



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

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : 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.

IDENTIFIER LA VOCALITÉ DE GEORGES BRASSENS PAR LES PARAMÈTRES TEMPORELS : UNE ÉTUDE PILOTE

Claire Pillot-Loiseau^a, Haohan Zhang^b, Yun Liu^c, Maeva Oudelet^c

^a Professeure des Universités en Phonétique, Université Sorbonne Nouvelle,
Laboratoire de Phonétique et Phonologie, CNRS

^b Doctorante en phonétique, Université Sorbonne Nouvelle,
Laboratoire de Phonétique et Phonologie, CNRS

^c Étudiantes en Master 2 de Sciences du langage, Université Sorbonne Nouvelle

Le rythme, au sens général, est un phénomène universel et omniprésent dans l'univers et chez l'être humain¹. De plus, « la production de la parole, par laquelle s'exprime la langue parlée, est d'abord contrainte par l'activité respiratoire qui, du fait de son caractère cyclique, est manifestement rythmique² ».

Le rythme, récurrence d'un événement, englobe en général la notion d'égalité temporelle (impliquant une temporalité, une régularité, une répétitivité, une périodicité, ou une cadence équilibrée) mais aussi celle du groupement, de l'organisation et de la hiérarchisation³.

C'est principalement sur la première notion d'égalité et de régularité temporelles que nous allons nous concentrer dans cet article. Dans la langue, comme l'affirme Albert Di Cristo, cette régularité se manifeste par l'isochronie, un phénomène périodique linguistique « caractérisé par le retour à des intervalles réguliers de temps marqués⁴ » : les chercheurs en sciences du langage ont même classifié les langues selon l'isochronie, principalement en distinguant l'isochronie syllabique (*syllable-timed*, langues où les

¹ Voir Paul Fraisse, *Psychologie du rythme*, Paris, Presses universitaires de France, 1974 ; Albert Di Cristo, *Les musiques du français parlé*, Berlin, De Gruyter, 2016.

² Albert Di Cristo, *Les musiques du français parlé*, op. cit., p. 53.

³ Outre Di Cristo, voir Lei Xi, *Acquisition de la prosodie du français par des apprenants sinophones : Études acoustique, perceptive et électroencéphalographique*, Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, 2025.

⁴ Di Cristo, *Les musiques du français parlé*, op. cit., p. 64.

syllabes sont produites à intervalles réguliers, comme le français) et l'isochronie accentuelle (*stress-timed*), langues où les durées des intervalles inter-accentuels sont quasi égales, comme l'anglais⁵.

Non seulement cette classification en fonction de paramètres temporels a permis de mettre en évidence plusieurs types de processus dans les langues, mais aussi de révéler des différences significatives entre les locuteurs atteints de certains troubles moteurs de la parole d'origine neurologique (comme la dysarthrie ataxique) et un groupe de sujets sans pathologie⁶.

En revanche, à notre connaissance, mis à part l'étude de Martina Turconi et Giovanna Marotta⁷, aucune recherche n'a examiné les caractéristiques de production chantées en considérant ces aspects rythmiques temporels. Dans leurs travaux, Martina Turconi et Giovanna Marotta ont vérifié dans quelle mesure le rythme de la langue maternelle des chanteurs est influencé par celui de leurs compositeurs, et également si cela peut influencer le rythme musical de leurs chansons. Les résultats de l'analyse de chansons originales en anglais et en italien ainsi que de leurs versions étrangères suggèrent qu'au niveau musical, le rythme accentué a exercé une plus grande influence que le rythme syllabique, influençant le rythme musical de la version italienne des chansons anglaises. Au contraire, au niveau chanté, les deux catégories de *timing* semblent avoir une influence équivalente.

Par ailleurs, le rythme particulier de Georges Brassens dans ses chansons est connu. Parmi d'autres auteurs, Céline Chabot-Canet⁸, proposant une typologie des interprétations de chansons

⁵ Voir Franck Ramus, *Rythme des langues et acquisition du langage*, Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1999 ; Esther Grabe, et Ed Ling Low, "Durational variability in speech and the Rhythm Class Hypothesis", dans C. Gussenhoven & N. Warner (éds.), *Laboratory Phonology 7*, Berlin, de Gruyter, 2002, p. 515-546.

⁶ Julie M. Liss, Laurence White, Sven L. Mattys, Kaitlin Lansford, Andrew J. Lotto, Stephanie M. Spitzer, et John N. Caviness, "Quantifying speech rhythm abnormalities in the dysarthrias", *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, vol. 52(5), 2009, p. 1334-1352.

⁷ Martina Turconi et Giovanna Marotta, "Speech and music rhythm: A pilot study on English and Italian songs", *STUDI AISV*, vol. 6, p. 367-383, 2019.

⁸ Céline Chabot-Canet, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix, thèse en musique, musicologie et arts de la scène*, Université Louis Lumière Lyon II, 2013, p. 780.

françaises depuis 1950, suggère de classer les chansons de Georges Brassens dans un réseau tendanciel d'« antiphrase interprétative » dont les caractéristiques interprétatives dominantes sont les suivantes :

Surimpression paralinguistique constante et identique : humour, dérision, plainte... ; expressivité antiphrastique, cohabitation entre isochronie un peu parodique et irrégularité rythmique ; forte spécificité phraséique (constante pour chaque interprète) ; utilisation courante du *staccato* ; absence de *vibrato* et de *tremolo*⁹.

Elle note aussi un « faible taux de variance interprétative dans la chanson. Cohabitation, selon les interprètes, de la variation ou de la non-variation dans la réinterprétation ».

Toutefois, d'autres auteurs contestent ce faible taux de variance interprétative, le travail de variation pouvant affecter (y compris dans des chansons identiques interprétées à des années distantes), non seulement l'interprétation du texte musical par Brassens, mais sa substance (et jusqu'à sa ligne mélodique même dans certains cas). Sur scène notamment, « le musicien, loin de répliquer au plus proche les disques pour lesquels le public est venu l'entendre, se joue étonnamment de ses propres chansons¹⁰ ».

Selon Céline Chabot-Canet, au sein de ce réseau tendanciel d'« antiphrase interprétative », l'insertion du parlé est proche du conversationnel, avec une fréquente surimpression de la prosodie de la parole.

Ces considérations linguistiques sur le rythme de la parole dans ces aspects temporels d'une part, et les quelques propos musicologiques concernant le rythme des chansons de Georges Brassens d'autre part, nous amènent à nous demander si la particularité du rythme des chansons de Georges Brassens peut être objectivement mise en évidence à partir de l'analyse du signal des paroles chantées de l'artiste, et si les résultats de ces analyses peuvent être liés aux dires de Georges Brassens sur sa façon d'interpréter ses chansons d'une part, et à des analyses musicologiques de ses chansons d'autre part.

⁹ Et citation suivante : *Ibid.*, p. 780.

¹⁰ Pierre Fargeton, « Georges Brassens antihéros de music-hall ? », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 22 (n°1), 2025, p. 137.

Cette contribution pluridisciplinaire se situe à la croisée des chemins entre musicologie (par le biais d'une analyse comparative d'une chanson), phonétique (en utilisant des mesures temporelles dites rythmiques) et ressenti (liens entre ces mesures, l'analyse musicologique et les propos de l'artiste). Elle mettra cependant davantage l'accent sur les mesures temporelles telles qu'elles sont habituellement utilisées en phonétique.

Elle a pour but de répondre aux questions suivantes :

- 1) Quelles sont les caractéristiques temporelles globales (débit) et locales (proportion et longueur des consonnes et voyelles) de plusieurs chansons de Georges Brassens...
 - 1a. par rapport à d'autres interprètes (pour une même chanson) ?
 - 1b. par rapport à sa parole (même chanson lue, interview) ?
 - 1c. par rapport à ses autres chansons (dont l'une possède des paroles différentes et une mélodie identique) ?
- 2) Ces caractéristiques sont-elles en lien avec les analyses musicologiques et les dires de Georges Brassens sur son style chanté ?

MÉTHODE

Recueil des dires de l'artiste disponibles en ligne

Un ensemble de podcasts et autres fichiers d'interview de Georges Brassens disponibles en ligne a été écouté puis transcrit orthographiquement afin d'identifier ce que Georges Brassens dit de ses chansons et de la manière de les produire¹¹.

Corpus

Pour répondre aux questions de recherche, a été recueilli un corpus constitué de huit chansons interprétées par Georges

¹¹ Georges Brassens lors d'une tournée en Belgique en janvier 1973 :

https://youtu.be/wm3XfpuHBvY?si=ixVjn3IJ8v_8O7iX, site consulté le 20 janvier 2024 ; Brassens compilation, piste 1, Prenons le temps :

<https://youtu.be/8ND-fuRKOpy?si=CPXWkTmjJRTggYCU>, site consulté le 20 janvier 2024 ; 1972 : Georges Brassens, J'aime plaisanter avec la mort, Archive INA :

<https://www.youtube.com/watch?v=tsRvEEoW6U8>, site consulté le 20 janvier 2024 ; Brassens parle de sa mère – La marche nuptiale :

<https://youtu.be/VL1PgEZkWIY?si=UrZk3k9G2tecm8P1>, site consulté le 20 janvier 2024.

Brassens, dont une également interprétée par Barbara et Françoise Hardy, et l'autre récitée en parole simple. Un extrait de 45 s de parole spontanée par Georges Brassens lors d'une interview est associé à ce corpus dont le tableau 1 montre la répartition, les tâches associées, les durées, et les numéros des questions de recherche ci-dessus auxquelles il répond.

n°	Titre des énoncés	Tâche	Durée en s M(ET)	Réponse à la question
1	<i>L'enterrement de Verlaine</i> (1961), disque Philips n°6 (<i>Le Mécréant</i>) ¹² .	Chanté	27,7(0,5)	1c
2	<i>L'enterrement de Verlaine</i> (1955), émission Discorama ¹³	Récité à voix seule	15,9(1,4)	1b
3	Extrait d'interview de Brassens (1961) (<i>Cinq colonnes à la une</i>) ¹⁴	Parole spontanée	11,4(3,9)	1b
4	<i>Il n'y a pas d'amour heureux</i> (Brassens, 1953) ¹⁵	Même chanson par trois artistes	32,9(0,6)	1a
5	<i>Il n'y a pas d'amour heureux</i> (Barbara, 1960) ¹⁶		28(3,4)	
6	<i>Il n'y a pas d'amour heureux</i> (Hardy, 1967) ¹⁷		28,8(0,8)	
7	<i>La prière</i> (1954) ¹⁸	Même mélodie que la chanson précédente	34,2(1,6)	1c
8	<i>Les copains d'abord</i> (1964) ¹⁹	Autres chansons de Brassens	22(0,3)	1c
9	<i>Chanson pour l'auvergnat</i> (1954) ²⁰		55,7(0,3)	
10	<i>La mauvaise réputation</i> (1952) ²¹		30,7(0,7)	

Tableau 1 : composition du corpus

(M : moyenne ; ET : écart-type entre les quatre ou cinq couplets de chaque chanson du corpus)

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=EyDCasWCp7Y>, site consulté le 20 janvier 2024.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=0aAHvnq78gU>, site consulté le 20 janvier 2024.

¹⁴ <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/ca88034102/georges-brassens-10-ans-de-trac>, site consulté le 20 janvier 2024.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Xo7e0UKT4XA>, site consulté le 20 janvier 2024.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=QWjahtEnlFw>, site consulté le 20 janvier 2024.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=O0TkPecCTKY>, site consulté le 20 janvier 2024.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1xTHNXIcOCw>, site consulté le 20 janvier 2024.

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=PT7U_GzRIv0, site consulté le 20 janvier 2024.

²⁰ https://www.youtube.com/watch?v=6_KJxoh3X7E, site consulté le 20 janvier 2024.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ye8lmjjiOn4>, site consulté le 20 janvier 2024.

Préparation des fichiers pour analyse et mesures employées

À partir de la composition du corpus présenté dans le Tableau 1 et à l'aide d'une interface appropriée²², le fichier .wav de chaque titre analysé a pu être séparé en deux fichiers, l'un pour obtenir la voix du chanteur seule, et l'autre pour l'accompagnement musical seul. Seul le fichier contenant uniquement la production chantée a été retenu pour la suite des analyses. Parallèlement à la préparation de ces fichiers sonores, les paroles de chaque élément de corpus ont été transcrites orthographiquement, avec un fichier .docx par chanson de même nom que le fichier .wav du même élément de corpus. Dans le but d'obtenir une segmentation automatique en phonèmes de ce corpus, les fichiers .docx et .wav ont été insérés dans la plateforme WebMAUS²³ en choisissant le français comme langue de référence : cette manipulation a permis d'obtenir en sortie un fichier .txtgrid utilisé dans le logiciel Praat²⁴ afin de segmenter le signal sonore en mots, syllabes et phonèmes (Figure 1). Toutes les segmentations effectuées par WebMAUS ont ensuite été manuellement vérifiées afin de placer les frontières gauche et droite de chaque phonème au bon endroit de la production, l'interface ayant parfois produit des erreurs de placement de ces frontières. En outre, afin d'obtenir des données sur la variabilité d'une mesure donnée en fonction des extraits de chaque chanson ou extrait parlé, les éléments du corpus ont été divisés en couplets, chacun étant doté d'une série des mesures temporelles décrites à la section suivante. La plupart des chansons possédant quatre couplets, l'interview a également été divisée en quatre parties en vue de procéder aux mesures de chacune d'entre elles.

²² <https://vocalremover.org/fr/>, site consulté le 23 novembre 2024.

²³ <https://chain.phonetik.uni-muenchen.de/BASWebServices/interface/WebMAUSBasic>, site consulté le 15 février 2024 : Thomas Kisler, Uwe D. Reichel, and Florian Schiel, "Multilingual processing of speech via web services", *Computer Speech & Language*, 45, 2017, p. 326–347.

²⁴ Paul Boersma et David Weenink, Praat: doing phonetics by computer [Computer program], 1992–2022, Version 6.3.09, retrieved 31 March 2024 from: <https://www.praat.org>, site consulté le 31 mars 2024.

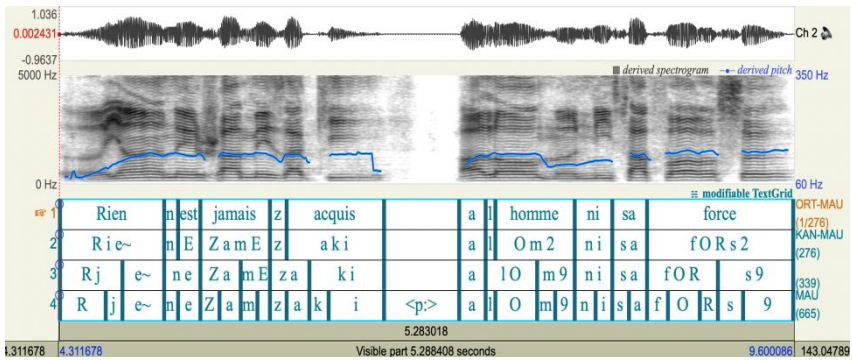


Figure 1 : Début de la chanson *Il n'y a pas d'amour heureux* chantée par Georges Brassens (de haut en bas : oscillogramme, spectrogramme en bandes étroites avec la courbe de fréquence fondamentale (bleu) superposée, et segmentation 1. Orthographique en mots, 2. En caractères SAMPA²⁵ en mots, 3. En caractères SAMPA en syllabes, 4. En caractères SAMPA en phonèmes ; on remarque une erreur de comptage syllabique sur le premier mot « rien » en 2.)

Mesures temporelles locales et globales

Les fichiers sonores annotés ont ensuite permis d'effectuer deux séries de mesures temporelles. Les mesures globales concernent un couplet entier de chanson. Il s'agit du débit de parole ou nombre de syllabes prononcées par seconde en tenant compte des pauses et silences. Le débit articulatoire est le nombre de syllabes par seconde en excluant ces pauses et silences. Le nombre de pauses et de schwa²⁶ dans chacun des 10 énoncés a également été calculé, couplet par couplet. Étant donnée la variabilité des tempi des productions de ce corpus, en particulier pour la même chanson interprétée par trois artistes différents, il a été procédé à une normalisation des débits en divisant chaque débit de parole et articulatoire par la durée totale des paroles de l'énoncé, le nombre de battements par minute obtenu sur chaque

²⁵ <https://www.myriad-online.com/resources/docs/melody/francais/vsampa.htm>, site consulté le 15 mai 2025.

²⁶ Le schwa (transcription d'un mot hébreu désignant le « vide ») est une voyelle centrale dans le trapèze vocalique, transcrite /ə/, que l'on peut trouver dans les mots français de type « me, se »... Il correspond à ce qui est usuellement appelé « e » caduc ou muet en français contemporain, et peut s'élider dans certains mots comme « samedi ».

couplet à l'aide de plusieurs interfaces en ligne divergeant selon l'interface choisie²⁷.

Sur le plan local, c'est-à-dire au niveau de chaque voyelle ou chaque consonne, ont été calculées six métriques, dont trois illustrées à la figure 2. Ces métriques évaluent le plus ou moins grand degré d'isochronicité syllabique en comparant entre elles les durées et variabilité des durées des intervalles constitués par des voyelles (ou vocaliques), ou par des consonnes (intervalles consonantiques).

Ainsi, %V mesure la proportion des intervalles vocaliques de l'énoncé²⁸. Bien que non normalisée, Michela Russo et William J. Barry²⁹ la considèrent comme robuste face à la variation du débit de parole. On peut attendre que cette valeur soit plus importante en chant qu'en parole, la longueur des voyelles étant généralement plus importante en chant.

ΔC mesure l'écart-type de la durée des intervalles consonantiques et ΔV celui de la durée des intervalles vocaliques. Pour tenir compte des tempi variés inter-locuteurs et inter-langagiers, VarcoC est la normalisation de ΔC , et VarcoV celle de ΔV ^{30, 31, 32, 33}. On peut attendre des valeurs inférieures de ces mesures pour les productions montrant une relative égalité de durée des syllabes ou isochronie, comme c'est le cas en français parlé.

²⁷ <https://vocalremover.org/fr>, <https://songbpm.com>, <https://beatstoraapon.com/song-key-bpm-finder>, sites consultés le 23 novembre 2024 (pour le premier) et le 15 mai 2025 (pour les deux suivants).

²⁸ Franck Ramus, Marina Nespor, et Jacques Mehler, « Correlates of Linguistic Rhythm in the Speech Signal ». *Cognition*, 73(3), 1999, p. 265-292.

²⁹ Michela Russo et William J. Barry, « Isochrony reconsidered. Objectifying relations between rhythm measures and speech tempo », *Proc. Speech Prosody*, 2008, p. 419-422.

³⁰ Amalia Arvaniti, "Rhythm, timing and the timing of rhythm", *Phonetica*, 66(1-2), 2009, p. 46-63.

³¹ Franck Ramus, "Acoustic correlates of linguistic rhythm: Perspectives", *Proceedings of Speech Prosody*, 2002, p. 115-120.

³² Volker Dellwo, "Rhythm and speech rate: A variation coefficient for ΔC ", *Language and language-processing*, 2006, p. 231-241.

³³ Laurence White, et Sven L. Mattys, "Calibrating rhythm: First language and second language studies", *Journal of Phonetics*, 35, 2007, p. 501-522.

rPVI-C³⁴ est la mesure des variabilités de la durée des intervalles consonantiques successifs, et nPVI-V la même mesure normalisée (donc non dépendante des débits et tempi) pour des intervalles vocaliques successifs. On peut attendre que ces variabilités soient moins élevées chez Georges Brassens, en lien avec plus d'isochronie syllabique dans son style chanté.

La combinaison de ces métriques permet de mieux interpréter la catégorisation rythmique des langues³⁵, c'est pourquoi elles sont souvent visualisées dans des espaces bidimensionnels.

Les calculs de débits de parole et articulaire ont été obtenus à l'aide d'un script Praat³⁶, et les mesures locales à l'aide de l'interface *Correlatore*³⁷ développée par Paolo Mairano & Antonio Romano³⁸.

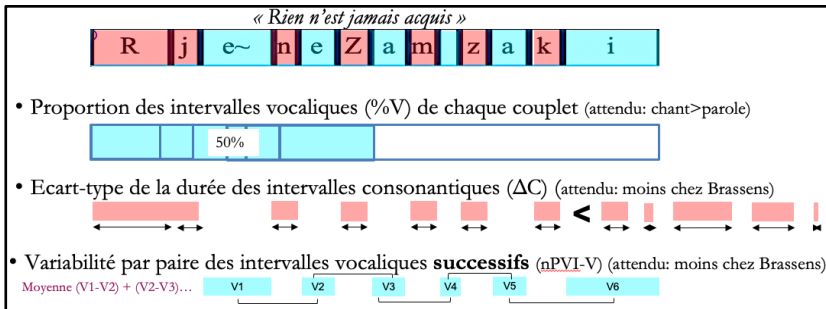


Figure 2 : Début de la chanson Il n'y a pas d'amour heureux chantée par Georges Brassens

(de haut en bas : segmentations en intervalles consonantiques (rouge) et vocaliques (bleu), proportion des intervalles vocaliques (%V) par rapport à l'ensemble de l'énoncé (exemple montrant ici que %V=50%), écart-type de la durée des intervalles consonantiques (rouge) où les flèches de différentes longueurs représentent leur variabilité, variabilité par paire (V1 V2, V2 V3, etc.) de voyelles (ou intervalles vocaliques, en bleu) successives)

³⁴ PVI : Pairwise Variability Index : indice de variabilité par paires.

³⁵ Russo and Barry, « *Isochrony reconsidered. Objectifying relations between rhythm measures and speech tempo* », *op.cit.*

³⁶ Boersma and Weenink, *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program], *op.cit.*

³⁷ <http://phonetictools.altervista.org/correlatore>, site consulté le 15 avril 2024.

³⁸ Paulo Mairano et Antonio Romano, "Un confronto tra diverse metriche ritmiche usando Correlatore. La dimensione temporale del parlato", 5, *Proceedings of the 5th AISV National Congress*, Zurich (Switzerland), 4-6 February 2009, Torriana (RN), EDK Editore, 2010, p. 79-100.

RÉSULTATS

Dires de l'artiste

Rapport à la parole : D'après le recueil des dires de Georges Brassens sur sa manière de produire les chansons, son style est très influencé par la littérature et les poèmes, et il est très souvent qualifié de poète. En outre, il affirme qu'il écrit des poèmes qu'il transforme en chansons en y ajoutant le rythme et la musique.

Quand j'ai à peu près terminé ma strophe, la première strophe de ma chanson, je cherche une mélodie, je commence à la scander, je commence à scander les vers sur un rythme à la guitare et ensuite petit à petit des notes sur place³⁹.

Il dit prioriser les paroles en chantant celles-ci accompagnées de différentes mélodies avant de n'en conserver qu'une seule. Par ailleurs, il désire que ses chansons aient l'air d'être parlées, et ne veut pas détourner l'attention du texte avec de la musique. Georges Brassens raconte que la façon dont il chante est beaucoup inspirée par les poèmes (diction). Le chanteur choisit la parole "parlée" (plutôt que "chantée") pour donner l'image de quelqu'un qui ne sait pas chanter et détourner l'attention des paroles quand celles-ci sont grossières. Il préfère qu'on s'attarde sur les paroles : pour lui, la musique est là pour accompagner ses mots. La musique s'adapte aux paroles, et Georges Brassens explique à plusieurs reprises qu'il trouve les paroles de ses chansons et les chante avec différentes musiques. Son but est de chanter des chansons simples, avec juste une guitare ; il perçoit par ailleurs ses chansons comme des lettres remettant en question certaines institutions plutôt que de réelles personnes.

Toutefois, dans d'autres interviews, il donne son importance à la musique chantée :

J'ai pas dit que *mes* paroles n'avaient pas d'importance ; j'ai dit que *les* paroles n'avaient pas

³⁹ Émission « À la vitrine du libraire », 21 septembre 1963, RTF, Réalisation Jean Royer, Interview Georges Bortoli et Jean Prasteau.

<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00016182/georges-brassens-sur-l-ecriture>, site consulté le 20 janvier 2024

d'importance. Dans la chanson, ce qui passe avant tout, c'est la musique. Une chanson plaît surtout en fonction de sa musique. Les paroles viennent après⁴⁰.

Il affirme aussi :

Je fais une chanson pour chanter. [...] Ou pour danser avec des mots, si vous voulez. [...] Je fais danser les mots. [...] C'est un peu, il faut bien le dire, une espèce de musique, quand même⁴¹.

En fait, parole et musique ne sont pas contradictoires chez Brassens :

L'intérêt des textes de Brassens, en somme, n'est pas factice ni accessoire, mais il se surajoute à celui de la musique qui pour une chanson reste toujours le cœur de l'accroche du public⁴².

Rythmes spécifiques : Ses chansons sont à « caractère italien », et sont donc sous l'influence des mélodies et façons de chanter en Italie pendant son enfance. Georges Brassens explique le rythme de ses chansons comme étant proches de celles des « marches » car il les apprécie.

Inspiré dès son plus jeune âge par Mireille, Ray Ventura et Charles Trenet, l'artiste explique avoir été influencé par le jazz dans sa musique. Lui et d'autres, comme Boris Vian, prétendent faire du jazz dans leur musique en chantant « en décalant » :

Si l'influence exercée par le jazz sur la chanson s'est traduite d'un côté par l'éclosion de talents originaux comme celui de Trenet, elle s'est exercée de façon beaucoup moins flagrante et plus subtile, en profondeur, sur des gens comme Georges Brassens. Et ceci se manifeste dans son interprétation : la manière de chanter de Georges

⁴⁰ Guy Béart (présentateur) et Guy Job (producteur), émission TV *Bienvenue Georges Brassens*, 29 mars, ORTF, 1^{ère} chaîne, 1972.

⁴¹ « Interview de Georges Brassens par Claude Santelli », 1^{er} janvier 1969, en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00016225/interview-de-georges-brassens-par-claude-santelli>, consulté le 26 août 2025.

⁴² Pierre Fargeton, *op. cit.*, 2025, p. 142.

Brassens est souvent comparable à celle des chanteurs de blues, notamment par sa mise en place et sa façon d'attaquer un peu en retard sur l'accompagnement, si caractéristique dans *La chasse aux papillons*⁴³.

Évocation de la monotonie : il dit se servir presque toujours des mêmes vers, c'est ce qui donne à l'ensemble de ses chansons une apparente monotonie. Pour cet artiste, quand il évoque le type de vers qu'il utilise le plus fréquemment, la monotonie se justifie par le choix artistique d'adopter la voix parlée plutôt que chantée, dans le style d'une poésie.

Analyse musicologique comparative de la chanson Il n'y a pas d'amour heureux

Nous nous focalisons ici sur les analyses existantes de trois versions de la chanson « Il n'y a pas d'amour heureux », par Georges Brassens, Françoise Hardy et Barbara. Le texte de cette chanson est un poème écrit par Louis Aragon en 1943, et mis en musique par Georges Brassens en 1953. La première édition de cette chanson apparaît dans le 2^e album de cet artiste en 1953. On note dans cette chanson un ambitus restreint, un respect de la prosodie, où une syllabe correspond à une double croche. Il existe une coupure de l'hémistiche comme dans la chanson littéraire, et les syllabes caduques (e muet ou schwa) sont articulées dans les rimes féminines.

Ces caractéristiques peu marquées stylistiquement prêtent bien le texte de cette chanson à des reprises par d'autres artistes que Georges Brassens⁴⁴. L'interprétation de ce dernier est accompagnée par la guitare et la contrebasse, tandis que celle de Barbara (1960) l'est au moyen du piano, de la guitare, de l'accordéon, et de la contrebasse. Enfin, l'interprétation de

⁴³ Boris Vian, *En avant la zézigue... et par ici les gros sous !*, 1958, réédition Livre de poche 1997, p. 175.

⁴⁴ Voir Chabot-Canet, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950*, *op. cit.*, et Boris Doval, Céline Chabot-Canet, Xiao Xiao, et Christophe d'Alessandro, « "Il n'y a pas d'amour heureux" par Georges Brassens, Barbara et Françoise Hardy : de l'analyse musicologique à l'analyse performative du style vocal », Colloque international « Nouvelles perspectives d'analyse musicale de la voix », Lyon, 2024.

Françoise Hardy (1967) comprend un arrangement orchestral avec un chœur et des arpèges au piano.

Sur le plan rythmique, alors qu'il existe une « seule variation rythmique au sein d'un système répétitif d'une grande constance (exemple : Georges Brassens⁴³) », cette chanson *Il n'y a pas d'amour heureux* interprétée par Georges Brassens dure 14 secondes pour ses trois premiers vers, contre 12,4 secondes chez Barbara, et 14,6 secondes chez Françoise Hardy. Le tempo de l'interprétation de Georges Brassens s'élève à 48 à la noire, et on note de nombreux ralentissements expressifs. Le tempo chez Barbara montre de multiples *rubato* et autres variations rythmiques, tandis que celui de Françoise Hardy s'élève à 100 à la noire pointée, constituant donc un tempo régulier de traitement ternaire, avec un respect des articulations, et une certaine régularité des valeurs⁴³.

Mesures temporelles quantitatives globales puis locales

Mesures globales

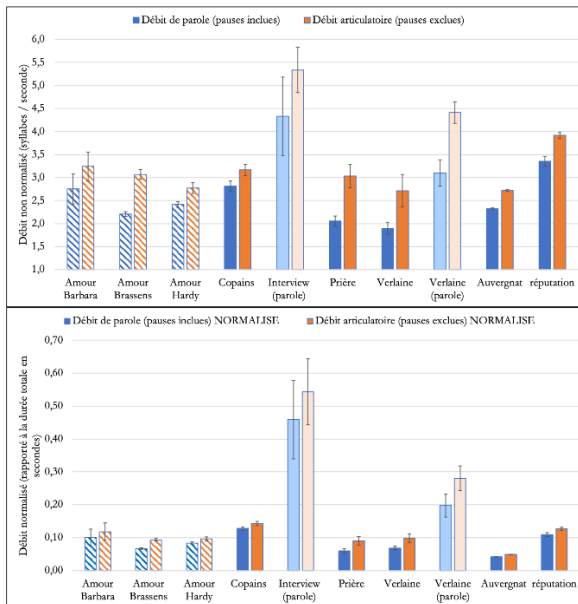


Figure 3 : Moyennes et écart-type des débits de parole (bleu) et articulatoire (orange) non normalisés (en haut) et normalisés (en bas) pour l'ensemble du corpus (les barres d'histogrammes en traits hachurés correspondent à la même chanson produite par Barbara, Georges Brassens et Françoise Hardy ; les barres en couleurs plus claires correspondent aux items de parole)

La figure 3 présente les moyennes et écart-type par chant et extrait de parole de notre corpus, des débits de parole (pauses incluses) et débit articulatoire (pauses exclues) non normalisés et normalisés en fonction de la durée totale de chaque couplet ou de l'extrait de chaque production. Les barres d'erreur représentent donc la variabilité de cette mesure d'un couplet à l'autre. On note d'emblée que, comme attendu, ces débits sont plus importants et variables en parole spontanée (interview), puis en lecture (*L'enterrement de Verlaine* lu), qu'en chant. Comme attendu, les valeurs du débit articulatoire sont les plus élevées puisqu'elles excluent les pauses et silences. Les différences entre ces deux débits les plus importantes, renvoyant à un nombre de pauses également important, concernent la parole. En chant, ces différences sont minimales dans la *Chanson pour l'Auvergnat*, *Les copains d'abord*, et *La mauvaise réputation*, alors qu'elles ont des valeurs analogues dans *L'enterrement de Verlaine*, *Il n'y a pas d'amour heureux*, et *La prière*. Ces deux dernières chansons, écrites sur la même mélodie, comportent également des valeurs analogues de ces deux débits, avec ou sans normalisation. *Il n'y a pas d'amour heureux* montre la variabilité de ces débits entre ses quatre couplets la plus importante chez Barbara, et la moins importante chez Georges Brassens, avec pour ce dernier des débits inférieurs à celui de Barbara (la plus rapide) et Françoise Hardy. La différence entre les deux débits est la plus importante chez Georges Brassens. Sans surprise, ses chansons *Les copains d'abord* et *La mauvaise réputation* présentent des débits plus rapides que ceux des autres chansons de cet artiste de notre corpus.

Mesures locales

Aperçu qualitatif

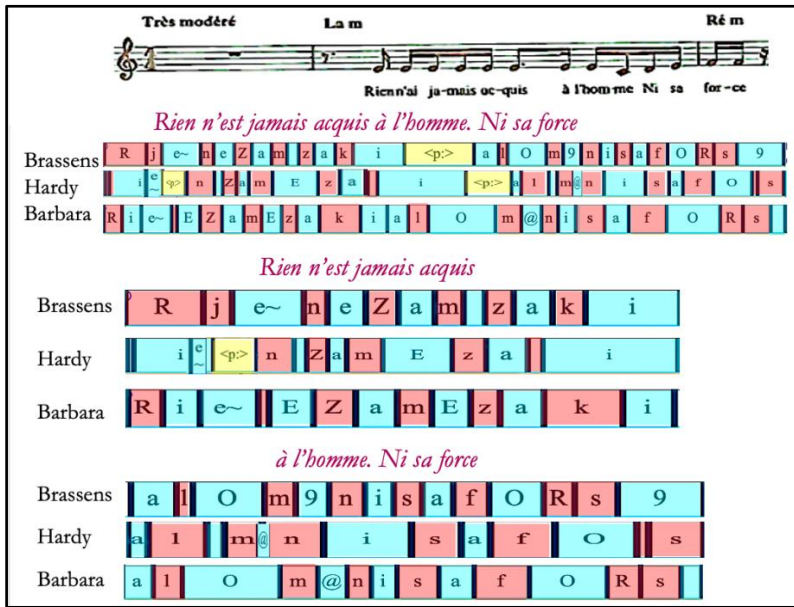


Figure 4 : Début de la chanson *Il n'y a pas d'amour heureux* : partition (haut) ; intervalles vocaliques (bleu), consonantiques (rouge) et pauses (jaune) produits par Georges Brassens, Françoise Hardy et Barbara

La figure 4 montre un aperçu de la durée des intervalles consonantiques, vocaliques et des pauses du début de la chanson *Il n'y a pas d'amour heureux* interprétée par Georges Brassens, Françoise Hardy et Barbara (notés en police SAMPA) : il est qualitativement visible que la durée entre ces intervalles vocaliques et consonantiques tend à s'égaliser chez Georges Brassens par rapport aux deux autres artistes.

Quantification

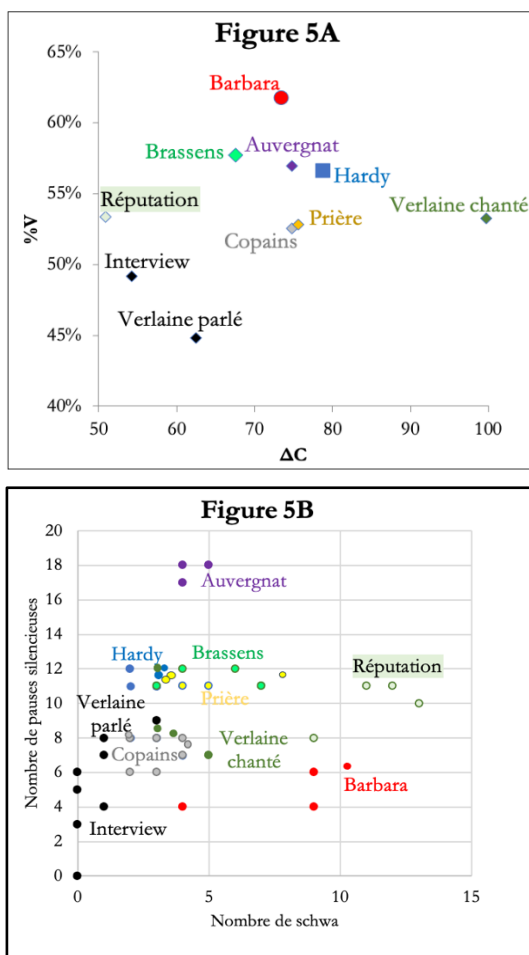


Figure 5 : figure 5A (haut) : Moyennes par chanson de la proportion des intervalles vocaliques (%V) en fonction de l'écart-type des intervalles consonantiques (ΔC) ;
 figure 5B (bas) : nombre de pauses silencieuses par couplet en fonction du nombre de schwa (e muets) ;
 Brassens, Hardy, Barbara : même chanson Il n'y a pas d'amour heureux chantée par les trois artistes

La figure 5a montre les moyennes de la proportion des intervalles vocaliques (%V) en fonction de l'écart-type des intervalles consonantiques (ΔC). Elle montre qu'il existe moins de proportion vocalique en parole qu'en chant – résultat attendu – car

la parole comporte moins de schwa (figure 5B). En outre, pour la même chanson *Il n'y a pas d'amour heureux*, on note plus de proportion vocalique chez Barbara (et plus de schwa chez cette chanteuse) que Georges Brassens et Françoise Hardy. Cependant, un plus grand nombre de schwa n'est pas forcément lié à une proportion vocalique plus importante, comme le montrent les résultats relatifs à *La mauvaise réputation*. Toutes les valeurs moyennes de %V des chansons de Georges Brassens se concentrent entre 53% et 58% alors que le nombre de schwa pour ses chansons varie entre 2 et 13.

Pour la même chanson, on note aussi moins de variabilité de la durée des intervalles consonantiques (ΔC) chez Georges Brassens par rapport à Barbara et surtout Françoise Hardy. Cependant, même si ces valeurs sont minimales pour la parole, ΔC montre des valeurs variées pour les autres chansons de Georges Brassens.

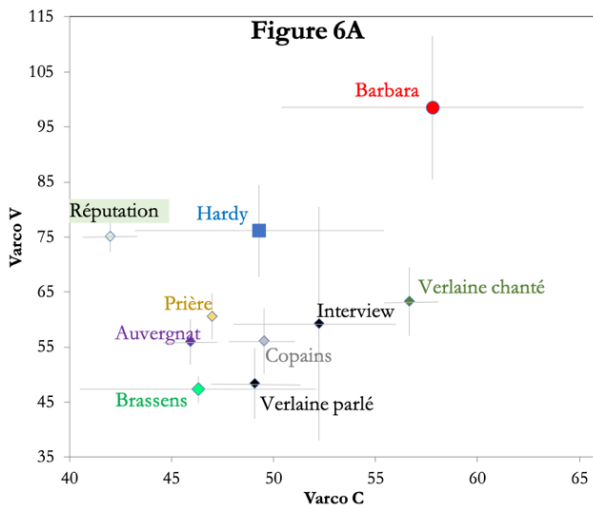


Figure 6 : figure 6A : moyenne et écart-type de la normalisation de l'écart-type des intervalles vocaliques (Varco V) en fonction de celle de l'écart-type des intervalles consonantiques (Varco C)

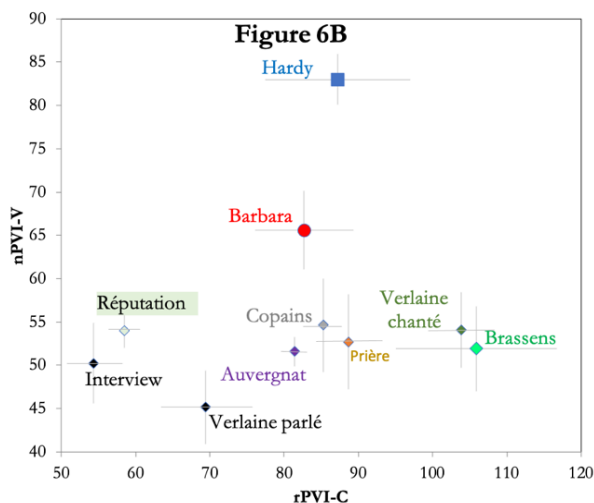


figure 6B : moyenne et écart-type de la normalisation de la variabilité des intervalles vocaliques successifs en fonction de la mesure des variabilités des intervalles consonantiques successifs

La figure 6 montre les mesures normalisées pour ce même corpus : d'après la figure 6A, les mesures normalisées de l'écart-type de la durée des intervalles consonantiques (Varco C) et vocaliques (Varco V) sont supérieures et plus variables en fonction du couplet chez Barbara, puis Françoise Hardy uniquement pour Varco V (supérieures à 75), comme pour *La mauvaise réputation*. Varco V montre des valeurs minimales pour la parole récitée, analogues à celles d'*Il n'y a pas d'amour heureux* de Georges Brassens. Les autres chansons de cet artiste montrent des valeurs de Varco V inférieures à 75. Varco C présente des valeurs moyennes pour la parole (qui étaient basses pour cette mesure non normalisée), pour *Les copains d'abord*, et pour l'interprétation de *Il n'y a pas d'amour heureux* par Françoise Hardy, mais, comme pour la mesure non normalisée correspondante (ΔC , abscisse de la figure 5A), Varco C montre des valeurs variées pour les autres chansons de Georges Brassens, c'est-à-dire tantôt basses (*La mauvaise réputation*, *La prière*, *Chanson pour l'Auvergnat*, *Il n'y a pas d'amour heureux* chanté par Georges Brassens) ou tantôt élevées (*L'enterrement de Verlaine* chanté).

La figure 6B est différente de la précédente dans la mesure où elle s'intéresse aux intervalles consonantiques (abscisse : rPVI-C) et vocaliques (ordonnée : nPVI-V) successifs, ce qui n'est pas le cas de Varco V et Varco C. C'est la raison pour laquelle elle montre quelques différences avec la figure 6A. Quand les intervalles successifs sont considérés, c'est la chanson *Il n'y a pas d'amour heureux* interprétée par Françoise Hardy qui montre des durées d'intervalles vocaliques les plus variables, suivie de la même chanson interprétée par Barbara. Toutes les productions de Georges Brassens montrent des valeurs de nPVI-V inférieures, surtout pour les productions parlées de cet artiste, alors que les valeurs de nPVI-V de ses chants s'uniformisent dans des valeurs comprises entre 51 et 55. La mesure des variabilités de la durée des intervalles consonantiques successifs (rPVI-C) situe *Il n'y a pas d'amour heureux* interprétée par Françoise Hardy et Barbara dans des valeurs moyennes, tandis que, comme pour Varco C et ΔC mais dans un ordre différent selon les chansons, rPVI-C montre des valeurs variées pour les autres chansons de Georges Brassens, plaçant cette fois-ci son interprétation de *Il n'y a pas d'amour heureux* en tête des valeurs supérieures de cette mesure. rPVI-C est minimale pour l'interview de Georges Brassens.

DISCUSSION

Résumons les principaux résultats que nous avons obtenus à la lumière des questions de recherche que nous nous sommes posées, avant d'en discuter.

1a. Caractéristiques temporelles de Il n'y a pas d'amour heureux de Georges Brassens par rapport à Barbara et Françoise Hardy

Par rapport à sa production par Barbara et Françoise Hardy, cette chanson interprétée par Georges Brassens se caractérise par des débits articulatoires et de parole plus lents et moins variables d'un couplet à l'autre. Cette absence de variabilité se traduit par de moindres valeurs de ΔC , VarcoC, VarcoV et nPVI-V, dont les valeurs se rapprochent de celles de sa parole. À l'exception de rPVI-C dont les valeurs, maximales, s'éloignent alors de sa parole, tout concourt à caractériser cette chanson comme isochronique et

proche de ses productions parlées. Son nombre de pauses et %V ne se démarquent pas de la version de Françoise Hardy.

L'interprétation de cette chanson par Barbara montre au contraire les débits les plus variables et rapides, le moins de pauses et le plus de schwa, le plus de %V, VarcoC et VarcoV, et des valeurs intermédiaires de rPVI-C et nPVI-V : ce type de production semble donc plus s'éloigner de la parole et d'un rythme isochronique.

Enfin, la chanson produite par Françoise Hardy semble montrer des patterns intermédiaires pour ses débits, légèrement moins de %V, de schwa, et autant de pauses que Georges Brassens. Elle montre des valeurs supérieures de ΔC et nPVI-V.

1b. Caractéristiques temporelles des chansons de Georges Brassens par rapport à sa parole

Les chants de Georges Brassens révèlent des débits moins rapides et moins variables que ses productions parlées. Sont plus importants leur nombre de schwa, ΔC , %V, à un moindre degré VarcoV, rPVI-C et surtout nPVI-V : malgré une certaine isochronie de ces intervalles vocaliques et consonantiques par rapport aux productions d'autres artistes, cette isochronie est globalement moindre en chant qu'en parole chez cet artiste, remettant ici en question la notion de « monotonie » évoquée plus haut.

1c. Caractéristiques temporelles des chansons de Georges Brassens par rapport à ses autres chansons

Si nous comparons *La prière* par rapport à *Il n'y a pas d'amour heureux* (de paroles différentes et de mélodie identique), nous relevons pour *La prière* : des débits plus rapides et légèrement plus variables, %V, rPVI-C moins élevés (l'artiste prolonge effectivement plus les voyelles dans *Il n'y a pas d'amour heureux*), un nombre de schwas et de pauses, Varco C et nPVI-V analogues mais ΔC et VarcoV plus élevés. Il faut en outre noter que l'ensemble des chansons de Georges Brassens montre une large plage de variation de valeurs pour le nombre de schwas et de pauses, pour ΔC , VarcoC, VarcoV, mais les valeurs entre ces

chansons sont plus uniformisées concernant %V et nPVI-V, laissant penser à une moindre variation du côté vocalique (proportion et comparaison entre deux voyelles adjacentes) que consonantique.

2. Lien entre ces caractéristiques temporelles, les dires de Georges Brassens sur son style chanté et l'analyse musicologique comparative

Il semble se dégager de notables différences en matière de « monotonie » d'après les dires de Brassens : d'un côté, évoquant l'usage récurrent de certains types de vers, Brassens évoque une certaine récurrence temporelle se retrouvant dans des débits moins variables et une moindre variabilité des mesures temporelles locales dans son interprétation de *Il n'y a pas d'amour heureux*. De l'autre côté, force est de constater que des métriques comme Varco-C et rPVI-C possèdent chez cet artiste des valeurs variables en fonction de ses différentes chansons de notre corpus : il fait « danser les mots⁴⁵ ». Ajoutons que, dans un contexte musical, ce que nos métriques ne prennent ici pas en compte, l'effet de la régularité d'un segment prosodique ne peut être apprécié que dans sa relation à la régularité de la pulsation qui sert de cadre de référence aux musiciens en présence (ici guitare-contrebasse). Deux régularités « concurrentes » produisent un effet de tension qui est le contraire de la monotonie (ou qui n'est monotone que pour qui perçoit la ligne de chant hors de toute relation avec son accompagnement et donc son cadre métrique). En somme, selon Pierre Fargeton, il existe dans les chansons de Brassens une relation complexe entre « rectitude de certaines figures rythmiques et souplesse agogique du placement⁴⁶ ».

En outre, les quelques analyses musicologiques suivantes sont focalisées sur *Il n'y a pas d'amour heureux* interprétée par Georges Brassens par rapport aux interprétations de Barbara et Françoise Hardy.

⁴⁵ « Interview de Georges Brassens par Claude Santelli », 1^{er} janvier 1969, en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00016225/interview-de-georges-brassens-par-claude-santelli>, consulté le 26 août 2025.

⁴⁶ Pierre Fargeton, *op. cit.*, p. 144.

Boris Doval et ses collègues⁴⁷ notent chez Barbara une exacerbation de contraste de tempo et un fort rubato, des accélérations et ralentissements soudains, que nous pouvons aisément relier à des débits variables. Ces contrastes de débit créent une emphase avec différents procédés d'accentuation : accentuation de la durée vocalique, glissandi ascendants et vibrato. Nous retrouvons des %V plus longues mais aussi plus variables (VarcoV), témoignant probablement de ces phénomènes intonatifs. Nous pouvons aussi penser que ces accentuations sont marquées par des variations plus importantes de la durée des consonnes (VarcoC), sans que des paires successives soient concernées par ces processus. La chanteuse utilise moins de pauses que ses collègues, mais crée des effets de rejet et d'enjambement. À ces phénomènes temporels s'ajoutent : des contrastes de dynamique et glissandi intonatifs, de grands axes de tension et une grande variabilité du timbre (voix plus puissante quand le débit est rapide), une combinaison de beaucoup d'effets subtils renouvelant l'interprétation pour élucider le sens par la voix, et une articulation soignée avec ajout de syllabes inexistantes caduques surnuméraires.

Il en est tout autrement de l'interprétation de *Il n'y a pas d'amour heureux* par Georges Brassens. Selon Boris Doval et ses collègues, celle-ci est beaucoup plus sobre et homogène, énonciative, avec un tempo plus stable et une voix de proximité, proche de la voix conversationnelle. Cela rejoint les dires de l'artiste sur son style : l'artiste désire que ces chansons aient l'air d'être parlées. Nous retrouvons dans nos métriques, plus proches de la parole de cet artiste, leur moindre variabilité au niveau des débits (Doval et ses collègues notent d'ailleurs peu de ralentissement expressifs), la durée des intervalles consonantiques et vocaliques successifs ou non successifs. Cette moindre variabilité évoque le choix délibéré d'une relative monotonie, exprimé par Georges Brassens quand il évoque le type de vers qu'il utilise le plus fréquemment. Le vibrato est discret quand il est présent. La métrique est assez respectée, avec une bonne place des pauses et des syllabes. Le découpage se produit en groupes de 6 syllabes, proche des mots prosodiques de la parole oscillant

⁴⁷ Voir Doval, Chabot-Canet, Xiao, D'Alessandro, « "Il n'y a pas d'amour heureux" par Georges Brassens, Barbara et Françoise Hardy », *art. cit.*

usuellement entre 5 et 7 syllabes. Doval et ses collègues notent également un phrasé saccadé et une impulsion sur chaque syllabe donnant un caractère rythmique au chant, qui pourrait être lié à une moindre proportion d'intervalles vocaliques dans l'énoncé (%V). Georges Brassens dit d'ailleurs qu'il choisit la parole « parlée ». Cette impulsion sur chaque syllabe pourrait correspondre à une tension ou non redondance entre l'égalité de durée des syllabes chantées (prosodie isochronique), et celle des temps de la mesure.

Enfin, les éléments musicologiques relatifs à l'interprétation par Françoise Hardy de *Il n'y a pas d'amour heureux* semblent diverger de nos constats quantitatifs : tempo le plus régulier des trois, homogénéité interprétative, voix douce et timbrée, peu d'effet et de variabilité du timbre, interprétation dans la régularité, homorythmie des syllabes sauf pour le « rien » initial, lissage de l'articulation des consonnes, exasyllabes avec un vibrato discret presque absent. Nous avons noté une variation plus importante des durées d'intervalles vocaliques successifs pour cette chanteuse. Ces divergences proviennent probablement du fait que d'autres phénomènes que les variables temporelles pourraient expliquer ces différences d'interprétation entre les trois artistes.

CONCLUSION

La particularité de certains aspects temporels du rythme des chansons de Georges Brassens peut être objectivement mise en évidence à partir de l'analyse du signal des paroles chantées de l'artiste, et certains de ces résultats peuvent être liés aux constatations relevant du contenu des dires de Georges Brassens sur sa façon d'interpréter ses chansons d'une part, et des analyses musicologiques de ses chansons d'autre part : une moindre variabilité de la proportion de voyelles et de la mesure normalisée des variabilités de la durée des intervalles vocaliques successifs caractérise notre corpus de chansons de Georges Brassens. On retrouve cette constance chez cet artiste au niveau des débits de parole et articulatoire par rapport à Françoise Hardy et Barbara. Si ces constatations convergent vers une relative « monotonie » dans l'usage récurrent de certains types de vers et dans l'importance

accordée à la parole, aspects évoqués par l'artiste lui-même, avec une interprétation beaucoup plus sobre et homogène⁴⁸, l'artiste évoque aussi la prééminence de la musique sur les paroles, ce qui, avec les liens restant à étudier entre les isochronies prosodique et musicale, peut s'illustrer par une relative variation de certaines métriques temporelles entre six chansons de Brassens de notre corpus. L'artiste veut *produire l'impression* qu'il chante comme monsieur tout-le-monde chantonne dans la rue, mais son style chanté est en réalité extrêmement élaboré et travaillé.

Finalement, se dégagent ici plusieurs indices d'un style individuel propre à l'artiste pour se distinguer entre tous, garant de sa singularité et de son identité propre, car l'interprétation d'un artiste se compose d'éléments prévisibles et prédéterminés mais aussi d'une part d'imprévisibilité et d'indétermination⁴⁹.

LIMITES ET PERSPECTIVES

Il va naturellement de soi que notre étude pilote n'est pas exhaustive sur le sujet, et qu'elle pourra être suivie d'autres recherches ultérieures. Une première perspective suite à nos premières investigations serait ainsi d'étudier les variations de toutes ces variables temporelles au fur et à mesure de l'énoncé, comme nous l'avons ébauché d'un couplet à l'autre. Une autre perspective s'impose également : celle de l'étude du lien entre l'isochronie syllabique chantée et celle de la pulsation musicale (quantification des décalages entre la mélodie et son accompagnement).

En outre, nous avons donné la priorité aux paramètres phonétiques temporels pour tenter de caractériser quelques productions de la parole et du chant chez Georges Brassens. Afin de mieux caractériser le style de cet artiste, il conviendrait en deuxième série de perspectives suite à notre recherche, de considérer d'autres paramètres comme : la fréquence fondamentale (attaques, transition entre les notes, ornementation mélodique,

⁴⁸ Voir Chabot-Canet, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950*, op. cit.

⁴⁹ Voir Doval, Chabot-Canet, Xiao, D'Alessandro, « "Il n'y a pas d'amour heureux" par Georges Brassens, Barbara et Françoise Hardy », art. cit.

justesse intonative, vibrato), l'identité par le timbre global et ponctuel à certains passages chantés, et la présence d'éléments para- et extralinguistiques (façons d'inspirer, chant avec sourire, ...)