tradition dans la musique *pop*<sup>73</sup>.

C'est pourquoi la réussite de Sablon tient sans doute à ce que l'américanisation de la vocalité, qu'il incarne au premier chef au début des années 1930, est chez lui un phénomène d'hybridation beaucoup plus général que celui d'un simple mimétisme dans la façon d'émettre le son chanté. La poétique victorienne des « *flowers and trees, birds and bees* », évoquée par Pitts et Hoffmann, trouve avec lui un équivalent idoine pour la France, dans le « jammisme<sup>74</sup> » des textes de Jean Nohain avec lesquels Sablon a d'abord triomphé, et avec le ton bucolique, léger et humoristique des chansons de Mireille<sup>75</sup>, qu'il assimilait lui-même au « style anglo-américain qu'[il] aimai[t] tant<sup>76</sup> ». Quant au tournant technologique du disque et de la radio, Sablon le met plus que quiconque à profit pour forger peu à peu cette voix microphonique dont il est l'un des tout premiers à comprendre les

---

<sup>73</sup> Pitts & Hoffmann, *The Rise of the Crooners*, p. 4-5. « *Our story begins in the nineteenth century where, in parlors, drawing rooms, and minstrel shows, the American vernacular singing style was gradually emerging. It took the technology of the twentieth century to transform a casual and natural mode of singing into a hot commodity that still retained the musical and lyrical sentiments of the Victorian romantic tradition. Flowers and trees, birds and bees, all hymned by a friendly modern troubadour, would become perfect material for radio and records. And the American voice, conversational in tone but with a hint of gentility, would be taken up as the lingua franca of popular music. [...] The American accent, like Italian phrasing in opera, became the basis of the classic pop tradition* ».

<sup>74</sup> Sur la filiation de Jean Nohain et Francis Jammes, voir l'étude pionnière de Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie, des années 30 aux années 60 : Trenet, Brassens, Ferré ou les enfants naturels du surréalisme*, A.-G. Nizet, 1981, p. 55-58.

<sup>75</sup> Sur la série champêtre par excellence de Sablon avec Mireille, Pills et Tabet, voir Pierre Fargeton, « Dramaturgie de la chanson dans les années 1930 : une esthétique de "l'opérette disquée" ? Autour d'*Un mois de vacances*, de Mireille et Jean Nohain », *Dramaturgie de la chanson*, coll. Chants Sons, Presses Universitaires de Provence, 2025.

<sup>76</sup> Sablon, *De France ou bien d'ailleurs*, p. 80.

possibilités nouvelles<sup>77</sup>. Reste le problème de la langue anglaise américaine, de son accent, de ses intonations, de son phrasé.

Or le plus remarquable, ici, est que Sablon semble avoir eu intuitivement conscience de ce que les styles conjugués des différents *crooners* qu'il avait pu entendre et aimer reposaient d'abord – au-delà des paroles et des purs effets d'émission vocale – sur une flexibilité intonative propre à la langue américaine. Une flexibilité qu'il a donc cherché à recréer dans la langue française (laquelle s'y prête sans doute moins), comme on peut l'entendre dans *Par correspondance*.

En effet, Sablon n'hésite pas à y prendre le contre-pied de la prosodie usuelle du français chanté, en accentuant et survalorisant des syllabes censées être de simples désinences ou des finales muettes<sup>78</sup>. Ainsi sur le ralenti de la fin du deuxième couplet, déplace-t-il l'accent tonique naturel – qui correspond à l'aigu de la phrase, placé sur le premier temps d'une mesure – pour le disposer sur la désinence du mot et sur un contre-accent (deuxième croche de la mesure) : « *fai-ble* » au lieu du « *fai-ble* » attendu. Preuve de la conscience prosodique avec laquelle il opère ce déplacement, Sablon l'insère dans un modelé particulièrement fin du phrasé, que montre bien le sonagramme. Entrée sur une inflexion par en-dessous, effondrement de la dernière croche à l'octave inférieure (le « -xe » de « *sexe* »), soit un effet de « *ghost note* » qui prépare d'autant mieux l'appui sur le temps (« *fai*- »), ainsi que le contre-accent (« -ble ») que vient opportunément souligner un vibrato ostensible. S'opère ainsi une re-prononciation profonde de la matière textuelle, qui va de pair avec une re-prononciation profonde de la matière musicale (la mélodie étant revisitée à la façon des grands solistes de jazz *hot*), là encore en lien avec le sens du texte (« *faible* » accentué sur la partie faible du temps fort). Il y a là une sorte d'américanisation objective de la prosodie usuelle de la langue française, le plus surprenant étant qu'elle s'hybride avec la

<sup>77</sup> Voir Marie Goupil-Lucas-Fontaine, « "Le micro est un maquereau". Le chanteur face au micro, un partenaire particulier (1930-1970) », *Hypothèses*, 2021/1 (22), p. 143-155.

<sup>78</sup> Voir sur cette question l'article pionnier de Bruno Joubrel, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », dans : *Musurgia*, vol. IX/2, 2002.

persistance de réflexes typiquement français, comme ce *portamento* qui soutient le « r » roulé ou grasseyé à l'ancienne (le « r » apical) de « m'intéresse », à la manière de l'opérette française, formant contraste avec la nouvelle manière de chanter que Sablon est en passe d'imposer.

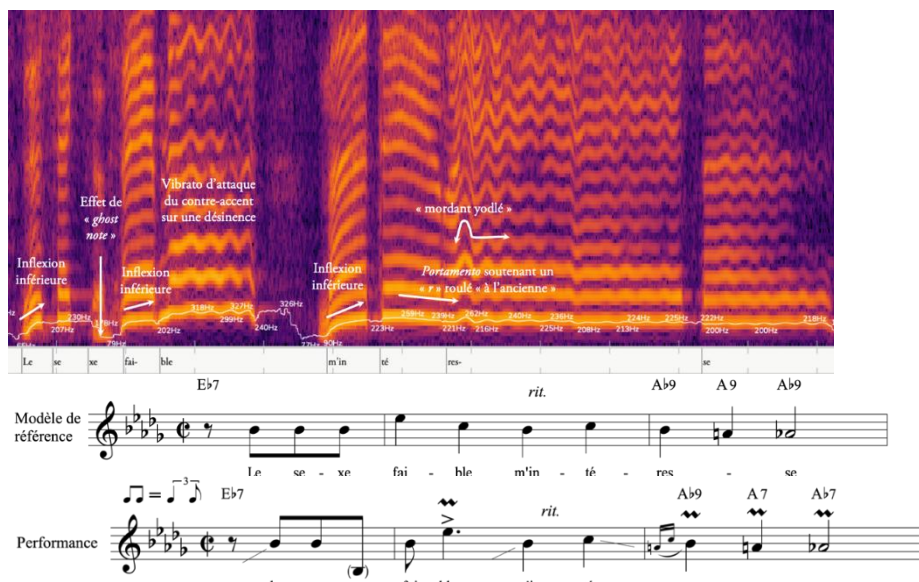


Figure 28 – Jean Sablon, Par correspondance, 1934 :  
un indice d'américanisation de la prosodie du français<sup>79</sup>



Audio 25a. [I]



Audio 25b.

L'étrangeité linguistique de Sablon (sans doute stimulée par un accompagnement beaucoup plus « *hot* » que l'écrin orchestral souvent policé des *crooners* étatsuniens) l'amène ainsi à produire un nouveau type d'écart à la mélodie-source, beaucoup plus développé, plus complexe et plus audacieux, en 1934, que ses homologues étatsuniens, dont la performance n'affecte que très à

<sup>79</sup> Le symbole du mordant double est ici utilisé pour indiquer l'emplacement du vibrato.



la marge ou pas du tout la syntaxe de la mélodie chantée. Qui plus est, la liberté nouvelle que Sablon confère à la prosodie française s'avère beaucoup plus poussée que celle de ses plus illustres disciples francophones – comme Charles Trenet.

\*\*\*

## POUR UN AUTRE *CROONING* GÉNÉRIQUE

Dans la période pré-Sinatra ici étudiée à partir de quatre échantillons enregistrés de quatre pionniers du genre *crooner*, il apparaît donc que, à l'intérieur d'un spectre en effet commun de représentations attachées à la polysémie du verbe *to croon*, s'expriment des vocalités extrêmement différentes. Encore le seraient-elles infiniment plus si l'on élargissait le corpus à d'autres pionniers de la même époque et à d'autres échantillons représentatifs du *crooning* de l'entre-deux-guerres.

La réduction du *crooner* à une sorte de vocalité *générique*, construite sur des présupposés à peine variés d'un chanteur à l'autre (séduction, charme, *sex-appeal* etc.), a fini par occulter l'extrême diversité des styles vocaux qu'elle recouvre, réduisant au passage la multiplicité des identités que ces styles auraient pu exprimer, représenter ou susciter, à distance du formatage industriel standardisé dans lequel s'est opéré leur promotion. De concert avec ces effets pervers de la production capitaliste de la chanson populaire, entrent en jeu des questions raciales (Rudy Vallée faisant parfois figure de rempart à la jeunesse « jazz », c'est-à-dire ici afro-américanisée ou risquant de l'être), et des questions de genre (Bing Crosby s'imposant en « corrigeant » l'ambiguïté androgyne de Vallée), comme l'indique McCracken :

[Crosby] devint une star nationale en tant que *crooner* romantique dans la veine de Vallée, mais il s'éloigna de la vulnérabilité émotionnelle de ce style en réponse aux attaques conservatrices, et il adapta sa carrière de chanteur et d'acteur pour s'aligner sur le tournant masculiniste de la culture. Son *persona* de star et sa voix ont finalement fusionné la performance masculine et l'identité

naionale, créant une nouvelle norme vocale plus restrictive pour les chanteurs pop américains<sup>80</sup>.

La réduction à une norme générique taillée pour incarner l'idéal de l'homme blanc étatsunien moyen, en outre, a fonctionné non seulement comme un support d'identité nationale mais aussi comme un outil d'impérialisme culturel. Car s'il est hors de doute que le *crooning* est une invention étatsunienne, il est probable que le type de vocalités qu'il fait émerger réponde à des mutations du goût et des attentes esthétiques largement partagées ailleurs, comme en témoignent précocement nombre de *crooners* britanniques remarquables (Les Allen, Nat Gonella, Al Bowlly, pour n'en citer que quelques-uns). Il est également un fait, comme le montre en particulier le cas de Jean Sablon, que même non étatsunien et même dans une autre langue que l'anglais, un chanteur peut accomplir une synthèse poussée des vocalités *crooner* (au point de lui valoir très tôt une carrière exceptionnelle en Amérique) alors même que le genre n'est pas tout à fait stabilisé aux États-Unis même (ni dans sa technique vocale, ni dans son esthétique, ni dans les représentations qu'il suscite). En somme, les nouvelles vocalités auxquelles le microphone ouvre la voie inventent toutes plus ou moins, simultanément ou presque, leurs propres modalités de ce que peut être un *crooner*. En témoigne d'ailleurs la prime perception comme *crooners* de chanteurs qu'on ne songerait plus aujourd'hui à évoquer sous cette catégorie (voir Tino Rossi, brièvement lancé à New York sous les mêmes modalités que n'importe quel *crooner-swooner*).

La mondialité de l'essor simultané de nouvelles vocalités permises par le microphone est quelque peu effacée par l'américanité radicalement univoque attachée *a posteriori* au genre du *crooner*. *A posteriori*, car avant que l'historiographie ne consacre les uns en oubliant les autres, la presse américaine elle-même perçoit parfaitement que la chanson mondiale s'est depuis longtemps

---

<sup>80</sup> McCracken, *Real Men Don't Sing*, p. 29. « He became a national star as a romantic crooner in the Vallée vein, but he backed away from the style's emotional vulnerability in response to conservative attacks, and he adapted his singing and film career to align himself with the culture's masculinist turn. His star persona and voice ultimately fused masculine gender performance with national identity, creating a new, more narrow vocal norm for American pop singers ».

« *croonérisée* »<sup>81</sup> et qu'un non-étatsunien comme Sablon, fort de sa carrière, de sa reconnaissance et de son envergure internationale, est tout aussi légitime qu'un autre à l'incarner :

Si les Nations Unies, dans leur effort mondial pour promouvoir un monde pacifique, devaient un jour choisir un ambassadeur chantant, Jean Sablon serait l'homme idéal. Sans portefeuille diplomatique, le baryton romantique français accomplit cette tâche avec beaucoup d'efficacité. L'année dernière, il a chanté devant les stars du cinéma au *Ciro's* de Hollywood, devant un public international à Bruxelles, Amsterdam et Paris, devant les Canadiens à Montréal, et devant les noctambules de Rio de Janeiro et Mexico. Voyageant principalement en avion, Jean a finalement atterri à New York, où il s'est confortablement installé pour quelque temps<sup>82</sup>.

Un autre indice de ce que « *crooner* », très tôt, se positionne comme le nom général – mondial plus qu'étatsunien – des nouvelles vocalités microphoniques est l'étonnant traité de *crooning* que publie le britannique Al Bowlly, aussi précocement qu'en 1934. Faisant le tour de questions aussi concrètes que la respiration, la diction, les registres, la fonction et l'émission des voyelles et des consonnes, le timbre, le vibrato, la justesse, le *crooner* afro-britannique<sup>83</sup> présente très nettement le terme « *crooning* » – qu'il

---

<sup>81</sup> En réalité, il n'existe tout bonnement pas de période où l'on constaterait à la fois une signification fixe du terme et une pratique réduite au territoire étatsunien ; l'émergence des vocalités qui vont façonner le genre est mondiale avant que le terme ne se stabilise.

<sup>82</sup> Ken Alden, « Facing music », *Radio Mirror* [N.Y.], January 1947, p. 8. « *If the United Nations, in their global effort to foster one peaceful world, should ever decide on a singing ambassador, Jean Sablon should be their man. Without diplomatic portfolio, the romantic French baritone has been doing the job quite effectively. Last year found him singing to the movie mob in Hollywood's Ciro's, the international set in Brussels, Amsterdam and his own Paris, Canadians in Montreal, and south-of-the-border night clubbers in Rio de Janeiro and Mexico City. Doing most of his traveling by air, Jean finally made a three-point landing in New York, where he has comfortably settled down for a while* ».

<sup>83</sup> Né en Mozambique portugaise, Bowlly (1899-1941) grandit à Johannesburg, alors ville la plus prospère de l'Union d'Afrique du Sud (sous administration de l'empire colonial britannique). Il n'arrive à Londres, où il fait rapidement carrière, qu'en 1928.

accepte parce que l'usage s'est imposé, mais qui lui paraît « une horrible expression » – comme un pur et simple synonyme de « vocalité microphonique » :

Qu'est-ce vraiment que le « Crooning » ? [...] Le mot « microphone » à lui seul fournit toute la réponse. C'est ce simple appareil électrique qui a donné naissance à tout l'art du « crooning », a révélé au grand public une multitude de nouveaux artistes et a considérablement élargi le champ d'action de la profession du divertissement<sup>84</sup>.

Le titre est d'ailleurs sans équivoque : *Modern style singing* (« crooning »). Néanmoins l'entière du traité permet de préciser que ce « style moderne de chant » est tout de même conditionné à trois composantes indispensables. La première est, en effet, qu'il s'agit d'un « *Art of microphone singing* » (p. 18).

La deuxième, c'est que ce style moderne implique une technique vocale qui est en quelque sorte l'envers de la technique européenne dite « classique », « lyrique » ou « savante ». Les chanteurs qui relèvent de cette tradition, même s'ils viennent à utiliser un micro, sont dits « "*straight*" singers », « *legitimate singers* » (p. 12) ou « *vocalists of legitimate training* » (p. 99) ; leur émission vocale est tout bonnement « *un-microphonic* » : « Cela ne signifie pas, bien sûr, que tous les chanteurs "légitimes" sont des beugleurs [...]. Mais simplement que leur style de chant, à cette époque, était non-microphonique<sup>85</sup> ». *A contrario*, le crooner fait partie de ces « vocalistes qui explorèrent la nouvelle idée d'une "murmurante vocalité"<sup>86</sup> ». Leur façon de chanter, « bien que non académique, est souvent extrêmement agréable<sup>87</sup> ». « *Crooning* » est donc ici le

---

<sup>84</sup> Al Bowlly, *Modern Style Singing (Crooning)*, London, Henry Selmer & Co, 1934, p. 9. « *What is "Crooning"? [...] The very word "microphone" supplies the whole answer. It is the simple electrical device which gave rise to the whole art of "crooning", brought into the being hosts of new artists, and immeasurably widened the scope of the entertainment profession* ».

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 15. « *This does not mean to say, of course, that all « legitimate » singers are bellowers [...]. But it was that their style of singing was, in those early days, un-microphonic* ».

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 15. « *Vocalists explored this new idea of "whispering-vocalism"* ».

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 12. « *Their singing may not be academic, but it is often intensely pleasing* ».

nom générique de la technique non-académique, face à la technique légitime.

La troisième composante est celle qui vient restreindre ce cadre trop vaste (usage du micro, technique vocale plus confidentielle et intuitive<sup>88</sup>) : il s'agit d'un type de chant propre aux orchestres de danse. La coupure s'établit donc « *between "straight" and dance-style singers* ». Dans une acception un peu plus large, le *crooner* est finalement « *a singer of modern dance tunes* » (p. 98), un « chanteur d'airs de danse modernes ». Ce que sont assurément Smith, Vallée, Crosby et Sablon.

D'où cette définition que propose en ouverture Bowlly : « *Quiet singing into a microphone, in the modern dance-band style* » (p. 10). Est un *crooner* celui qui chante tranquillement (sans projection excessive), dans un micro, et dans le style des orchestres de danses modernes (donc essentiellement des *fox-trots*, des *one-step* et quelques autres danses des Années folles, qui sont selon les cas autant des indications de danses que des indications de tempo et de caractère appliqués à une simple chanson). Nulle part, dans ce traité, ce type de vocalité n'est rattaché à un fait étatsunien ; le *crooning* y est un attribut de modernité, pas d'américanité.

Sans doute faut-il voir dans cet effacement de toute provenance américaine une stratégie délibérée d'émancipation nationale (crainte d'une Amérique hégémonique dans un Royaume-Uni pré-Commonwealth) autant que professionnelle (ne pas se placer comme un *outsider* britannique sur un terrain étatsunien). Néanmoins ce que permet de comprendre ce traité oublié d'Al Bowlly, c'est que le caractère générique du *crooner* aurait parfaitement pu être placé à un autre endroit, plus matériel et plus concret (le medium technologique, la technique vocale, le répertoire) plutôt qu'au seul endroit des représentations (de race, de genre, d'identité nationale). Regroupant ainsi toute une tradition vocale pouvant à juste titre être considérée comme *une*, sous un terme rappelant légitimement sa provenance étatsunienne, elle aurait ainsi pu se montrer davantage sous le signe de la *diversité*

---

<sup>88</sup> Bowlly souligne que cette façon de chanter ne s'enseignant nulle part, l'apprenti *crooner* se forme nécessairement d'une façon buissonnière, par sa pratique, son travail personnel, et surtout par l'écoute des confrères et de leurs disques.

réelle de ses pratiques constatées et enregistrées à l'échelle mondiale, au cours d'une même période<sup>89</sup>. En lieu et place, la figure du *crooner* a été arrimée spécifiquement et étroitement à des attentes et des besoins étatsuniens (la construction d'un modèle national masculin acceptable, relevée par McCracken).

On observe qui plus est un semblable obstacle dans le sens franco-américain. En effet, la composante identitaire de la *chanson française*, comme catégorie ancrée dans le terreau littéraire et le culte de l'auteur plutôt que dans celui de la culture de masse (*pop*) et de la standardisation<sup>90</sup>, a sans doute contribué à masquer combien les successeurs de Jean Sablon étaient des héritiers – et ce faisant de nouvelles variantes personnelles du genre – pleinement intégrables à la tradition mondiale du *crooning* comme à sa branche francophone. Révéler Cosma sous Montand<sup>91</sup>, Dimey sous Salvador<sup>92</sup>, c'est valoriser la dimension littéraire à partir de laquelle la chanson française s'est pensée comme une exception culturelle, en mettant au second plan les dimensions performatives qui, elles, rendent davantage visible la généalogie qui pourrait les relier et les identifier, au-delà de leurs singularités, au modèle générique désaméricanisé<sup>93</sup> du *crooning*. Aussi pourrait-on élargir le genre (le *crooning*) pour mieux en spécifier les déclinaisons (les *crooners*), et

---

<sup>89</sup> Encore le présent article ne considère-t-il que les figures pionnières *masculines* de référence, dans la constitution d'un modèle qui s'est massivement construit comme masculin et d'après des projections masculines de ce que sont supposément des attentes féminines. Il conviendrait également de prendre en considération les modèles féminins ayant contribué à ce nouveau style vocal, dont il faudrait à cette occasion décloisonner l'approche diamétralement genrée. On peut avoir un aperçu de ce travail dans l'ouvrage de Bruce Johnson, *The Inaudible Music: Jazz, Gender and Australian Modernity*, foreword by Simon Frith, New South Wales, Currency Press, 2000 [voir en particulier le chapitre 3 « Jazz, Mass Culture and Gender in Australia » et le chapitre 4 « The Microphone ».

<sup>90</sup> Voir sur ce point David Looseley, *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*, New York, Berg, 2003.

<sup>91</sup> Avec *Les Feuilles mortes*, par exemple.

<sup>92</sup> Voir *Syracuse*, en 1962.

<sup>93</sup> « Désaméricanisé » non pas au sens de « vidé de son origine étatsunienne », comme dans le traité de Bowly, mais au sens de « défini par ses pratiques réelles – constatées et enregistrées », lesquelles attestent un phénomène mondial avant même la stabilisation du terme, et donc une simultanéité internationale des apports susceptibles de reconfigurer sa signification et de forger sa tradition vocale.

le/les délier ainsi d'un modèle identitaire unique, homogénéisant et réducteur.