

STAGE DE CRÉATION DE CHANSONS

DES OUTILS POUR COMMENCER...



PLAN

• Introduction.	P. 4
• Qu'est-ce que la chanson ?	P. 5
• Le sens de l'action chanson	P. 6
• Constat de départ professeur d'éducation musicale	P. 7
• Constat de départ élève : l'enfant face à la création.	P. 9
• But de la création de chanson: objectifs visés.	P. 9
• Comment concrétiser ces objectifs?	P. 11
. Organisation des moyens matériels .	p. 11
. Organisation des moyens humains.	P. 11
• La création de chanson : comment commencer ?	P. 13
• Présentation du canevas de la chanson	P. 14
• Grille de déroulement du projet "création de chanson".	P. 17
• La création de chanson: Une pédagogie de projets.	P. 18
• 5 fiches support du projet de création	P. 20
• La chanson: texte à travailler.	P. 25
• Les différentes démarches de création d'une chanson.	P. 27
• Les phases d'élaboration d'une chanson modèle : texte - grille - mélodie - orchestration	P. 28
• Pourquoi les enfants ont ils des difficultés pour écrire ? pistes pour le travail d'écriture	P. 30
• L'enfant et l'écrit	P. 31
• Conseils d'écriture	P. 32
• Le tri de textes.	P. 34
• Sensibiliser l'élève à l'improvisation: Première phase de la création.	P. 35
• L'improvisation expérimentale de la mélodie en classe.	P. 36
• Propositions d'exemples pour la création en collège	p. 37
• Essai de classification des genres de chansons	p. 39
• La forme d'une chanson	p. 41
• Quelques astuces musicales faciles à réaliser	p. 43
• La mélodie	p. 44
• Rythme et phrasé	p. 47
• Développement motivique	p. 49
• Des trucs simples...	p. 53
• Affinage du sens mélodique	p. 53
• Développement de l'imagination mélodique	p. 54
• Du bon usage de la prosodie	p. 55
• Contrastes	p. 55
• Introduction et fin	p. 56
• Peaufinez votre hook	p. 57
• Improvisation harmonico-rythmique	p. 58
• L'orchestration d'une chanson	p. 59
• Quelques conseils d'orchestration	p. 59
Annexes	
• Boris Vian : « en avant la zizique »	p. 62
• Possibilités d'exploitation d'une chanson existante	p. 63
• Jouer pour dérouiller l'imaginaire : « à vos plumes ! » Casterman	p. 64
• La chanson française : historique	p. 67
• Les variétés	p. 69
• Histoire de la musique rock et ses différents courants	p. 72
• Génération Hip Hop	p. 75
• La musique techno	p. 77
• L'imagination	p. 78

• L'illustration d'une chanson	p. 79
• La poésie : glossaire complet	p. 80
• Le cadavre exquis	p. 85
• Baragouin	p. 86
• Chanson détournée	p. 86
• Mots sauvages	p. 87
• Mots valises	p. 89
• Hétérogrammes	p. 89
• Histoire alphabétique	p. 90
• Récit musical	p. 91
• Rimes phonétiques	p. 91
• Les sons répétés	p. 92
• Portrait de Pierre Delanoë	p. 94
• Question de droits : la SACEM	p. 95
• Mesures en faveur de la chanson française. Philippe Douste-Blazy	p. 97
• Un groupe de musique « les rustres » parle de ses créations	p. 99
• La chanson : article Encyclopédie Universalis	p. 100
• article de l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.	P. 105
• Paul Verlaine : Va chanson... (poème)	p. 108
• Claude Nougaro « la chanson »	p. 109
• Bibliographie	p. 110

Introduction

La chanson ...

- . a été souvent considérée comme un art mineur, ayant un public lui-même considéré « mineur »...
- . reconnue comme art à part entière, elle est rentrée dans l'éducation définitivement
- . moyen moderne d'expression qui s'adresse aux gens dans le temps dont ils disposent, c'est à dire peu.
- . fait, consciemment ou non, partie de l'univers familial de l'enfant. « la voix est la première expérience musicale de l'enfant, et tout doit être mis en œuvre pour préserver cette disposition naturelle ».
- . lieu d'harmonie pour l'individu
- . passerelle d'expression d'une discipline artistique à l'autre
- . lieu de socialisation, par la prise en compte de l'enracinement dans une culture.
- . moment unitaire d'émotion
- . concerne l'enfant et l'adulte de manière active,
- . déclenche l'imagination
- . notre affectivité peut s'y donner libre cours, on peut y trouver notre plaisir.
- . permet de chanter, jouer et s'exercer sur le mot : entrevoir le rapport avec la musique .
- . permet de chanter, jouer et s'exercer sur la voix et le souffle : travail sur la mémoire et sur la maîtrise du temps.
- . donne à chanter, à voir, à dire et à comprendre, à entendre et sous-entendre, à danser, jouer, mimer, dessiner, écrire, noter...
- . devient moyen d'expression
- . favorise le rapport individu / groupe,
- . favorise la communication dans la création comme dans l'interprétation.
- . le chant collectif est constitutif du groupe, qu'il s'agisse de chanter ensemble et, plus encore, d'avoir un répertoire commun; en donnant des moyens de connaissance et des critères d'appréciation pour que les enfants forment leur propre jugement.
- . permet de donner des bases d'écriture musicale et poétique
- . faire connaître un large panorama de la chanson, chanter, travailler leur voix, donner les possibilités de retransmettre cet acquis...

Qu'est ce que la chanson ?

Un auteur qui écrit un texte:	<p>l'écrit avec un style précis, le sien. compte les pieds et les vers pour équilibrer les phrases. introduit des rîmes pour rendre le texte plus chantant. organise ses idées en couplets et refrain(s).</p>
Un compositeur	<p>invente une mélodie à partir d'un texte. fait chanter les mots et met en musique l'idée de l'auteur. parfois, il s'entend avec l'auteur pour rectifier le texte. écrit également l'orchestration, choisi les instruments, les voix... écrit la partition, fixe la musique sur du papier.</p>
Un arrangeur	<p>intervient lorsque le compositeur n'a inventé que les mélodies. invente ou corrige l'harmonie de la chanson. sait composer et mettre en musique la mélodie. distribue les rôles aux divers instruments qu'il a choisi. connaît tous les styles de musiques et peut les reproduire.</p>
Un chanteur	<p>apprend le texte de l'auteur et la mélodie du compositeur. est chargé de chanter parfaitement le texte et la mélodie. est recruté pour ses qualités vocales et ses qualités d'interprétation. est accompagné par l'orchestre et les chœurs ou la bande son.</p>
Des musiciens	<p>suivent à la note la partition du compositeur et de l'arrangeur. interprètent la musique avec leur savoir-faire et leur sensibilité. connaissent la chanson parfaitement pour ne pas se tromper. répètent souvent la chanson avant de l'enregistrer en studio. doivent savoir « écouter » l'autre pour jouer avec lui « de concert ».</p>
Un technicien du son	<p>doit connaître la chanson et les exigences du compositeur. enregistre la musique: les instruments, les voix, le chanteur. permet de réaliser un produit de haute qualité. mixe les différentes parties entre elles en rajoutant des effets en studio. sonorise les concerts et permet ainsi d'entendre de la chanson.</p>
Un producteur	<p>permet à la chanson d'être commercialisée. finance l'enregistrement et la diffusion de la chanson. sans être auteur ou chanteur, il est capital: médiateur et financier.</p>
Un éditeur	<p>reçoit une chanson et la reproduit et de la commercialise. conçoit et réalise la publicité: touche un pourcentage sur chaque vente. est responsable de la distribution de la chanson dans les magasins.</p>

Le sens de l'action chanson

La chanson concerne l'enfant et l'adulte de manière active, « qu'il en soit l'auteur, l'interprète ou l'auditeur, elle déclenche son imagination, son affectivité peut s'y donner libre cours, il y trouve son plaisir »

La chanson : lieu d'harmonie pour l'enfant , entre le mental et le sensible, entre le verbal et le vocal. Lorsque l'enfant chante joue et s'exerce sur le mot (élocution et poétique, par sa forme sonore et rythmique, il entrevoit son rapport avec la musique) ; sur la voix et le souffle (l'engagement du corps); sur la mémoire et sur la maîtrise du temps.

Les chansons, passerelle d'expression d'une discipline à l'autre donnent à chanter, à voir, à dire et à comprendre, à entendre et sous-entendre, à danser, jouer, mimer, dessiner, écrire, noter... Pour que la chanson devienne moyen d'expression, les adultes doivent reconnaître le droit et la capacité des enfants à dire des choses importantes pour eux et pour nous.

La chanson, lieu de socialisation par la prise en compte de l'enracinement dans une culture, en favorisant le rapport individu-groupe, la communication dans la création comme dans l'interprétation, le chant collectif est constitutif du groupe, qu'il s'agisse de chanter ensemble et, plus encore, d'avoir un répertoire commun; en donnant des moyens de connaissance et des critères d'appréciation pour que les enfants forment leur propre jugement.

Une excellente pédagogie n'est rien d'autre qu'une contagion de sa passion, nous espérons avoir créé une bonne épidémie... Le bonheur des enfants à chanter nous laisse beaucoup espérer.

Anne-Marie Gazzini Service Culturel
F.O.L. des Yvelines

Constat de départ- le professeur d'éducation musicale.

Nous travaillons avec le souci de respecter les programmes. La créativité apparaît depuis quelques années dans les programmes.

La créativité recouvre de nombreuses activités:

vocales, rythmiques, mélodiques, instrumentales, improvisation pure, transformations de motifs musicaux, etc.

Une des activités maîtresses dans le cadre de l'activité de création au sein du cours d'éducation musicale c'est l'activité de création de chanson. Elle regroupe de nombreux paramètres musicaux et littéraires qui permettent

. d'acquérir de nombreuses compétences de synthétiser les différentes parties de nos cours

. de rendre l'enfant acteur de son apprentissage

.. de travailler avec une forte notion de plaisir

. une production née de la vie de la classe et la nourrissant.

Nous ne sommes pas formés de par nos études, à créer de toutes pièces des chansons. Seule l'harmonie nous permet de toucher de près à la création, l'arrangement et rarement à la composition et l'invention.

Si nous sommes là aujourd'hui, c'est pour tenter d'acquérir des méthodes afin d'appliquer nos compétences pédagogiques et nos savoirs théoriques à la création de chansons.

Quelles sont les compétences requises à un professeur qui souhaite se lancer dans un tel projet?

. **Des acquis théoriques solides** en harmonie, une bonne pratique de l'accompagnement, savoir harmoniser une mélodie et l'orchestrer. Prendre les mélodies très rapidement en dictée.

. **Une grande souplesse et de bonnes capacités d'adaptation.** Nous devons gérer l'improvisation musicale d'un groupe et donc générer l'envie de créer chez tous les enfants. Pour mettre en confiance les élèves, on se doit d'être agréable et souriant. C'est rare lors d'une séance de création que l'on soit amené à hausser le ton pour cadrer les élèves, il faudrait alors tout arrêter car la création, l'improvisation sont étroitement liées au plaisir. L'invention musicale est un jeu, mais un jeu sérieux.

. **Un esprit d'initiative** pour entreprendre correctement la création d'une chanson. Nous avançons dans le flou et l'incertain sans jamais le montrer. Nous devons être sûrs de nous et persuadés que les élèves vont arriver à une production valable.

. **il faut une grande rigueur** pour mener à terme le projet: les élèves désirent écrire et chanter mais tout repose finalement sur les compétences et la volonté du professeur. Il est le moteur, l'ingénieur qui met à la disposition des élèves son savoir et ses compétences musicales.

. **Un esprit d'analyse et de synthèse** pour aider les enfants à faire des choix rapides et ne pas perdre de temps sur les thèmes, le texte, le style, l'accompagnement, etc. Le programme de la création est chargé.

. **Une bonne maîtrise du piano ou de la guitare** pour rejouer la mélodie qui vient d'être improvisée, accompagner l'improvisation en jouant la griffe d'accords.

. **Une grande ouverture d'esprit:** le professeur doit rester ouvert aux exigences des élèves et ne doit pas trop d'idées arrêtées sur la chanson à venir. Même s'il a déjà inventé une grille d'accords (les enfants ne pouvant tout faire) et même si l'orchestration est entamée. La décision de la classe est primordiale pour mener à bien le projet.

. **Une bonne pratique de l'enregistrement:** savoir utiliser le matériel HIFI et MIDI pour ne pas ralentir la création et rallonger la séance. Créer une chanson ne doit pas prendre une heure mais comme toutes les autres activités, il faut la faire tenir en plusieurs séances de 20 minutes. La création s'insère dans le cours et conserve son caractère d'activité à prendre au sérieux. Faire une séquence de 55 minutes amène les enfants à prendre cette activité comme récréative uniquement.

. **Une bonne connaissance de la chanson.** On connaît tous de nombreuses chansons d'il y a 10, 15 ans et l'on hésite beaucoup aujourd'hui à qualifier les styles actuels...

L'activité de création de chanson est la synthèse entre le désir de créer, l'exercice de méthodes d'apprentissage et l'envie de s'exprimer sans tourner le dos aux mouvances actuelles.

En classe, on étudie les musiques à la mode afin de créer notre propre chanson. On ne copie pas bêtement... on découvre, on comprend, on théorise et on applique des règles précises de composition et d'orchestration pour que la création ressemble aux modèles contemporains.

Le professeur doit avoir une bonne connaissance de la chanson pour corriger les créations des élèves. Certains reprennent des textes et des mélodies déjà existants et omettent de le dire. Il faut pouvoir refuser toute ressemblance, et toute copie tendancieuse.

. **Disponibilité horaire.** Se dire qu'on va tout faire en classe au cours de l'année est trop ambitieux. Il faut pouvoir avancer le travail de création chez soi en:

- réécrivant la partition
- travaillant l'orchestration
- contacter les intervenants extérieurs et nos collègues associés au projet - monter les projets PAE, PAME, FAS, etc.

. **Bonne gestion de la classe.** L'effectif est souvent lourd (en moyenne de 22 à 30 élèves). Si l'objectif fixé est de faire participer tous les enfants à la création, chaque élève doit s'y investir et y trouver une place.

Le professeur doit générer l'attention et la motivation de l'ensemble. Les élèves sur-motivés ne doivent pas empêcher leurs camarades de s'investir, à leur niveau, avec leurs compétences, dans la création.

De même, les élèves démotivés ou contre le projet ne doivent pas faire fléchir les autres et saborder le travail. Chaque choix décisif doit être fait par vote. C'est le choix du plus grand nombre: il doit être accepté par tous et suivi d'un travail sérieux de la part de l'ensemble des enfants.

Cas à surveiller:

. élève qui vous donne un texte tout prêt avec sa mélodie. Il peut être un bon élément dans la classe mais n'a pas compris la finalité du travail.

. élève qui n'a pas voté pour le projet choisi par la classe élèves qui ne veulent créer que du rap et rien d'autre

. élèves trop timides qui ne veulent jamais improviser

Pour ne pas être piégé par un choix:

. Choisir un thème intéressant, qui ne soit pas "bébé" et qui soit motivant. On écrit sur plusieurs mois et il peut nous arriver de chanter devant les copains... la classe a largement le temps de se faire une idée toute autre de la chanson et d'abandonner le projet. Les élèves sont très influençables.

. Orchestrer la chanson pour quelle sonne actuelle. En sixième, on peut encore s'accompagner des instruments de la salle de musique,. Ce n'est plus vrai après.

Création: pont entre l'univers sonore de l'enfant et l'acquis théorique qu'il reçoit en classe.

Constat de départ: l'enfant face à la création

La chanson fait partie du quotidien sonore de l'enfant. Elle devient avec la télévision, les jeux vidéo et la pratique du sport, l'univers du collégien. Il doit se tenir au courant des tubes et des groupes à la mode pour s'identifier aux copains et ainsi ne pas se montrer à la trame.

. L'enfant connaît que quelques une des fonctions de la chanson de variété: L'effet de mode, le rapprochement à un style vestimentaire et la notion de divertissement voire de défoulement.

. Ecouter une chanson, un groupe, un style musical, c'est s'identifier à ces derniers. L'enfant recherche de nouveaux modèles, hors contexte familial. L'écoute lui permet son appartenance à un groupe, une reconnaissance et donc une existence au sein de ce groupe. Pour cela, il utilise des codes (vestimentaires, l'esprit la façon de vivre).

. Notion de plaisir dans l'écoute qu'il ne faut pas occulter.

. Bien que nourrit de la chanson, l'élève n'en connaît pas toutes ses composantes musicales. L'explosion du phénomène "karaoke" à la maison, via la télévision, fausse l'écoute. Il empêche de porter attention aux composantes musicales. On devient lecteur, d'un texte qui défile, imitateur de la voix du chanteur que l'on recopie et parfois même de sa gestuelle. On fait attention à notre synchronisation texte-musique, bref on n'écoute pas la musique et son rôle fondamental dans la chanson.

. A propos du texte de la création, l'enfant a besoin de formuler par écrit ses impressions, ses sentiments, sa révolte, son identité, toutes ses préoccupations. Il n'a aucun mal à écrire des textes. Les filles ont même de l'entraînement à en juger par leurs agendas, reflets de leur personnalité.

But de la création de chansons: objectifs visés

. Mieux connaître le monde de la chanson et toutes ses composantes

. La chanson n'est plus un idéal mais une formulation précise. L'élève découvre progressivement toutes ses caractéristiques techniques. Il ne s'agit pas de rompre l'image poétique des 3 minutes de plaisir et de rêve de notre chanson fétiche que l'on écoute en boucle. La création de chanson donne de nouveaux éclairages pour que l'élève acquiert un savoir supplémentaire sur un sujet qui lui tient à cœur.

. La chanson devient par le biais du travail: concrète, abordable, réalisable, à la portée de l'enfant sans pour autant perdre de sa beauté et de sa magie.

. Appropriation forte: c'est ma chanson. C'est une œuvre originale. Parfois, les élèves lui reconnaissent beaucoup de qualités et de réalisme... à tel point que certains demandent : "on sera connus, on va gagner de l'argent?..."

. Une des résultantes du travail c'est l'utilisation que l'on va faire de la chanson: A qui faire écouter cette chanson? Comment la faire connaître et la distribuer?

Passer le sentiment de honte et de malaise de chanter devant les copains, les adolescents veulent l'interpréter en public et n'attendent pas le concert pour chanter leur création aux copains. Souvent, on peut entendre: "la chanson de telle classe, elle est bien mieux que la notre!" Preuve que les élèves partagent et savent bien défendre leur production.

Très soucieux de l'avenir de leur création, ils veulent en garder une trace (enregistrement).

. Difficulté de passer de la création individuelle à la création collective. La création de chanson socialise l'enfant.

Sa place dans le groupe doit être équilibrante et épanouissante. Il apprend à écouter l'autre et à se faire entendre. L'identité de chaque élève est respectée.

. L'enfant apprend à s'imposer, à défendre une idée littéraire ou musicale qui est en rapport avec le sujet et le travail entrepris par la classe.

. L'enfant doit savoir se montrer inventif tout en restant en phase avec les objectifs visés par le professeur. L'improvisation musicale est une nouveauté dérangeante. Les belles théories du professeur ne disent pas comment on invente, dans sa tête une mélodie et comment on la formule face à la classe.

. Créer une chanson, c'est aussi:

- Comprendre une grille d'accord
- Apprendre les chiffreages américains
- Apprendre les degrés d'une harmonisation: I, IV, V
- Ecrire une partition- notes, intervalles, rythmes, répétitions, texte, etc.
- Mettre un nom sur tous les instruments et toutes les techniques nouvelles de production sonore. (sampleurs, échantillonneurs, synthétiseurs, séquenceurs, le numérique, l'analogique)
- Apprendre à écouter et à analyser, hors temps scolaire les chansons. Découvrir les composantes musicales et littéraires des tubes que l'on aime grâce à tout ce que l'on a appris en classe.

Grâce à la création de chansons on s'aperçoit:

- que les enseignants ont tout à gagner à sortir de leur classe, à confronter leurs pratiques pédagogiques, à chercher à les nourrir aux apports des recherches récentes et à les théoriser

- que la pédagogie de l'écrit est maîtrisable, n'est plus vouée à une poussière d'acquis.... et que l'enjeu de l'écrit s'avère formateur pour tous (enfants, enseignants), il en va de même pour la démarche d'invention de la mélodie

- que de se donner pour contrat de socialiser son travail sous forme de production de synthèse est exigeant, fatigant, mais indispensable pour se contraindre à pousser le plus loin possible la conceptualisation de ce que l'on fait et pour être en mesure de proposer à d'autres des outils, des démarches utiles, au lieu d'en rester à des essais dans nos classes.

Comment concrétiser ces objectifs?

Organisation des moyens matériels:

Matériel nécessaire:

- . piano ou guitare
- . tableau pour le professeur, cahier pour les élèves.
- . magnétophone munis d'un micro. Si la chaîne de la classe n'a pas d'entrée micro, les professeurs de langues ont souvent du bon matériel de prise de son.
- . portée vierges pour prendre la mélodie en dictée

Matériel facultatif:

- . Boite à rythmes
- . Expandeur de sons relié à un séquenceur (ordinateur)
- . Synthétiseur ou clavier maître
- . Programme d'arrangement musical (orchestrateur contenant des séquences mélodiques et rythmiques d'usine, exempts de droits) Band in a box, Sound forge, etc.
- . magnétophone multipistes.
- . table de mixage permettant d'enregistrer plusieurs voix en même temps que la bande orchestre.
- . Sampleurs
- . Chambres d'écho

Si la classe veut enregistrer la chanson sur un support audio, un projet financier doit être monté pour alléger le coût des K7 et des CD, acheter du matériel ou payer le travail des intervenants: Preneur de son, maquettiste, arrangeur, poète, flasheur, presseur, éditeur, distributeur mais pas le professeur!

Exemple de dossiers:

PAE, PAME, partenariat avec la ZEP (projet associant le quartier), FAS.

Organisation des moyens humains:

. **La classe:** 25 à 30 élèves

. Partenaires du collège qui s'associent au projet:

. **En français:** La poésie, la versification, métrique, invention et mise en forme du texte, corrections, étude de la relation texte et musique. Travail sur le récit pour raconter l'expérience de création.

. **En technologie:** Frappe et mise en page du texte, tirage pour chaque élève. Si le matériel le permet rentrer la partition sur ordinateur.

Autre possibilité: Editer un recueil de tous les textes des élèves avant le tri et la synthèse en une seule chanson.

. **En langues:** Anglais, italien, espagnol, allemand, latin... Création de tout ou d'une partie de la chanson dans une langue étrangère. Attention, l'implication du collègue concerné est importante...

. **En arts plastiques:** Illustration de la chanson, des textes du recueil si tous les poèmes sont édités, et création des affiches du concert. Pour les supports audio, les jaquettes peuvent être réalisées en classe.

. **En mathématiques:** les théorèmes sont une mine d'or à mettre en musique.

Toutes les autres matières sont autant abordables par la création de chansons. Une leçon quelle qu'elle soit peut être mis en musique. Cela intéresse peu les élèves, à moins de jouer de l'ironie ou de tourner la matière en dérision. Faut-il encore que les collègues acceptent et que vous ne sombriez pas dans la démagogie.

les partenaires extérieurs au collège: (attention au coût des interventions)

. **Ecrivains, poètes:** Vous connaissez des personnes dans votre entourage susceptibles de vous aider ou vous consultez les pages jaunes... Quel travail faire avec eux? Que leur proposer?

- Un témoignage simple de leur expérience, les enfants écriront seuls le texte.
- Intervention d'un écrivain pour leur apprendre à écrire, à formuler leurs idées, à travailler un style.
- Séance d'écriture avec l'auteur: Il doit être entraîné à intervenir auprès d'enfants pour lancer des idées que les élèves mettent en forme.

. **Musiciens, mélodistes, arrangeurs:** Toute intervention doit viser un ou plusieurs objectifs pédagogiques. C'est bien d'écouter de la musique en présence du créateur mais il faut viser l'échange, le témoignage et la mise en situation des élèves. Si le musicien vient avec du matériel, il ne peut occuper tout le temps à faire un concert. Il doit montrer aux élèves le processus de fabrication de la bande orchestre d'une chanson. Faites intervenir les musiciens très tôt pour le cas où la classe débuterait la chanson par la mélodie, et plus tard dans l'année pour le cas où mélodie et orchestration suivraient la création du texte.

Le musicien:

- Arrange l'orchestration de la classe
- Travaille chez lui la bande orchestre après avoir présenté son travail à la classe. Il prend en compte les attentes et les volontés des élèves.
- Enregistre les voix des enfants (chœur et solistes) sur la bande orchestre.

. **Chanteur régional** ou plus, si affinités: Les chanteurs souhaitent souvent travailler avec des enfants mais bien souvent, ils se retrouvent confrontés à une réglementation draconienne. (travail des enfants mineurs, droits SDRM à partager, etc.) Le cadre scolaire leur offre la possibilité d'un travail sérieux en partenariat avec une classe. Les enfants ne sont plus assimilés à des salariés qu'il faut rémunérer. Il font un travail scolaire.

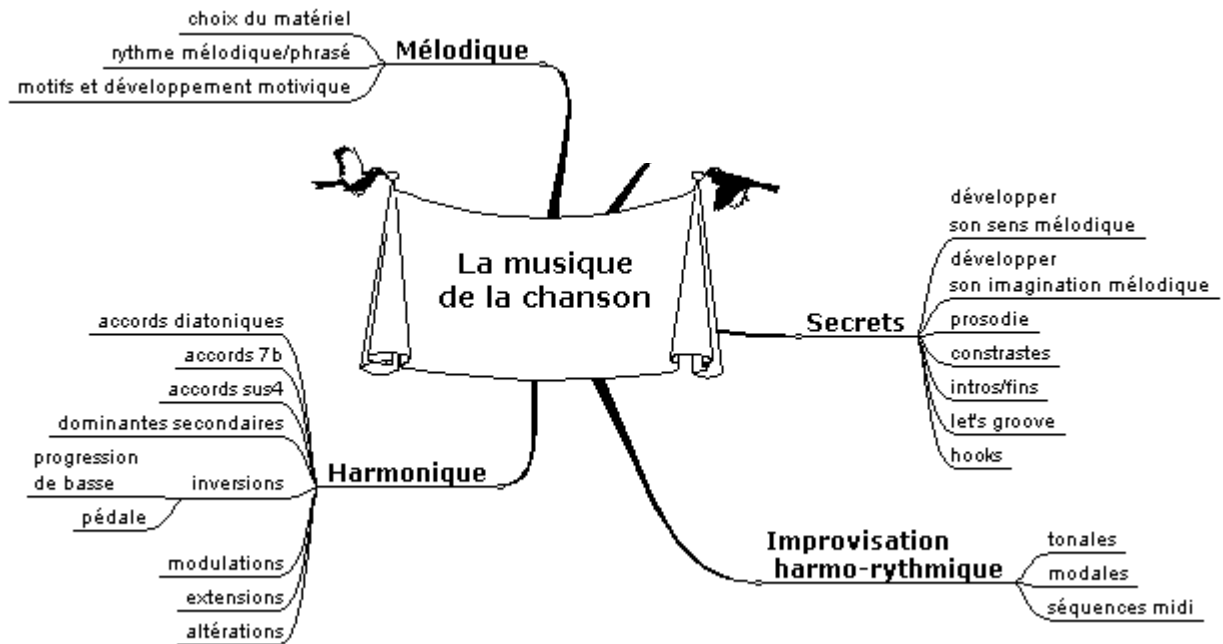
Le professeur à l'origine du partenariat doit faire preuve de beaucoup d'audace pour aller frapper à la bonne porte avec les documents qu'il faut. (Cassette audio ou CD déjà réalisés au collège).

Quelques solutions s'offrent à vous:

- Reprise d'une chanson du chanteur par les élèves, avec lui, en classe. (attention, ce n'est pas de la création mais c'est un bon tremplin)
- Reprendre la mélodie d'une chanson du chanteur et refaire le texte en classe - Reprendre le texte d'une chanson et refaire une mélodie en classe.
- Proposer au chanteur une création commune: soliste + chœur...

(Attention aux droits d'auteur! Soyez vigilants et avant toute transformation, en faire la demande écrite auprès des personnes concernées. Le chanteur peut être d'accord, mais son parolier peut s'opposer à toute nouvelle version de la chanson).

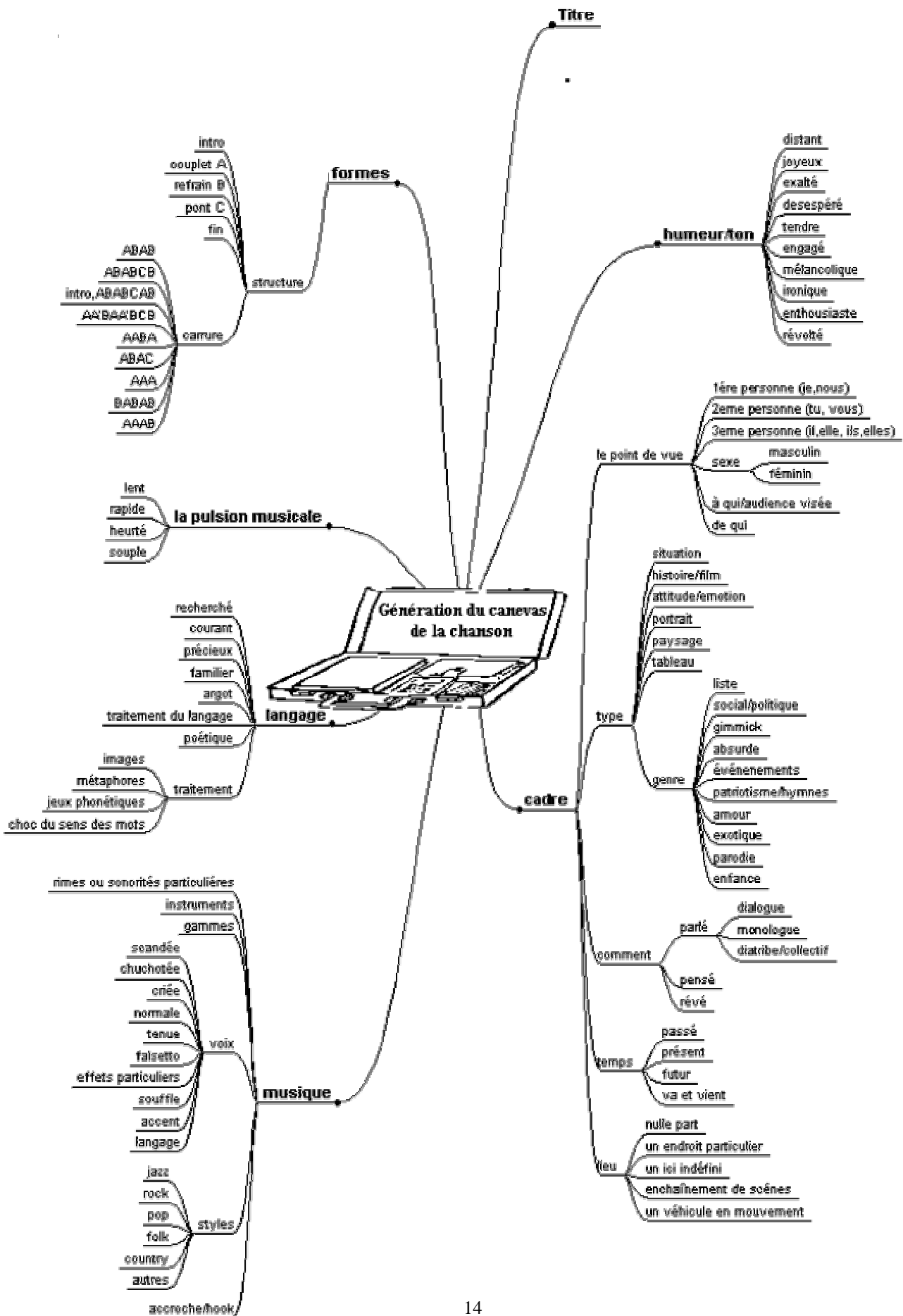
La création de chanson : comment commencer ?

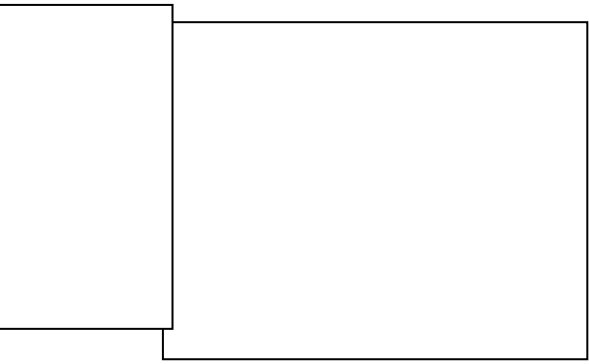


Choisir un matériel concentré sur :

- une idée forte...
- une forme musicale (mélodie, thème, motif)...
- une forme littéraire (mots, phrases, sonorités)...
- un ensemble abstrait de hauteurs avec ou sans centre de gravité tonal, gamme, mode, accord, arpège, réservoir de notes...
- une matière sonore ou un timbre...
- un rythme...
- un matériel harmonique (cadence, centre tonal, trame harmonico-rythmique, style (tonal, modal, polytonal, atonal)...
- un autre paramètre musical...

Une fois ce matériel choisi, il faudra le répéter, le transformer avec contraste et prosodie.





La phase dite du canevas a du vous permettre de :

- choisir la personne, le sujet : l'émotion , la sensibilité exprimée sera t-elle **masculine ou féminine**
- sélectionner le **point de vue** (je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles, eux, on...)
- décider du type de "voix" :

pensée : seul (monologue intérieur),
 avec d'autres,
 adressé à quelqu'un ou à quelque chose d'absent (personne, endroit, chose...),
 collectif ,

parlé (dialogue)

- définir le **cadre temporel** : présent non spécifique, moment indéfini, présent habituel, action continue, émotion, présent particulier, passé, présent historique, futur...
- **situer la scène** : où est le chanteur, la chanteuse ? dans quel lieu ?, même si cela n'apparaît pas dans les paroles, il faut le savoir.
- identifier le **ton** : quelle est l'attitude émotionnelle de l'interprète, est-il mélancolique, reconnaissant, malicieux ?...
- identifier la diction, le **langage** utilisé selon le type de personnage ou sujet traité.
- Connaître le **public visé**. (famille, proches, enfants, adultes,), à moduler selon la forme et le style choisi.

Il est important d'avoir pour la chanson une véritable idée et une seule :

- qui s'appuie sur une situation crédible
- qui exprime une attitude ou une émotion claire
- qui soit suffisamment profonde pour être mise en musique
- qui impressionne immédiatement
- qui présente l'interprète sous un jour favorable
- que des millions de personnes voudront entendre de nouveau

De plus un titre mémorable est important afin de :

- être identifié à la première écoute
- résumer l'essence des paroles
- être unique

Un début fort capte d'une part l'attention de l'auditeur et le plonge illico dans la chanson et d'autre part répond dès les premières lignes aux questions "qui, quoi, quand, où ?".

Une progression substantielle permet d'organiser ses éléments significatifs, de les développer et de souvent proposer une conclusion établie ou induite.

Simplicité, clarté, concision sont des notions prépondérantes :







- Utiliser des mots courts, placer les mots importants à la fin des phrases, faire rimer seulement les mots sur lesquels vous voulez insister, utiliser des formes actives plutôt que passives.
- Etre précis quant au sens des mots, à l'emploi des adjectifs, utiliser avec parcimonie les adverbes.
- Avoir à l'esprit que la charge émotionnelle provoquée par l'emploi du présent est plus forte que celle associée au passé ou au futur. De même, l'utilisation de la première ou de la seconde personne touche plus l'auditeur que celle de la troisième.
- Garder une unité de ton et de langage tout au long de la chanson.

Faire preuve de cohérence. Sachant qu'au rythme d'une chanson, il n'y a pas d'effet rétroactif, chaque effet ou réaction doit être précédé par une cause ou par une raison. Il doit exister une certaine logique dans la progression quelle soit chronologique ou émotionnelle.

Choisir le particulier ou le spécifique, le concret ou l'abstrait mais essayer de montrer une émotion plutôt que d'en parler.

Oser être répétitif pour familiariser l'auditeur avec les mots importants, le titre, l'accroche musicale.

Grille de déroulement du projet de "création de chanson"

ETAPES DU PROJET	TACHES	SAVOIRS ET SAVOIR -FAIRE	ORGANISATION
CONTRAT 	<ul style="list-style-type: none"> . création collective d'une chanson. . aboutissement du travail: K7, concert, livre, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> . apprentissage des composantes d'une chanson: analyses de structures . apprendre à respecter un calendrier et la démarche de création choisie 	<ul style="list-style-type: none"> . réunion de classe . répartition des tâches et planning
ECRITURE du TEXTE 	<ul style="list-style-type: none"> . choix d'un sujet . choix d'un style (Pop, rock, disco, ballade, etc.) . choix de la langue . discuter le contenu de la production. Les orientations à prendre. . rédaction de la chanson. . premier tri de textes . harmonisation des idées et des orientations à prendre . chanson pêle- mèle . réécriture avec respect de la métrique et forme choisie . deuxième tri de textes . écriture finale . choix du titre de la chanson 	<ul style="list-style-type: none"> . Différencier les types de chansons et genres. . Expliciter des critères de réalisation . rédiger en se référant à des critères de réalisation . se référer aux critères antérieurement dégagés pour critiquer et proposer des améliorations . application des connaissances grammaticales, syntaxiques, sémantiques et musicales sur la morphologie d'une chanson 	<ul style="list-style-type: none"> . classe entière . élèves seuls . en classe . élèves seuls avec orientations choisies par le groupe . classe entière . classe entière
ECRITURE de la MUSIQUE 	<ul style="list-style-type: none"> . proposition de grille (ou bande orchestre) . invention mélodie . écoute d'éléments musicaux pour composer la chanson . choix de l'orchestration: style et instruments, sonorités et timbres . choix du rythme . écriture de la mélodie sur cahier . écriture de la partition 	<ul style="list-style-type: none"> . apprentissage du chiffrage, des degrés, des mouvements sensible - tonique. . apprentissage de l'improvisation en classe. Respect, écoute du copain . connaissance des composantes musicales de styles précis . apprentissage codification musicales . utilisation de l'outil informatique 	<ul style="list-style-type: none"> . professeur . en classe . élèves seuls puis classe entière reprend . en classe . en classe . en classe . élèves seuls en classe . classe entière sur ordinateur
FABRICATION 	<ul style="list-style-type: none"> . réalisation de l'orchestration . enregistrement de la bande orchestre . enregistrement des voix . illustration de la chanson et de la jaquette . duplication de la K7, CD... 	<ul style="list-style-type: none"> . connaissance des paramètres d'équilibre et d'harmonie . connaissance des appareils hifi et midi. . savoir écouter l'autre et chanter "de concert" . relation texte/image . connaissance de l'enregistrement 	<ul style="list-style-type: none"> . intervenant ou professeur . intervenant ou professeur . classe entière ou répartition: soliste(s) et chœur (s) . classe en arts plastiques . professionnel
SOCIALISATION 	<ul style="list-style-type: none"> . écoute du produit fini . production en concert collègue . édition d'un recueil textes, chansons et illustrations 	<ul style="list-style-type: none"> . savoir évaluer son travail . apprentissage par chœur . fabrication de la maquette, faire des choix, monter le produit 	<ul style="list-style-type: none"> . en classe ou au studio . au collège devant familles . photocopiés ou façonné par un professionnel
EVALUATION 	<ul style="list-style-type: none"> . analyse, synthèse de la production . tour de chants pour évaluer la meilleure chanson du collège. 	<ul style="list-style-type: none"> . argumenter, critiquer à propos de : la qualité technique la qualité d'interprétation l'équilibre texte / mélodie . analyse des objectifs de départ et comparaison avec la chanson finie: respect des critères dans la création? . savoir interpréter et défendre sa production 	<ul style="list-style-type: none"> . en classe, à l'oral . en classe . au collège ou à l'extérieur

QU'EST-CE QU'UN PROJET D'ECRITURE ?

"Au lieu d'apprendre d'abord pour faire ensuite selon un modèle d'application, on pose que l'on apprend parce que l'on fait et par ce que l'on fait".

J.F.Halté (Pratiques n°36)

Un projet d'écriture d'une chanson c'est la décision commune du groupe classe de mener à bien une production .

La classe s'étant engagée, il faut définir le contrat de travail et se lancer dans la production proprement dite. La phase d'écriture permet aux enfants de réinvestir des acquis antérieurs et les place aussi face à des problèmes à résoudre qui les conduiront, avec l'intervention du professeur, à de nouvelles acquisitions.

Le projet d'écriture c'est :

- . Les principales phases inhérentes à un projet (les étapes)
 - . La liste des opérations à effectuer pour mener à bien la réalisation projetée (les tâches)
 - . L'ensemble des contenus d'apprentissage travaillés à cette occasion (savoirs et savoir-faire)
 - . Les modalités d'organisation retenues pour chacun de ces moments.
 - . Les enfants écrivent en situation vraie, c'est-à-dire ne produisent plus d'écrits de simulation .
- . C'est dans la mesure où l'on vit dans un milieu sur lequel on peut réagir, dans lequel on peut (avec les autres) discuter, décider, analyser, évaluer... que se créent les situations les plus favorables à l'apprentissage.
- . Le collège est un lieu chargé de sens pour les élèves. Il faut qu'ils puissent s'engager dans leur propre apprentissage (au lieu d'y subir un enseignement). De plus, le projet de création permet de vivre dans un collège ancré sur le réel, ouvert sur de multiples relations avec l'extérieur. C'est pour nos élèves:
- un moyen de s'affirmer
 - de ne plus dépendre seulement des choix de l'adulte,
 - de décider et de s'engager après avoir choisi,
 - de se projeter dans le temps en planifiant leurs actions et leurs apprentissages,
 - d'assumer des responsabilités,
 - d'être acteurs de leurs apprentissages, en produisant quelque chose qui a un sens et une utilité.

Dans ces projets, l'enfant n'exécute plus passivement:

- il connaît les objectifs,
- il apprend à planifier son travail qui va s'étendre sur plusieurs séances,
- il va produire un type de texte identifié dès le départ,
- il s'engage personnellement dans l'écriture,
- il a besoin du groupe-classe pour confronter et améliorer sa production.

Avant la production, un enfant doit être capable:

1. d'identifier de manière précise les paramètres de communication qui vont déterminer sa production:

- Quel est le destinataire précis de mon écrit? Quel est son statut ? A qui je destine ma chanson?
- Moi comme énonciateur: à quel titre j'écris et je chante ? Comme personne individuelle ? Comme enfant-collégien? Comme représentant de mes camarades ?
- Quel est le but de mon écrit, de ma chanson ?
- Quel est son enjeu (c'est-à-dire, qu'est-ce qui risque de se passer si mon écrit ne convient pas)?
- Quel est son objet précis (qu'est-ce que j'ai à dire ? qu'est-ce que je veux dire ?)

2. d'avoir une représentation préalable du produit fini qu'il cherche à produire:

- Quel type de texte et de chanson choisir dans l'éventail des textes possibles ?
- Quelle sera son allure générale, sa silhouette ?
- Quel choix de matériel dois-je faire?
- Quel support ? feuille dactylo 21 × 29,7 ? papier affiche ? fiche bristol ? Est-ce qu'il y aura un exemplaire unique ou démultiplié de mon texte ? photocopié ? photocopie ? tiré sur imprimante ?

La pédagogie de la création:

C'est en faisant que l'on apprend à faire. C'est d'abord en écrivant que l'on apprend à écrire et d'abord en chantant que l'on apprend à chanter.

Conception renversée par rapport à celle qui consiste à penser que, pour être efficace, il faut d'abord inculquer des savoirs (vocabulaire, grammaire) pour permettre en fin de parcours à l'enfant d'accéder au pouvoir d'écrire.

La pédagogie de la "tâche à accomplir" nous paraît être la plus efficace pour permettre à chacun de se construire une stratégie d'enfant-écrivain, d'enfant-improvisant, chantant, etc.

Pour le professeur et les élèves, il est primordial de définir les composantes de la création:

- Son but: quelle est la tâche que l'on a à faire? C'est-à-dire définir ensemble (professeur et groupe-classe) la tâche d'écriture nécessaire pour mener à bien un projet, ce qui entraîne le choix du type de texte selon les besoins et les impératifs de la situation de communication.
- Ses étapes successives: quelles sont les opérations à mener?
- Comment répartir la tâche en sous-tâches, quelle gestion du temps ?...
- Quels outils à construire ? pour le professeur et pour les enfants ?
- Ses aspects interactifs: quel rôle individuel ? Rôle de groupe ?
- Son évaluation, ses critères de réussite: le produit fini est-il conforme à la tâche que l'on s'est donnée et que l'on a définie ? La situation de communication fonctionne-t-elle ?

Projet de chanson

Groupe n° _____

Noms des participants:

. : .
. : .

Style de musique: _____

Thème souhaité: _____

Instrumentation:

. : .
. : .
. : .

- Chanteur soliste tout le temps
- Tout le groupe chante en permanence
- un ou deux chanteurs + un petit chœur

Élaboration du texte:

- Couplet – refrain
- Forme strophique (couplets et refrain mélangés)
- Autre

Élaboration de la structure musicale :

- Introduction instrumentale
- Sans introduction: on chante directement le couplet
- Choix du nombre de couplets: _____ couplets
- Pont instrumental: passage mélodique qui reprend l'idée du refrain
- choix d'un instrument soliste
- Coda (conclusion musicale) :
 - Chantée
 - Instrumentale
- Sans coda: decrescendo jusqu'à zéro, sur la répétition du refrain.

Choix d'un titre provisoire : _____

Création de chanson

Classe:

Effectif: _____

Bande son: _____

Index: _____

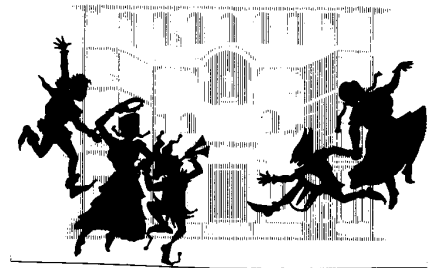
Titre de la chanson:

Thème de la chanson: _____

Orchestration réalisée sur: _____

Références de la bande play-back: _____ N°: _____

Minutage: _____ mns _____ s



Manipulations techniques à prévoir pour l'enregistrement:

AU STUDIO

Matériel à prévoir pour l'enregistrement:

Date d'enregistrement en studio: _____

Lieu d'enregistrement: _____

RDV à _____ h _____ . Lieu de RDV: _____

Elèves chanteurs au studio:

Solistes au studio:

Rédacteur de la chanson sur ordinateur: _____ AVANT LE CONCERT

Elève photographe: _____

Elèves illustreurs du programme: _____

Elèves responsables des affiches et de l'affichage: _____

Nombre de places de concert accordées pour la classe: _____

Nombre de places par famille: _____

Elèves solistes au concert: _____

Elèves exclus du concert: _____

Elèves qui réalisent la partition: _____

Elèves chargés de la reliure du programme: _____

Elèves chargés de la vente du programme: _____ AU CONCERT

Elèves chargés de rédiger les articles pour la presse: _____

Tenue vestimentaire de la classe au concert: _____

Présentateur du spectacle: _____

Place de la chanson dans le spectacle: _____

Idées à mettre en oeuvre pour améliorer le texte:

- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .

Manipulations techniques pour améliorer l'orchestration:

- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .



Liste des travaux en attente:

- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .
- .

Elaboration du texte

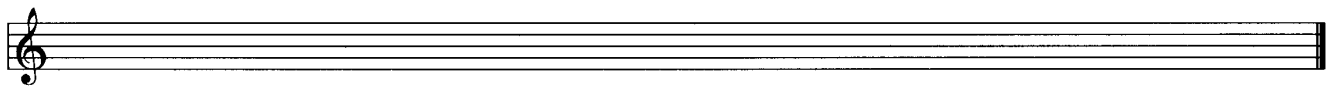
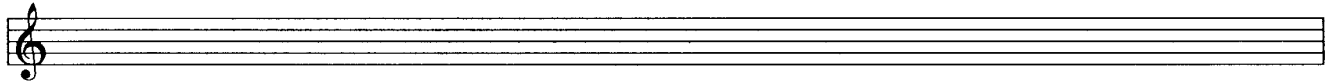
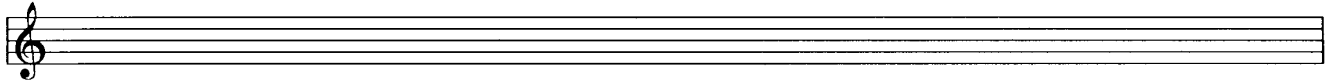
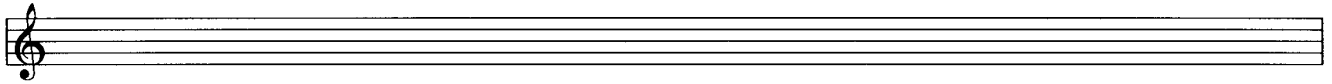
COUPLET: _____ phrases de _____ syllabes

REFRAIN: _____ phrases de _____ syllabes

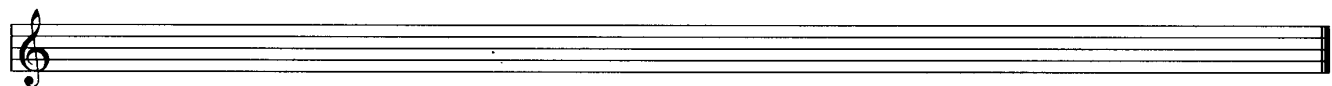
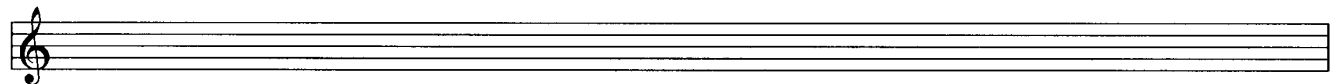
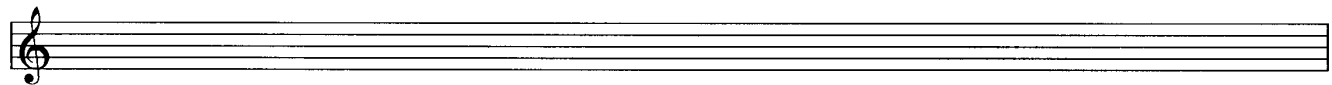
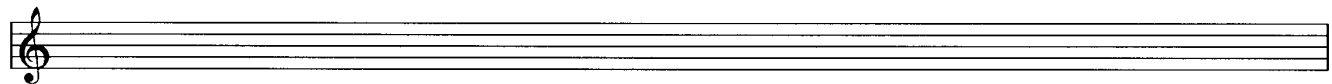


Elaboration de la musique

COUPLET



REFRAIN



Pour information:

La chanson, texte à travailler

La chanson se laisse-t-elle mettre en chantier, au sens où nous entendons ce terme pour les autres types de textes. C'est-à-dire, y a-t-il des apprentissages à faire dans le domaine de la chanson ?

Depuis une quinzaine d'années, la vogue des jeux poétiques a joué un rôle important dans les classes où elle s'est développée:

- . Prise en compte par l'école de l'imaginaire des enfants et du fonctionnement poétique de la langue.
- . Transformation des activités poétiques en classe, au détriment de la rituelle récitation, remplacée par de la production de textes, un libre choix de poèmes, un travail plus ouvert de diction, des montages poétiques, etc.
- . Désir de faire faire aux enfants l'expérience des possibilités créatrices subversives du langage et du pouvoir de la poésie.
- . Ouverture à la poésie contemporaine, sous toutes ses formes et tous ses thèmes, révolte et mort comprises, par expulsion du joli, de l'enfantin, du facilement compréhensible qui submergeaient les anthologies de poèmes pour enfants.

En Primaire, il existe, en effet, des classes où les murs sont couverts de poèmes-affiches, qui rassemblent et diffusent des recueils de textes produits par les enfants, où enfants et maître enrichissent chaque jour le fichier-poésie de la classe de poèmes qu'ils ont choisis, qui réalisent des montages ou des spectacles poétiques auxquels ils invitent les parents, etc.

Mais combien y a-t-il par ailleurs de classes où, même chez des collègues convaincus, après avoir fait quelques essais de jeux poétiques, on en est resté là, parce que le professeur ne voyait pas bien où il allait, que les jeux poétiques ponctuels lui paraissaient assez vite factices et décevants, et qu'il ne voyait pas comment aider les enfants à aller plus loin ?

Comment caractériser une chanson comme type de texte ?

Nous avons retenu les critères suivants:

Une chanson est un texte que fait en général repérer d'emblée sa mise en espace particulière:

- des alinéas, soulignés ou non de majuscules,
- du blanc (autour du texte) et des blancs entre les vers ou les blocs de vers.
- un titre (le plus souvent) et un nom d'auteur et de compositeur encadrant généralement le corps du texte, qui est la plupart du temps assez court pour figurer sur une page.
- Une chanson a une dynamique propre (les vers ne sont pas mis dans n'importe quel ordre) avec:
- une ouverture (ou une attaque) qui donne le « la », à la fois pour la structure du texte et pour le champ sémantique,
- une chute (ça ne s'arrête pas seulement quand l'auteur n'a plus rien à dire)
- et, dans l'entre deux, une dynamique, une progression, différente d'une chanson à l'autre, mais qu'on peut essayer de repérer chaque fois.

Une chanson enfin est élaborée à partir d'un fonctionnement particulier du langage:

le fonctionnement poétique, c'est-à-dire: le jeu sur toutes les structures du langage, à tous les niveaux, (phonétique, sémantique, syntaxique, rythmique, énonciatif, structure du texte) et sur leurs effets combinés, les connotations. (ce que nous suggère un mot ou un rapprochement de mots, leur aura en quelque sorte, par-delà la simple dénotation correspondant, elle, plutôt à la définition du dictionnaire).

Les trois ensembles de critères fonctionnent conjointement et non séparément ou alternativement.

Codicille (comme dirait Brassens): dans les chansons et les poèmes contemporains, le hors cadre est une loi de fonctionnement essentielle. Que Francis Ponge écrive ses poèmes en « prose », que Lautréamont ait chanté son « Vieil océan » sur des pages de texte massif sans alinéas, que des contemporains aient écrit des "poèmes sans queue ni tête" etc., ne fait que mettre en évidence la recherche permanente des poètes pour dépasser les limites de l'écriture de leur temps et, selon la formule fameuse, « aller au fond de l'inconnu pour chercher du nouveau ».

Cela n'infirmes pas la caractérisation du poème.

Tout le monde travaille sur la même chanson et sur des structures de strophes et une progression différentes. Ressemblances et différences sont ensuite explicitées lors de la mise en commun des textes ainsi produits.

Malgré l'organisation de la classe du travail en classe, la production demeure individuelle. On discute ensemble la consigne, on dégage ensemble les caractéristiques du thème proposé, mais on écrit seul. Les premiers jets individuels circulent dans la classe sous forme de document intitulé « chanson pêle-mêle », sont discutés ou annotés en fonction des critères dégagés ensemble, puis sont retravaillés individuellement par l'auteur.

Souvent, des aides plus personnalisées de la part du professeur sont nécessaires.

Problème de l'intervention du professeur:

- Sur quoi peut-il intervenir ?

Sur des critères linguistiques. L'expérience nous prouve que, pour l'essentiel, c'est sur des questions touchant à l'organisation d'ensemble de la chanson, sa dynamique telle qu'elle a été enclenchée par les premiers vers posés, sa progression sémantique, sa cohérence interne, sa clôture .

Il arrive aussi que l'implication affective d'un enfant dans son texte soit si douloureuse que le maître choisisse de ne pas intervenir. D'autres occasions se présenteront pour les structures linguistiques... Ici, l'essentiel est de pouvoir dire.

Une création « expression de soi » utilisant comme inducteurs des expressions familières de la vie courante, en général peu reconnues comme poétiques (« J'en ai marre », « C'est pas juste », "C'est super ", " C'est chouette ", " Je déteste "

But: permettre aux enfants de dire des aspects de leur vie qui les affectent vivement, sous une autre forme que le récit de vie. Pour cela, partir d'expressions courantes qui leur sont familières:

J'en ai marre	où	C'est super
C'est pas juste		C'est chouette quand
Je déteste		Quel bonheur de
Je n'aime pas		J'aime

- Aucune structure de texte n'est donnée au départ, les enfants auront le choix entre celles qu'ils ont déjà rencontrées (par exemple, structure à strophes avec ou sans rimes, énumération de type inventaire, ou développement d'un thème par images sans structure préétablie) ou de formes qu'ils inventent.

Les différentes démarches de création d'une chanson

Pour créer une chanson en classe de musique, il existe plusieurs processus de création, selon le point de départ que l'on se donne. Voici les 4 façons de commencer le travail de création:

- . commencer par rédiger le texte
- . commencer par inventer une mélodie partir d'une grille d'accords.
- . partir d'une bande play-back composée et orchestrée (ébauche) par le professeur
- . partir d'une grille d'accords

En fonction du choix de départ et de l'ordre dans lequel vont se dérouler les différentes phases d'écriture, nous avons relevé 7 démarches de création d'une chanson:

1. Invention du TEXTE, invention de la MELODIE, écriture de la GRILLE et ORCHESTRATION
2. Invention du TEXTE, création d'une GRILLE, invention de la MELODIE et ORCHESTRATION
3. Invention d'une GRILLE, création d'une MELODIE, invention du TEXTE et ORCHESTRATION
4. Partir d'une bande PLAY-BACK toute faite, invention d'une MELODIE et rédaction d'un TEXTE
5. Invention de la MELODIE, écriture de la GRILLE, invention du TEXTE et ORCHESTRATION
6. Invention de la MELODIE, invention du TEXTE, écriture de la GRILLE et ORCHESTRATION
7. TEXTE et MELODIE déjà élaborés (cas de l'élève qui présente sa production personnelle), écriture de la GRILLE et ORCHESTRATION.
Attention ce cas de figure s'apparente à la création de chanson mais n'est pas une création collective, même si la classe s'approprie la chanson et travaille des voix supplémentaires, la grille et l'orchestration.

Le cœur de la création demeure le texte et la mélodie. Même si elles sont source de nombreux apprentissages, la grille et l'orchestration apparaissent comme moins importantes sur le plan pédagogique car elles s'apparentent à la mise en forme de la chanson.

Contenu de la chanson: . Texte (contenu littéraire)
. Mélodie (texte musical qui souligne les idées littéraires)

Contenant, enveloppe: . Harmonisation, grille (couleur, texture sonore)
. Orchestration (style, fresque musicale qui personifie la chanson et lui donne une dynamique et son empreinte sonore.)

Les phases d'élaboration d'une chanson

Cas 2: TEXTE, GRILLE, MELODIE, ORCHESTRATION

1. Travail préalable: Une chanson, qu'est ce que c'est? A l'aide du document, étude de tous les paramètres d'une chanson et de l'ensemble des intervenants au cours de son élaboration.
2. Analyse d'une chanson: Etude de tous les paramètres littéraires et musicaux. Pour permettre à l'élève de maîtriser le vocabulaire adéquat et d'apprécier, de quantifier le travail que devra fournir la classe. Ici, un intervenant auteur ou compositeur peut intervenir pour présenter une œuvre.
3. Lister tous les sujets de chansons que la classe veut aborder
4. Choix du sujet de la chanson. Décision collective (vote). C'est un moment très important pour la suite des événements. La classe doit être très motivée et le choix doit être heureux et unanime.
5. Choix du style musical. La chanson de variété comporte des dizaines de styles, qui varient en fonction du sujet, de la finalité de la chanson, du tempo, des instruments, de la cellule rythmique de base (sur une mesure 4/4), de la vitesse d'émission du texte chanté, de la façon même de chanter et d'envisager la mélodie, etc. (cf. la feuille sur les styles)
6. Choix de la langue. Les classes de 6èmes et de 5èmes ne peuvent pas encore créer et interpréter facilement une chanson dans une langue étrangère. Par contre, les 4èmes et les 3èmes peuvent élaborer des chansons avec leur professeur d'anglais, d'allemand, d'italien, d'espagnol et pourquoi pas même le professeur de latin.
7. Ecriture individuelle du texte. Chaque élève invente un texte avec les idées de départ dégagées en classes, suite au choix du thème de la chanson. Le professeur donne des pistes de rédaction: images poétiques, nombre approximatif de syllabes par vers, rimes, etc. Ce travail personnel est à faire à la maison, sur feuille simple qu'il devra rendre au professeur.
8. Premier tri de textes en classe. Lecture à voix haute par le professeur, lecture anonyme de préférence.
9. Harmonisation des idées littéraires. Synthèse orale des vers, des expressions, des mots qui déjà sonnent bien et plaisent au élèves. Chacun doit avoir une idée juste du contenu sémantique, morphologique et syntaxique du texte.
10. "chanson Pêle-mêle". Vers, expressions, mots, rimes sont retenus et notés sur une page appelée "pêle-mêle".
11. Métrique du texte. Choix du nombre de syllabes (entre 6 et 10 syllabes par vers pour faciliter l'invention de la mélodie). Ecriture du plan de la chanson (ébauche seulement car c'est la mélodie qui conditionne les répétitions et la carrure du texte, sa mise en forme).
12. Réécriture des textes à la maison en respectant les points 9, 10 et 11
13. Deuxième tri de textes en classe. Lecture à voix haute, relevé des vers et des paragraphes qui peuvent figurer dans la chanson.
14. Ecriture collective du texte final. Choix de l'organisation des idées, du découpage en couplets et refrain(s) et amorce de la chute.
15. Proposition de grille par le professeur.
16. Séance de jeux mélodiques et rythmiques sur la grille. Les élèves chantent les accords, leurs renversements

et se familiarisent avec la grille. Ils n'ont pas le texte sous les yeux.

17. Invention de la mélodie. Un élève improvise seul un fragment de mélodie sur la grille, jouée au piano. Toute la classe reprend, complète, critique, approuve, transforme... Travail à réaliser sans blancs, les bonnes idées s'enchaînant vite. Les élèves hésitent, ne veulent pas chanter... Il faut les encourager, les faire répéter, motiver l'élan de création par une attitude chaleureuse, avenante. On chante, rechante, re-rechante un passage pour voir ce qui ne va pas, ce qui colle mieux au texte. Le professeur prend en dictée la mélodie ou enregistre par fragments la mélodie sur une cassette.

18. Apprentissage et analyse de la mélodie. La séance suivante, tous les élèves ou presque ont oubliés la mélodie. Il faut donc bien l'apprendre et analyser ce qui ne va pas.

19. Correction de la prosodie.

- Ajouts ou retraits de mélismes sur une voyelle,
- repérage des 'V' muets à éluder (ex: j't'emmènerai... au lieu de je t'emmènerai ...),
- faire correspondre les accents mélodiques avec ceux du texte,
- corriger les rythmes vagues (ex: 1 croche + 2 doubles qui deviendront de toute façon avec le temps et l'habitude: triolet de croches)...

20. Ecoute d'éléments musicaux qui plaisent au enfants. Sur leurs disques, ou ceux de la salle de musique CD et expandeur de sons, relever les éléments musicaux qui plaisent : sons de la guitare basse, synthé nappe, rythme accentué, sons de la caisse claire, etc.

21. Choix de l'orchestration: tous les instruments susceptibles d'accompagner la mélodie. Choix des sonorités et des timbres en fonction du sujet de la chanson.

22. Choix d'une cellule rythmique. Ecouter de nombreux patterns d'une mesure et choisir la cellule rythmique qui rapprochera la chanson d'un style particulier et qui marquera l'allure et le tempo.

23. Ebauche de l'orchestration (la bande play-back) par le professeur en classe s'il est suffisamment sûr de lui ou chez lui, s'il a besoin de plus de temps. Elle peut être réalisée par un arrangeur, moyennant finance, d'où la nécessité d'un PAE notons ici qu'avec l'argent d'un PAE on peut facilement acheter une boîte à rythme ou un séquenceur munis de sons échantillonnés et de patterns rythmiques pré-programmés, exempts de droits.

24. Ecoute de la "bande play-back" en classe. Quelles sont les corrections à apporter? Pour les élèves, la "bande orchestre" est capitale car c'est elle qui véhicule l'idée qu'on se fait de la chanson. Elle peut sonner "vieillotte" comme très actuelle. Si l'orchestration motive, la chanson est sûre d'être bien exploitée par la classe jusqu'à la fin d'année.

25. Orchestration finale de la chanson sur support numérique ou analogique en vue d'enregistrer les voix par dessus et de la dupliquer pour les élèves. Donner aux enfants un document de synthèse sur le matériel Hifi et MIDI, s'ils ne peuvent pas faire de manipulations en classe.

26. Ecriture de la partition: Apprentissage de tous les codages utilisés dans l'écriture d'une chanson: barres de reprises, da capo, renvois aux différents couplets, etc. Chaque élève note la mélodie et le texte si le temps le permet pour mieux se familiariser avec le langage musical et l'écriture.

27. Distribution des rôles: qui chante quoi? Y a t'il des élèves qui pourraient être solistes? attention à ceux qui veulent être solistes. Un conseil, ne distribuez pas les rôles sans avoir entendu les voix de l'ensemble des volontaires. Un élève déçu de ne pas avoir le solo qu'il s'octroyait, peut faire beaucoup de mal à la chanson. Répartir les élèves pour les couplets, les reprises du refrain. Cela peut apporter un plus à l'équilibre sonore de la chanson. 25 à 30 élèves qui chantent du début à la fin peut paraître lassant. Des voix d'enfants en "petits chœurs" apportent beaucoup de fraîcheur à la chanson.

28. Choix du titre de la chanson. Ce choix peut s'avérer fort difficile parfois. Le mieux c'est de demander aux élèves d'en écrire trois sur leur cahier, à la maison. Une simple lecture en classe permet aux enfants de cibler le bon titre.

29. Répétitions à capella et avec la bande orchestre

30. Illustration de la chanson avec l'aide du collègue d'arts plastiques. Les élèves peuvent garder un souvenir visuel de la chanson: partition et illustration originales qui pourraient s'éditer sous forme de livre ou de plaquette à compulser au CDI. Penser aussi à faire un reportage photo pendant l'enregistrement des voix en studio, c'est un souvenir précieux pour tous et motivant pour les autres classes si on affiche illustrations et photos en classe.

31. Enregistrement des voix en studio de prise de son ou recréer les conditions du studio dans une salle du collège. Un intervenant du spectacle demande environ de 800 à 1000 fr. la journée d'enregistrement, matériel professionnel et mixage compris (on rajoute au mixage des effets sur les voix et on rééquilibre les voix par rapport à la bande son.). Pour information, une classe qui a bien travaillé la chanson, ne perd pas de temps sur la mise en place. L'enregistrement d'une chanson peut se faire en 45 minutes.

32. Déposer la chanson à la SACEM, si vous le souhaitez...

33. Dupliquer la chanson mixée et terminée pour chaque élève. Ne leur faites pas acheter des cassettes du commerce. Faites dupliquer la chanson chez un professionnel sur des cassettes de 4 minutes, face A- chanson, face B: play-back, il vous en coûtera entre 8 et 18 fr. l'unité.

34. La chanson terminée, si plusieurs classes ont travaillé sur la création de chanson, organiser un tour de chant pour récompenser la meilleure chanson. Ceci permet aux élèves de défendre leur production et de l'interpréter au mieux le jour du concert.

Toute chanson créée au collège ne doit pas être abandonnée en fin d'année. Elle peut passer d'une classe à l'autre, d'une année sur l'autre, voire aussi d'un collège à l'autre et d'une ville à une autre... Tout un programme!

Pourquoi les enfants ont-ils des difficultés pour écrire ?

A cette question, voici les réponses des collègues interrogés:

- ils n'ont pas besoin d'écrire
- ils ne savent pas quoi raconter
- ils ne savent pas ce que l'on attend d'eux
- ils ont peur de produire un texte trop pauvre, peur des réactions des camarades, peur du jugement du professeur
- ils ne sont pas suffisamment invités à écrire
- ils ne sentent pas la nécessité du rôle de l'écrit. On ne les a pas habitués à écrire pour communiquer
- ils veulent donner trop de détails
- ils essaient de travailler sur un point précis et oublient l'idée générale
- ils manquent de consignes
- ils ne savent pas réinvestir ce qu'ils ont entendu en classe
- ils ne connaissent pas les structures caractéristiques des différents types de chansons, ils ne disposent pas d'outils suffisants
- ils manquent de motivations

Ecrire en faisant appel à l'imaginaire :

- . à partir d'un texte d'élève
- . à partir d'un ou plusieurs mots
- . à partir d'un jeu de cartes
- . à partir d'images découpées
- . à partir d'un sujet émis par la classe

Pour la langue écrite, "le bain de langage" ne peut être donné que par la lecture des textes.

Prise en compte par l'enfant des fonctions de l'écrit :

- l'enfant recourt à l'écrit dans les situations appropriées sans y avoir été invité par le professeur (agenda...)
- l'enfant repère les situations où l'écrit peut être utile.
- l'enfant recourt volontiers à l'écrit sur l'invitation du professeur.
- l'enfant ne recourt à l'écrit que sous la contrainte.

Identification des différents types de textes.

L'enfant est capable de :

- trier les textes de la classe se rapportant à un même thème.
- énoncer quelques critères de fonctionnement textuel d'un conte, , d'un texte poétique, d'une chanson.

Attitudes dans la phase d'écriture.

- l'enfant est crispé, manifeste des signes d'angoisse
- il manifeste du plaisir à écrire.
- il rencontre un problème technique dans l'acte graphique
- sa pensée va plus vite que sa plume.
- il demande sans cesse une approbation de l'adulte.

Aides utilisées pour écrire :

- il utilise un dictionnaire pour vérifier l'orthographe correcte des mots.
- il se reporte à ses outils personnels (cahiers, fichiers, classeurs, répertoires...)
- il consulte des usuels (tableaux de conjugaison, grammaire-).
- il est capable de chercher des techniques d'écriture dans les chansons qu'il connaît.
- il se documente avant d'aborder la phase de rédaction.
- il se contente de feuille de papier et crayon.

Nature des obstacles, des difficultés.

- au démarrage de l'écriture : l'enfant dit qu'il "manque d'idées".
- dans la durée de l'activité : l'enfant abandonne rapidement.
- l'enfant manque de confiance dans l'orthographe des mots, la pertinence de ses propos... au point qu'il n'ose rien risquer sur sa feuille.
- il écrit volontiers des notes de travail mais n'ose pas risquer un écrit qu'il ressent comme définitif.

Nature des relances efficaces. L'enfant parvient à surmonter ses difficultés si :

- il travaille dans un groupe.
- sa tâche est plus précisément définie par le groupe.
- il explicite d'abord oralement son projet.
- il reformule ce qu'il a déjà écrit.
- l'adulte écrit un moment avec lui

"Le projet d'écriture" Claudine GARCIA-DEBANC, Professeur de Français à l'Ecole Normale de MENDE.
Coordnatrice de l'équipe INRP Français de LOZERE

Conseils d'écriture

Il ne suffit pas d'avoir de bonnes idées et des images précises. Il faut des mots pour les dire ! Pour que la recette soit appréciée et que le repas soit dégusté avec bonheur par vos invités, il faut soigner les formes, trouver une manière, une ambiance, une écriture... Les plus belles idées, les histoires les plus ingénieuses sont nulles si elles sont dites avec des mots que vous n'avez pas choisis, des phrases plates et, une parole banale, qui n'appartient à personne si elle ne porte pas la marque de son auteur.

Le travail d'écriture fait partie intégrante du travail de création de chansons. Il nous reste donc à explorer ensemble les qualités d'une écriture qui a son caractère !

Quel est votre goût du moment ? Plutôt sucré, doux et tendre, ou salé, épicé, un peu coriace ?

Souhaitez-vous une chanson minuscule ou à n'en plus finir, étrange, belle comme un conte, loufoque, douce, aventureuse, fantastique, poétique, surréaliste, vraie ou complètement imaginaire ?

Une question peut vous aider à trouver le style que vous cherchez : à qui destinez-vous votre chanson ?

On ne chante pas une chanson de la même manière (et peut-être pas les mêmes choses) à sa petite sœur, à son amoureux (se), à son professeur, à sa vieille tante, à son grand-père, à sa voisine, à son chat, à son éditeur, ou à soi-même...

Il y a mille façons d'écrire, et toutes ont leurs richesses. Mais les techniques d'écriture utilisées par les auteurs, qui sont des grands amateurs d'histoires, ont fait leurs preuves. Les voici :

LE PRÉSENT

Spontanément, quand on écrit, on utilise l'imparfait ou le passé simple. Mais les conteurs simplifient beaucoup les choses : ils écrivent au présent. Cela donne au récit une vivacité et une actualité qui passent beaucoup mieux quand ils racontent. Souvent, les contes commencent par « Il était une fois... » Et donc, en effet, les conteurs recourent généralement à l'imparfait en début de récit. Mais, dès que l'action commence, ils passent au présent.

Si la chanson raconte une histoire, tout mettre au présent donne au récit une distance qui le ralentit et l'alourdit considérablement. Préférez alors l'imparfait.

Cela peut évidemment devenir un choix intentionnel, pour le plaisir de sonorités inhabituelles! Pourquoi pas? Les artistes ont (presque?) tous les droits !

LES PHRASES COURTES

Évitez autant que possible les phrases interminables, avec des qui, parce que, dont, etc.

Plusieurs petites phrases valent mieux qu'une longue. Les conteurs savent que leur discours doit être vif et naturel. Ils écrivent leurs contes de manière à pouvoir bien les raconter. Par conséquent, leur écriture a déjà les caractéristiques de leur parole. Des phrases courtes permettent une meilleure mise en musique. Quand on chante, on doit avoir une bonne respiration. Les phrases courtes permettent de comprendre la phrase et de respirer à intervalles réguliers.

LA PRÉCISION DES IMAGES

Rien de plus ennuyeux que les phrases banales, les mots imprécis, les adjectifs qui ne veulent rien dire, les expressions toutes faites, les « clichés ». Rien n'est banal dans la vie. Seule, la parole que l'on met sur les choses peut l'être, si elle est faite de ces mots vagues, de ces « clichés ».

Deux atouts pour éviter cette banalité :

1. La qualité de votre imagination :

C'est-à-dire le temps que vous accepterez de prendre pour bien visualiser ce dont vous parlez. Prenez-vous pour un cameraman. Le chanteur déroule son histoire comme s'il s'agissait d'un film. On doit voir les images. C'est à ce niveau que la documentation peut vous aider.

2. La précision de votre langage pour dire ces images. Un beau château... ça ne veut rien dire ! Qu'est-ce que c'est, pour vous, un beau château? Cela peut devenir :

Un château aux tours innombrables,
Avec des bannières et des oriflammes
De toutes les couleurs.
Le soir, on y entend hurler le vent,
On sent les odeurs des pierres
Imprégnées du sel de la mer.

Vous n'êtes pas obligé de faire une description aussi longue, mais, pour nous aider à préciser vos images, pensez que vous avez cinq sens. Vous pouvez décrire ce que vous « voyez » en racontant les bruits, les odeurs, les saveurs, les matières, les mouvements, autant que les formes et les couleurs.

LE RYTHME

Le rythme d'une chanson tient à son alternance entre narration et dialogues, phrases longues ou courtes et l'enchaînement de mots courts ou longs, chantés rapidement ou vocalisés.

Tous ceux-ci sont importants pour dynamiser la chanson.

Dans une chanson, les idées, les images et le cœur cherchent des mots tout le jour à toute heure, des mots pas sots, des mots bonheurs, des mots cailloux des mots bijoux une parole vive comme le sang ronde, chaude et rouge ou dure comme du verre coupant une vraie parole de sang. Qu'à l'intérieur de toi ça bouge, et qu'on ne puisse faire autrement que de dire avec étonnement: celui-là, il est bien vivant !

Il est temps maintenant de vous laisser « à vos plumes » : bon envol

Le tri de textes

Confrontation entre tous les premiers jets de la classe

C'est une étape essentielle pour chaque enfant qui peut ainsi:

- vérifier s'il a bien pris en compte les éléments de la situation et comment ont fait ses camarades,
- s'interroger, face aux contrastes et contradictions, sur les caractéristiques essentielles du type de texte travaillé.

Qu'il s'agisse d'une confrontation à l'échelle de la classe ou en groupes restreints, le but est toujours:

- de rechercher ce qui est pareil dans ces premiers jets et pourquoi,
- de rechercher ce qui n'est pas pareil et pourquoi,
- de fixer les idées littéraires fortes et le style que devra adopter la classe pour la deuxième phase d'écriture.

La modalité de cette confrontation est simple: Discussion collective (après lecture de tous les premiers jets et consultation par tous

Il ne s'agit pas d'une simple imprégnation diffuse, ni d'un vague « bain d'écrit », on regarde:

- Quel est l'ouverture du texte, quelle est sa clôture et comment progresse-t-il de l'une à l'autre ?
- Texte avec je (ou nous) ou sans je?
- Temps des verbes ? Quel système forment-ils ? Quel registre de langue ? Quel vocabulaire spécifique ? Quelle tonalité du texte ? neutre ? accrocheur ? drôle ? etc.

L'enjeu de cette phase se situe toujours à trois niveaux:

- que les enfants soient en mesure de produire un texte analogue,
- qu'ils soient capables d'explicitier les choix que cela implique,
- qu'ils prennent l'habitude de se poser d'eux-mêmes les questions ci-dessus, c'est-à-dire qu'ils les aient à leur disposition au service de leur stratégie de production.

Le fruit de ces observations vient compléter, ou corriger, l'inventaire (pêle-mêle) établi dans un premier temps lors de la confrontation des premiers jets.

Réécritures: écrire est un travail

Les enfants savent qu'ils partent pour un travail long, avec plusieurs réécritures en cours de route.

Peut paraître fastidieux tout travail de réécriture perçu comme inutile, répétitif, réclamé par un adulte maniaque (de la copie ou de la « recopie »), etc., mais pas un travail dont chacune des étapes a du sens et permet d'enregistrer les avancées, strate par strate, de son propre apprentissage et permet d'aboutir à une chanson, fruit de leurs acquisitions.

Notons enfin, que si l'on redoute le fastidieux, la meilleure façon de ne pas laisser traîner un chantier est de bien cibler, pour soi et pour les enfants, les objectifs dominants de chaque étape. (Par exemple, il n'est pas pertinent de faire corriger l'orthographe sur les premiers jets; par contre, le toilettage sera exigeant sur la maquette finale et permettra d'éviter ainsi les impressions de refaire ou de tourner en rond.)

Sensibiliser l'élève à l'improvisation . Première phase de la création

Exemples d'approches à insérer dans le contenu de vos cours avant de démarrer la création de chanson:

- . Finir un thème: le professeur propose une phrase suspensive I-V de 2 mesures en 4/4
l'élève conclut la phrase en gardant son caractère V-1 sur 2 mesures en 4/4
- . Terminer une cellule rythmique de 4 ou 8 pulsations en utilisant un réservoir de rythmes définis
- . Inventer un texte sur une écoute abordée en classe: travail de la prosodie.
- . A la flûte, donner un réservoir de quelques notes (ex: pentatonisme) l'élève improvise une succession de notes sur un rythme constant.
- . Le professeur invente le début d'une mélodie, chaque élève la rechant en rajoutant une ou deux notes. Attention, il ne faut jamais interrompre le tempo donné au métronome.
- . Le professeur chante un arpège de 4 notes, l'élève les rechant avec l'obligation de les mélanger
- . On donne un réservoir de phrases à la classe (par exemple une liste de phrases issue d'un tri de textes d'une autre classe). Chaque élève s'approprie une phrase, celle qui l'inspire, et invente une mélodie.
- . Une phrase courte est imposée à la classe. Le professeur la lit, chaque élève doit improviser une mélodie, à chaque fois différente. La phrase tourne dans la classe, chaque élève doit faire autre chose que son voisin de bureau. S'il conserve la mélodie... prétextant un manque d'inspiration, il doit changer un paramètre de la mélodie qu'il vient d'entendre: nuances ou tempo.
- . La chanson puzzle: Choisir une chanson française que les enfants ne connaissent pas avec des vers de longueurs différentes
Le professeur propose 4 phrases dans le désordre et les écrit au tableau. . Chantez les 4 mélodies correspondantes dans l'ordre sur la, la, la... Les enfants les mémorisent, comptent les syllabes, retrouvent la succession des phrases et chantent la strophe corrigée sur la bonne mélodie.
Prenez par exemple "la maison près de la fontaine" de Nino Ferrer (le début)
- . Les chansons mélangées: demander aux élèves de travailler un medley un peu particulier. Il faut mélanger des fragments de phrases de deux chansons, en conservant une des deux mélodies: cela oblige les enfants à faire une recherche concernant la métrique des phrases, ils analysent deux chansons. De plus, ils corrigent la prosodie des fragments du texte étranger à la chanson.

L'improvisation expérimentale de la mélodie en classe

Le texte se rédige, se corrige, se réfléchit. On tri toutes les productions des élèves, en un mot: on figole.

Ce n'est pas dans ces conditions de travail que la mélodie est élaborée:

Le travail est collectif: classe entière, tous les élèves participent. la mélodie résulte d'essais répétés, de tentatives plus ou moins heureuses de la part des élèves jusqu'à trouver le fragment musical qui plaît à tous.

. Improviser, c'est parler la musique. Et nos élèves balbutient... mais le collectif de la classe réussit toujours à créer la mélodie, grâce à une bonne préparation (cf. document) et à force de répétitions.

. On utilise que ce que l'on possède. Improviser une mélodie suppose un très long apprentissage musical sans parler de l'acquisition d'une virtuosité vocale qui en fait l'instrument docile de la pensée de l'élève.

Nos élèves n'improvisent pas mais créent, apprennent à organiser des sons sur un texte. La mélodie née de leur désir de créer et non de leur volonté de se servir de leurs acquis musicaux. C'est pour cette raison que le travail préparatoire est capital et aide l'élève à procéder par petites touches dans sa création. L'élève se réfère à un objet musical (la grille) qu'il prolonge, condense, colore ou défigure... il fait une improvisation expérimentale.

André-Pierre Boeswillwald nous dit- "l'improvisation expérimentale peut être aussi comprise comme une méthode de composition, qui consiste à dégager, par approches successives, des matériaux sonores ou des structures musicales qui seront, à un moment donné, choisis et conservés dans leur dernier état d'évolution, pour être introduits définitivement dans l'architecture de l'œuvre projetée".

Comment réussir cet exercice?

1. Si on part d'une bande play-back ou d'une grille d'accord (avec ou sans texte)

. tout doit s'enchaîner très vite.

. le professeur joue la grille au piano

. il donne une note de départ mais ne joue pas la grille du début à la fin

. Enchaîner deux ou trois accords, en conservant le tempo

. Un élève invente un fragment de mélodie que toute la classe reprend

. Selon l'appréciation du professeur (sur le degré de musicalité et le bon rapport au texte et à la grille) on conserve ou on propose quelque chose de nouveau. La classe approuve aussi une bonne mélodie lorsque des élèves annoncent clairement que c'est cet élément mélodique qui va bien.

. Quand un fragment de 4 à 6 mesures est inventé, la classe l'apprend par cœur et le professeur l'écrit sur partition.

. Renouveler la séquence autant de fois que la longueur de la mélodie le nécessite. (8 ou 16 mesures à 4/4 selon le tempo).

. Ne pas se fixer de créer toute la mélodie du couplet et du refrain sur une séquence d'une heure.

2. Si on part d'un texte sur lequel on crée une mélodie sans grille de départ

. le travail d'invention de la mélodie peut être plus réfléchi et nécessite moins de stress pour les élèves.

. On part du début du couplet ou du refrain.

. Un élève invente un fragment de mélodie que toute la classe reprend

. Selon l'appréciation du professeur (sur le degré de musicalité) on conserve ou on propose quelque chose de nouveau. La classe approuve également.

. Procéder à l'improvisation sous forme de jeu qui implique chaque élève (cf. doc. sensibiliser l'élève à la création).

Propositions d'exemples pour la création en collège

Création et cours d'éducation musicale

La création au niveau du collège doit être canalisée et orientée par rapport à des acquis qui en formeront les bases nécessaires à toute création.

Les enfants pourront obtenir des résultats encourageants que par une bonne maîtrise des notions de bases travaillées en classe. Il feront souvent marcher leur oreille interne et aussi le plus souvent leurs connaissances de mots, phrases musicales pré-digérées par mémorisations et répétitions intensives en classe ou à la maison. Le travail de création doit se faire en liaison avec une audition, une analyse, une pratique musicale, intégrant différents éléments du langage musical nécessaires pour cette création. L'activité de création s'intègre au cours comme un nouvel outil permettant de découvrir un nouvel aspect du langage musical.

Possibilités de travaux:

1- Dans l'univers atonal

à cappella ou instrumental

Demander aux enfants d'utiliser des cellules travaillées préalablement de manière aléatoire :

- sur une même hauteur
- sur des hauteurs aléatoires
- élaboration de clusters
- en changeant le tempo ou le temps de chaque formule
- en y intégrant un nouvel élément inventé ou proposé par un élève
- en y intégrant un rythme de base , etc.

autre méthode

En dégager un exemple qui deviendra refrain et faire créer les couplets dans une pulsation, ou temps donné par un élève sur chaque couplet. Cette méthode permet de garder un style et de produire un travail sans interruptions, imposant aux enfants de gérer le temps musical.

Le but :

- l'écoute de chaque enfant qui réalise la production (respect du travail de chaque élève)
- Installer un dialogue sur le résultat obtenu (pourquoi cela est il plus agréable, nouveau, original etc.)

On peut utiliser d'un support synthétique (clavier, boite à rythme etc.)

Proposer le même travail - cela pourra se faire en préparation ou réinvestissement d'une audition de musique contemporaine par exemple.

Création sur des rythmes à partir de petites percussions

- Démarrer sur une cellule de base et demander aux enfants de la modifier , on pourra cadrer le travail en indiquant le nombre de pulsation à combler.
- Une formule refrain de base s'intercale entre chaque création de chaque enfants ou groupe d'enfants.
- Sur des sons aléatoires placés au tableau en ronde, demander aux enfants d' y adjoindre un rythme etc..

2- Dans l'univers tonal

à cappella ou instrumental ou accompagné par le piano ou une séquence

- Demander à un élève ou plusieurs en même temps de chanter ou jouer un motif mélodique de leur invention encadré par un refrain chanté ou joué par toute la classe.
- On peut ensuite demander la création d'une phrase mélodique encadrée par un refrain de la classe.
- Il sera utile de donner des directives très précises pour les créations (donner l'éventail des notes possibles)
- Imposer une note d'arrivée, de départ etc., selon les besoins primordiaux de l'harmonie petit à petit l'enfant doit se décontracter et arriver à inventer , improviser une mesure voire une phrase sans consigne précise.

à partir d'une grille d'accords

-Ecrire les accords au tableau et l'enfant doit choisir une note aux choix dans chaque accord et construire ainsi sa mélodie.

Ce travail peut se faire en classe entière - le résultat n'est alors que les accords mais chaque enfant peut entendre sa version.(et s'entraîner sans complexe , sans à priori)

Vers l'improvisation

Le même exercice peut être conduit et on demande à un élève de trouver des notes de passage entre deux accords puis trois etc.... afin de construire une véritable improvisation. Ce travail doit être mené de manière répétitive (en boucle) afin d'installer un climat et des couleurs indispensables à la réussite, et lui permettre de rejouer et modifier sa production à volonté.

De très nombreux exercices différents découlent logiquement de ces exemples

- Prendre une basse donnée chantée. sur cette basse le professeur chante une phrase musicale suspensive et l'enfant crée à la suite une réponse conclusive.
- A partir du CD Jazz Session, ou d'une séquence travaillée sur ordinateur, ou sur une grille de blues, chaque élève chante une note de chaque accord de la grille , puis sur un rythme défini
- A partir d'une audition, faire de l'improvisation rythmique - (sur une oeuvre de Bach par exemple)
- Créer un rythme sur une ligne mélodique donnée
- Une application possible à partir du logiciel techno maker.
- Créer une ritournelle que l'on insérera dans un texte de flûte à bec ou dans une chanson déjà travaillée - les enfants devront essayer de respecter le style.

Au niveau d'un atelier informatique musicale

On peut arriver à la création de chanson par étape, comparaisons successives, critiques, etc. cela étant possible avec l'ordinateur et le logiciel Cubase par exemple.

Compte rendu de la journée en Dordogne en présence de Mme Berthomier sur le sujet : "Création Musicale au collège" le vendredi 09 janvier 1998 au collège Anne Frank à Périgueux

Au collège, de nombreux genres peuvent être abordés. Les enfants désirent écrire leur chanson le plus souvent avec genre musical précis. Ils savent comment la chanson doit "sonner" mais ils ne connaissent pas tous les paramètres de son style. (ex: funk, disco, new-jack, etc.). Le professeur doit se renseigner lui aussi sur les composantes sonores (rythme précis, BPM, instrumentation, etc.) et sur le message véhiculé par le style musical (et tout ce qui gravite autour d'un style musical: idées politiques, way of life, habillement, etc.). Pour être le plus complet possible, nous allons faire le tour de la plupart des genres utilisés dans la chanson, en remontant même loin en arrière. Il s'agit ici d'une liste et non d'une explication des genres musicaux. Ce que nous appelons "styles musicaux" ce sont les nombreux phénomènes d'expression musicale qui germent depuis 70 ans dans le monde, véhiculés par les médias et l'industrie du disque. Nous listerons quelques styles importants plus loin.

1. LA CHANSON RELIGIEUSE:

Hymnes (gospels songs), Psaumes, Noël, Messes, Cantiques, Chanson anticléricale.

2. LA CHANSON HISTORIQUE:

Chanson d'actualité, Chanson épique, chanson narrative, chanson nationale, chanson régionale, chanson politique (anarchiste, revancharde, frondeuse, cocadière).

3. LA CHANSON MILITAIRE:

Chanson de marche, chanson de conscrits, chanson de chasse, chanson anarchiste, chanson antimilitariste, chanson patriotique.

4. LA CHANSON PROFANE:

- Chanson d'amour: Romance, sérénade, aubade, bluette, ballade, cantilène, rock end roll, etc.
- Chanson dramatique
- Chanson anecdotique
- Chanson devinette
- Chanson chauvine
- Chanson d'animaux (enfantines ou non)
- Chanson imitative
- Chanson de circonstances (mariages, fêtes, noces, deuils, saisons, années, etc.)
- Chanson à danser
- Chanson exotique
- Chanson fantaisiste
- Chanson comique
- Chanson satirique
- Chanson parodique
- Chanson humoristique
- Chanson poétique
- Chanson de métiers ou fonctionnelle
- Chanson à boire, chanson paillard, chanson grivoise

Néanmoins vis à vis de la chanson dominant trois genres :

- **la chanson-attitude**, dans laquelle une émotion, une attitude est exprimée
- **la chanson-situation** dans laquelle une attitude est utilisée dans une situation
- **la chanson- scénario** où l'on va trouver un début, un milieu, une fin.

Le développement d'une idée repose sur l'utilisation de procédés littéraires.

Quelques techniques majeures de développement :

- **la séquence significative** : placer les détails par ordre croissant d'importance
- **l'anticipation** : annoncer un événement avant qu'il ne se produise
- **le retour en arrière** : revenir sur un mot important ou sur une phrase utilisés au début de la chanson
- **le conflit** : mettre le(a) chanteur(se) en proie à quelques forces internes ou externes
- **la tension ironique** : nuancer avec des expressions comme par exemple "il semble que", "c'est pas que je...", "oh vraiment ?"
- **la surprise** : surprendre l'auditeur au moyen de volte-face, de découverte, d'entorse à la réalité
- **le jeu de mots** : jouer sur les différents sens d'un même mot
- **la méthode descriptive** : créer des vignettes pour symboliser la signification
- **la méthode interrogative** : poser au début une question dont la réponse ne surviendra qu'à la fin.
- **la conversation** : utiliser un duo pour dramatiser des points de vue opposés .

Le sujet de la chanson

Avant d'élaborer le texte de la chanson, les élèves de la classe doivent choisir son sujet. Si le style de la chanson est déjà décidé (rock, ballade, rythme lent ou rapide, orchestration arrêtée, etc.) tous les thèmes ne seront pas forcément adéquats.

Une chanson sur le rêve, la mélancolie ne peut pas être facilement élaborée sur un rythme rapide et soutenu. Veillez à souligner les idées littéraires du thème par une orchestration appropriée. Celle-ci doit illustrer le contenu du texte.

Un élément essentiel au choix du thème est l'acceptation du sujet de la chanson par l'ensemble des élèves de la classe. Arrêter un seul sujet, que tout le monde devra travailler n'est pas une mince affaire. Sur l'ensemble de la classe, quelques élèves peuvent refuser de coopérer à la création car le thème choisi ne les inspire pas. Pour remédier à cela, un vote doit entériner la décision. Le caractère officiel du vote aidera chacun à s'investir dans la création.

Voici quelques thèmes qui ont été listés par des élèves avant de faire leur choix.

Ne nous plaignons pas	Le vacarme du monde moderne
Vivre à l'âge de la communication	Les petits hommes verts
La science fiction	Les architectes du futur
J'ai fait une gaffe	L'audimat
Je donne le bon exemple	Halloween
L'Europe	Les sondages
Sida: informe toi	Le mal, ennemi du bien
L'intelligence	Les mathématiques
La publicité, les slogans	Les conjugaisons
La télévision	La prison, privation de liberté
La peine de mort	Les enfants éprouvette
Quand tout va mal	L'honneur, le déshonneur
Trafic de dictons	Partir de chez les parents
L'amour	La violence
La guerre, la paix	La justice, l'injustice
L'argent	La solitude
La tristesse	La maladie
La politique	Le racisme
L'aventure	La drogue
La faim	Un monde meilleur
Le temps qui passe	Le chômage
Le monde, la terre	L'avenir, notre futur
Les "sans domicile fixe"	La société
L'an 2000	Le sida
La peur	Les méfaits, Les bienfaits du passé
Les animaux menacés	Tout ne va pas si mal
J'ai 12 ans aujourd'hui	Les personnes âgées
Le rêve, la réalité	L'arme nucléaire
Le courage	La liberté

La forme d'une chanson

Une chanson n'est pas qu'une succession immuable de couplets et de refrains pendant trois minutes, de l'introduction à la coda. Si l'usage veut que l'on enchaîne les trois couplets en les intercalant d'un refrain et terminer sur la reprise de ce dernier, rien ne vous empêche pour chaque chanson, d'inventer une forme qui rompt avec cette habitude.

La chanson doit surprendre, casser la routine qui fait qu'on n'écoute plus le texte de tous les couplets de la même façon. Eviter la chanson sur un rythme unique, quelques accords et peu de variations de timbres et de structure.

La forme, la structure, le style dépendent à la fois des paroles et de la musique.

L'important est que la forme choisie valorise le propos des paroles et produise l'effet désiré. Pour simplifier, on distingue trois formes majeures :

. la forme couplet/ refrain :

La plus employée, le refrain englobe le motif musical principal, le message important des paroles et très souvent le titre de la chanson. Le(s) premier(s) couplet(s) introduit(sent) le refrain avec ensuite des développements dans les couplets suivants.

Voici les principales variations :

- le classique couplet/refrain avec l'accroche littéraire au début
- le classique couplet/refrain avec l'accroche littéraire à la fin
- la forme couplet/refrain/pont
- la forme couplet/pré-refrain/refrain

. la forme AABA :

Très utilisée pour décrire un sentiment précis, nécessite un cadre temporel consistant, un point de vue, une mise en place constante.

Traditionnellement, la forme comprend 4 parties de 8 mesures avec le titre au début ou à la fin de A. La partie B fait fonction de pont et contraste avec la partie A.

Voici les principales variations :

- le classique AABA
- le AABABA (étendu)
- le AABACA (augmenté)

. la forme AAA , souvent de composée de 16 mesures la partie A est répétée de trois à cinq fois, utilisée pour des scènes courtes, évolutives.

Voici les principales variations :

- la forme AAA avec l'accroche littéraire répétée au début
- la forme AAA avec l'accroche littéraire répétée à la fin
- la forme AAA avec un refrain de clôture

Voici quelques possibilités qui s'offrent à vous pour varier les enchaînements et porter un regard neuf sur la structure de la chanson de la classe:

. Intro . couplet 1 . refrain . couplet 2 . refrain . couplet 3 . refrain . refrain

. Intro . couplet 1 . couplet 2 . refrain . couplet 3 . refrain . chorus . refrain

. Intro . refrain . couplet 1 . refrain . couplet 2 . refrain . couplet 3 . refrain . coda orchestrale

. Refrain . couplet 1 . refrain . couplet 2 . refrain . couplet 3 . refrain

. Intro . couplet 1 . refrain . couplet 2 . refrain . refrain + 1/2 ton . coda

. strophe 1 . refrain 2 mes . strophe 2 . refrain 2 mes . strophe 3 . refrain 2 mes

. strophe 1 . strophe 2 . strophe 3 . strophe 4

. couplet 1 . refrain "je" . couplet 2 . refrain "nous" . couplet 3 . refrain "ils"

par exemple: « le ciel, le soleil et la mer » de F. Deguelt ou bien "Chez Laurette" de R. Vincent.

. couplet A1 . couplet B1 . refrain . couplet A2 . couplet B2 . refrain .

. couplet 1 (dernière phrase ritournelle) . couplet 2 (dernière phrase ritournelle) . etc.

par exemple: « je l'aime à mourir ». F. Cabrel.

. couplet unique long . refrain 1 . refrain 2 . refrain 3 .

par exemple: « le Blues du Businessman ». Michel Berger.

Quelques astuces musicales faciles à réaliser:

. le "demi-ton commercial": dans la reprise finale du refrain, permet de changer l'harmonie, donne un élan expressif dans l'aigu à la mélodie du refrain, peut être renforcé par un crescendo instrumental.

. Dans l'**introduction**, faire entrer les instruments les uns après les autres: crescendo dynamique avec l'entrée de la batterie (petit break) juste avant la voix.

. **Coda**: on peut finir une chanson de plusieurs façons:

- baisser le volume sonore jusqu'à zéro sur la reprise du refrain.
- après refrain final, reprendre les deux dernières phrases du refrain en les ralentissant.
- après refrain final, reprendre la même mélodie en changeant les paroles: chute, pirouette.
- reprendre la mélodie de l'introduction sans chanteurs
- forme en arche, la musique conclue.
- répéter la dernière phrase du refrain plusieurs fois, s'arrêter brusquement avec cadence nette..
- répéter les derniers mots du refrain en les ralentissant, baisser le volume à zéro.
- faire parler un enfant sur l'introduction et sur la coda sur fond musical.
- arrêt inattendu après la dernière phrase du refrain.

. **Couplets:**

. Evitez de mettre des couplets trop nombreux. Au delà de quatre, s'ils ne sont pas très courts, la chanson risque d'être longue et répétitive.

. Préférez des répétitions du refrain ou insérer le chorus d'un instrument soliste ou un break vocal "bouches fermées".

. Sachez que ce qui fait la bonne compréhension donc la qualité d'une chanson, c'est de dire l'essentiel en un minimum de temps...

. Etre clair, ne pas délayer le texte des couplets avec trop d'images poétiques et de termes différents (préférez les mots répétés).

. Ménagez la chute, elle doit être bien amenée et ne doit pas arriver trop tard!.

la mélodie

La mélodie est la pièce maîtresse de la chanson. En cela sa composition diffère de celle de la progression harmonico-rythmique par exemple. La mélodie d'une chanson se doit d'être facilement mémorisable pour l'auditeur. Ceci n'implique pas forcément une mélodie simple mais celle-ci doit être fredonnable et plus ou moins n'importe qui doit être capable de la siffler sans difficulté sous sa douche !

En fait toute la difficulté de la composition de la chanson est là :

Créer une mélodie qui coule de source, qui se retient dès la première écoute, qui épouse avec prosodie les paroles, tout cela avec naturel et style !

En fait l'apparente simplicité des grandes mélodies provient souvent de leur logique de construction et de développement. L'unité profonde de certaines chansons repose fréquemment sur l'emploi d'un motif musical de base de quelques notes (parfois 2 ou 3 seulement). Ce schème ou leitmotiv va être transformé, métamorphosé, intégré dans les différentes mélodies (couplet, refrain,...) pour former des phrases.

Comment définir une bonne mélodie ?

La chanson doit pouvoir supporter des ré-arrangements musicaux dans des styles très différents, ce qui implique :

- des paroles compréhensives (pas forcément consensuelles)
- pas d'éléments stylistiques trop typés , sinon l'auditeur associera la chanson inconsciemment la chanson à un genre particulier
- la mélodie doit être assez forte pour que l'on ait envie de la réécouter encore et encore.
- les accords doivent être pouvoir être modifiés, substitués à d'autres sans que la mélodie en pâtisse
- la mélodie doit être reconnaissable ,facile à chanter par des auditeurs non-musiciens (plage mélodique normale, souvent une octave maximum)
- la mélodie doit pouvoir instaurer instantanément un climat, une ambiance particulière
- un rythme/phrasé dynamique, bien étudié pour renforcer l'impact de la mélodie
- la mélodie du couplet doit préparer celle du refrain qui sera la partie la plus forte de la chanson
- une adéquation mélodie/paroles parfaite, sans approximations

Comment commencer à créer une mélodie ?

Les moyens et les sources de sa création sont vastes, en voici quelques uns :

- une progression harmonique : souvent le moyen le plus utilisé. On recherche une suite d'accords avec des renversements, des substitutions d'accords qui font faire germer des mini-mélodies. Ce motif généré harmoniquement sera alors un bon point de départ pour un hook, le motif principal de la mélodie et pourra être développé. Voir la rubrique improvisations pour l'usage de ces trames harmonico-rythmiques.
- un hook, un riff musical : il s'agit d'un élément fort de la chanson, textuel ou musical qui va être répété pour accrocher l'auditeur, le scotcher.
- un rythme : répétitif, ou avec un changement de groove : très utilisé également, excellent point de départ pour trouver des idées, voir la rubrique secrets.
- l'usage d'instruments particuliers, de sons, de timbres spécifiques (utiliser les banques de sons

associées à un synthé à cet égard) , essayer des sonorités nouvelles, des façons de jouer innovantes, des modes d'accordage différents (pour la guitare par exemple).

- le feeling du compositeur, à la base de ses propres émotions ou de ses sentiments du moment.
- une image : essayer de mettre en musique des éléments visuels présents dans votre esprit.
- une ligne de basse : générée par un travail de recherche harmonique à base de renversements d'accords ou à partir d'un riff.
- une mélodie existante, comme source de travail, que l'on va alors modifier...
- le titre de la chanson, et de façon plus générale un texte, des paroles précises...
- la composition intérieure sans instrument : essayez de trouver des mélodies sans le support d'instruments de musique (piano, guitare). Le fait de ne pas utiliser directement d'instruments libère le compositeur des contraintes de l'harmonie et peut si celui-ci possède suffisamment d'imagination mélodique provoquer la génération de mélodies intérieures, étranges et mystérieuses dont l'emphase et la puissance vous surprendront peut-être. Expérimentez ce procédé en faisant votre jogging, une promenade en forêt, à la montagne, dans le désert ou dans une réunion bruyante, particulièrement ennuyeuse !
- le choix de hauteurs et/ou de gammes mélodiques
- la recherche d'un motif et le développement de celui-ci

Une des principales différences entre la composition de chansons et la composition classique est que la mélodie doit être facilement chantable. C'est pourquoi la seule gamme employée est très souvent celle (majeure, mineure) associée à la tonalité de la chanson (sauf cas de modulation). L'usage d'harmonie non diatonique n'implique pas forcément l'intégration de notes mélodiques non-diatoniques dans la composition de la mélodie.

Cela dit, pour écrire dans un style moins classique , utilisez d'autres gammes plus exotiques grâce à ces ressources :

De façon assez fréquente, les mélodies sont dérivées d'une version simplifiée de la gamme majeure, appelée gamme pentatonique majeure. Gamme de 5 notes, sans les degrés 4 et 7 : do, ré, mi, sol, la

Une des notions importantes dans la composition de mélodies est la notion d'**intervalles mélodiques**. La connaissance intime de ces distances entre les notes est primordiale quant à la profondeur de la musique créée.

Les effets provoqués des différents intervalles dépendent de plusieurs paramètres :

- la taille de l'intervalle : plus l'écart entre deux notes est important, plus l'effet émotionnel est puissant (un saut de tierce possède une qualité de progression naturelle et assez neutre tandis que des sauts de quinte, de sixte ou de septièmes sont plus dramatiques)
- le placement rythmique des notes : quand la deuxième note de l'intervalle tombe directement sur un des temps forts de la mesure (ou sur une anticipation), l'effet est plus fort. Les temps 1 et 3 dans une mesure à 4/4 et 1 dans une mesure à 3/4 sont considérés comme les temps forts.
- la durée des notes impliquées : plus les notes impliquées dans le saut mélodique durent, plus l'effet provoqué est fort.
- la direction du saut mélodique : un saut ascendant est souvent ressenti comme plus dramatique qu'un saut descendant. Pensez à la prosodie de la chanson.

Voici des exemples d'intervalles à travers des airs connus, qui vous serviront à ressentir les principaux sauts mélodiques :

intervalles	chansons
seconde mineure ascendante	On y danse (le pont d' Avignon), si-do
seconde majeure descendante	Ce n'est qu'un au revoir, la-sol
tierce mineure ascendante	y'a de la joie , la-do-la
tierce majeure ascendante	ain-si font, font ,font , do-mi
quarte juste ascendante	mon beau sapin , do-fa-fa-do
quarte juste descendante	ma chandelle est morte , ré-ré-ré-ré-la-la
quinte juste ascendante	colchiques dans les prés, ré-la-la-la-sol-la
sixte majeure descendante	il était un petit navire, la-la-la-do
septième mineure ascendante	maman, les petits bateaux , do-do-sib-la
octave ascendant	là-haut sur la montagne , do-do(8)

La notion d'ambitus mélodique est importante également. L'ambitus représente la distance entre la note la plus haute et la plus basse de la mélodie. Les chansons dont cette distance est supérieure à une 10ème (une octave + une tierce) ont un ambitus large tandis que celles dont la distance est inférieure à l'octave possèdent un ambitus restreint. Gardez à l'esprit ces intervalles si vous composez pour un chanteur ou une chanteuse en particulier. Choisissez bien à quel moment la note la plus haute de votre mélodie va être atteinte, l'effet à ce moment-là est souvent le plus fort. Une mélodie à tessiture haute comprendra une majorité de notes comprises dans la partie haute de la plage, une mélodie à tessiture basse , une majorité dans la partie basse.

La relation entre la mélodie et l'harmonie est vraiment à peaufiner. En effet de l'interaction mélodico-harmonique dépend souvent le caractère, la tension, l'espace émotionnel de la chanson.

Une note particulière s'exprime dans sa relation harmonique avec l'accord du moment.

L'échelle de consonance suivante est à considérer :

* plus consonant-----moins consonant *

* tierces----- toniques et quintes-----Septièmes et sixtes-----extensions *

Une mélodie composée de toniques, de quintes et surtout de tierces des accords de l'accompagnement harmonique tend à sonner simple, doux, agréable.

A contrario, une mélodie utilisant peu de tierces ou de quintes, mais privilégiant les septièmes, les sixtes, des neuvièmes ou même des onzièmes sonnera plus étrange et créera une tension émotionnelle, particulièrement habitée.

Rythme phrasé

Comment placer les notes rythmiquement dans la mélodie ?

Les accents :

On se référera à la hiérarchie entre les temps :

- temps forts, qui sont des temps accentués
- temps faibles, qui sont des temps non-accentués

Par exemple, dans une mesure à quatre temps, le premier temps est fort, le second faible, le troisième un moins fort que le premier, le quatrième faible.

Cette augmentation d'intensité sur les notes tombant sur les temps forts permet d'articuler la mélodie (à employer tout particulièrement dans la recherche d'un motif mélodique).

Cela peut également s'étendre à d'autres paramètres musicaux :

- l'accent harmonique : les changements d'accords interviennent sur les temps forts
- l'accent de longueur : allonger le temps fort par rapport au temps faible
- l'accent de hauteur : privilégier une hauteur mélodique sur un temps fort (pédale harmonique par exemple)
- l'accent de timbre : utiliser un timbre particulier sur les temps forts

Sur le plan du couple mélodie/paroles, il faut chercher à faire correspondre les accents musicaux avec les accents naturels linguistiques. Ainsi, il faut pas oublier les règles de l'accent tonique français qui tombe la plupart du temps sur la finale des mots ou des phrases, mais chacun est libre.....Hormis l'élision, une autre façon judicieuse de dynamiser le texte est d'accentuer la syllabe qui précède la terminaison féminine (les E muets).

La notion de **syncopé** va à l'encontre de la hiérarchie temps fort/faible. Elle tend à supprimer le temps fort en commençant la note sur un temps faible et en englobant le temps fort suivant. On pourra au choix anticiper ou retarder rythmiquement la note. Syncoper certaines parties mélodiques permet de créer une dynamique intéressante, qui devra être pensée par rapport à la prosodie de la chanson.

La durée des notes :

Une autre façon simple de contraster rythmiquement une mélodie est de modifier le nombre de notes par mesure. Une mélodie à base de croches déclenche un sentiment différent d'une mélodie utilisant plutôt des noires, blanches ou autres rondes. On utilisera ce procédé pour opposer le couplet au refrain, plus généralement une partie à une autre (pont ou pré-refrain par exemple).

la phrase mélodique

La phrase mélodique rassemble un ensemble de notes séparées de part et d'autre par des silences. Par ailleurs la phrase porte en elle un sens, d'autant plus qu'elle est souvent associée à un texte. Le découpage des paroles de la chanson en plusieurs phrases va permettre la construction complète de la mélodie.

La phrase musicale commence classiquement sur le premier temps de la mesure mais on peut tout à fait créer de beaux effets en la faisant débiter avant ou après le temps fort de la mesure.

Un dernier élément à faire varier est la longueur de la phrase.

Afin de découper au mieux le texte associé aux paroles, il est bon de définir "un moule" pour la musique" qui va

être la longueur de la phrase ou du vers à mettre en musique. Là encore, pas de règles absolues, mais le fait de proposer une découpe originale du texte va mettre en relief la musique (et vice-versa !) On trouve des vers à 2 pieds, 3 pieds, 4 pieds, 5 pieds, 6 pieds, 7 pieds, 8 pieds (l'octosyllabe), 9 pieds, 10 pieds (le décasyllabe), 11 pieds, 12 pieds (l'alexandrin !). Il est bon de définir un découpage aussi varié que possible pour chaque partie de la chanson, notamment quand la chanson possède une partie couplet et une partie refrain.

Quelques exemples de découpe pour une phrase :

3/3/3/3,

4/4/4,

2/4/6,

6/4/2,

7/5,

3/4/5,

1/5/6,

8/2/8/2,

5/5/4/5/5/4,

7/7/3/2-2...

Un bon entraînement est de prendre un découpage connu d'une grande chanson et de trouver une mélodie (et des paroles nouvelles !!!) respectent cette structuration.

Exemple : La mer de Charles Trenet :

2 : La mer

4 : Qu'on voit danser

6 : Le long des golfes clairs

6 : A des reflets d'argent

2 : La mer

5 : Des reflets changeants

3 -1 : Sous la plui-e

Développement motivique

Le concept ici est de choisir un ensemble de notes associées à un pattern rythmique. Cette cellule va constituer l'idée de base de la chanson. Le compositeur va alors explorer les différentes possibilités du motif en le modifiant, notamment à travers le cheminement harmonique de la chanson. D'autres cellules-filles seront alors créées. Elles serviront à former un agencement qui constituera une phrase, pour enfin former une section mélodique.

Vous devez donc trouver une idée qui chante, une idée forte, une idée dont vous percevez intuitivement les possibilités de développement.

Une des façons d'inventer un motif presque à coup sûr est de transformer le titre de la chanson ou le hook textuel en un motif musical.

Vous devez trouver un mot, une expression, qui soit suffisamment fort pour traduire émotionnellement l'idée de la chanson. Prenez le temps nécessaire pour polir à la fois cette expression ainsi que son association avec son motif musical en tenant bien sûr compte de la prosodie du morceau. Le motif doit suggérer le feeling de la chanson. La difficulté réside du fait que cette condensation se réduit à quelques notes de musique !

La longueur du motif est assez variable. Disons que cela va de 1 à 9 notes.

- **le motif à une note** : A cause de l'unicité de la note, l'intérêt du motif sera rythmique et/ou harmonique et/ou textuel. Exemples de motifs à une seule note :

One-note Samba (A.C JOBIM),

Un homme et une femme de F.LAI

Belle-Ile en Mer (L.VOULZY).

- **le motif à deux notes** : Assez facile à utiliser, il convient de faire attention à éviter qu'un effet ping-pong entre les deux notes s'installe au niveau de la mélodie créée. Choisissez avec prosodie votre intervalle initial et veillez donc à ne pas faire un saut ascendant ou descendant sans rapport avec l'idée de la chanson. Exemples de motifs à deux notes :

Ne me quittes pas (J.BREL), le motif de base

Hey Jude (The Beatles), le motif de base

S'wonderful (G.GERSHWIN), le motif de base

- **le motif à trois notes** : Certains disent que ce serait la longueur idéale ! Plusieurs raisons à cela. D'abord vu que le motif est souvent calqué sur le titre de la chanson. Le mot ou l'expression choisie est alors adapté(e) à une cellule courte de trois notes. Le nombre impair trois permet un premier intervalle dans une première direction et une deuxième dans la direction opposée. Ce qui produit toujours un contraste intéressant. Toujours est-il que de très nombreuses chansons sont basées sur un motif de ce type. Quelques exemples :

Tea for two (V.YOUMANS), le motif de base

L'aigle noir (BARBARA), le motif de base

Femmes, je vous aime (J.CLERC), le motif de base

Je chante (C.TRENET), le motif de base

- **le motif à quatre notes et plus** : Ils sont déjà pour certains une mélodie à part entière et auront besoin d'être répétés pour que l'on saisisse pleinement leur qualité. Ils ne sont souvent pas aussi immédiatement mémorisables que des motifs plus courts. Exemples :

Dans le port d'Amsterdam (J.BREL), le motif de base

On ira tous au paradis (Michel Polnareff), le motif de base

Que faire avec votre motif ? Après avoir composé un motif que vous jugez valable, c'est à dire qu'il colle parfaitement avec le titre retenu ou le texte retenu, vous allez pouvoir explorer les possibilités inhérents au motif même.

Vous allez pouvoir :

- répéter le motif exactement comme vous l'avez créé (sur un texte identique ou différent)
- répéter le motif mais avec un changement harmonique
- modifier le motif en tenant compte du changement harmonique de la séquence d'accords
- le répéter mais à une hauteur plus haute, ce qui peut provoquer un changement de l'harmonie
- le répéter mais à une hauteur plus basse
- si le motif est assez long, répéter seulement une partie de celui-ci
- garder le même contour mélodique en altérant légèrement les intervalles
- le répéter en changeant le rythme mélodique
- renverser les intervalles du motif
- rétrograder le motif
- le mettre de côté quelques mesures tandis que vous présenterez un autre motif pour revenir au premier motif (exemples de séquençement : AAB, ABAB, ABBABB...)

Exemple en A majeur (cliquer sur les notes pour les entendre !)

- **le motif de base A** : 3 notes, légèrement syncopé, joué sur la quinte de l'accord.

A E/G#

- le motif de base en tonalité de ré mineur, joué sur la quinte d'un accord majeur, retourne en tonalité A majeur, quinte de l'accord de dominante (E7/B)



- **Le morceau en entier**, les différentes parties enchaînées.

Comment rafraîchir un motif ? Quelques stratégies pour débloquer et redonner un nouveau souffle à un motif quelque peu fatigué :

- le motif de base
- + appoggiature supérieure
- + appoggiature inférieure
- + notes de passage
- + notes voisines inférieures
- + notes voisines supérieures
- + répétitions
- + changement de mode (majeur-mineur)
- + changement de mode et élongation
- + accélération du groove

Du motif à la phrase, de la phrase à la période

En général, on appelle phrase, une partie de la chanson comprise entre deux points de respiration. Elle forme en général une demi-période. Complétez votre motif avec du nouveau matériel, qui devra en quelque sorte apporter une réponse mélodique à la "question" exposée dans la première partie. Une période est souvent associée à un vers complet. Tenez compte du rythme mélodique/phrasé associé à la métrique des paroles à ce moment pour donner à la mélodie un dynamisme adéquat.

Enfin, un dernier procédé que l'on appelle **mélisme** : c'est un trait mélodique qui va être chanté sur une même syllabe. Très employé par beaucoup de musiques non-occidentales, il est utile par exemple pour ajouter un effet lyrique en fin de phrase mélodique ou de période.

Exemple de mélisme : ALL I'VE GOT TO DO (The Beatles)

Des trucs simples...

La conception, la fabrication, le développement, la finition d'une chanson, ainsi que sa réussite ne s'expliquent pas toujours de façon rationnelle. Certains ont besoin d'un certain rituel pour composer à créer, d'autres attendent l'inspiration, ou utilisent des déclencheurs d'idées.

Les indications proposées ici touchent un peu aux secrets de fabrication de chacun. Là encore, ce ne sont que des suggestions données à titre indicatif, pas des recettes infaillibles.

Quelques pratiques sont abordées :

- Affinage du sens mélodique
- Développement de l'imagination mélodique
- Du bon usage de la prosodie
- Contrastes
- Un bon début, une bonne fin
- L'école du hook

Affinage du sens mélodique

Il s'agit tout simplement de se frotter, de se confronter aux plus grandes chansons, aux thèmes de jazz les plus célèbres afin de s'imprégner de leur contenu, d'intérioriser leur mélodie notamment.

Choisissez vos préférées et analysez la mélodie vis à vis de la structure motivique, l'articulation des phrases, les interactions mélodie- harmonie- rythme. Soyez sensible au "temps mélodique", à la cohérence de la mélodie, à son équilibre. Ressentez, visualisez les images que provoquent sur vous l'écoute de la chanson à travers les caractéristiques de son style. Ensuite, reproduisez la mélodie, en la chantant, en la jouant sur un instrument (piano, guitare, kazoo(!),...) pour vous l'approprier. Tentez alors de varier l'interprétation en modifiant différents paramètres (tempo, dynamique, accents, timbre, phrasé) ou en transposant la mélodie dans une autre tonalité.

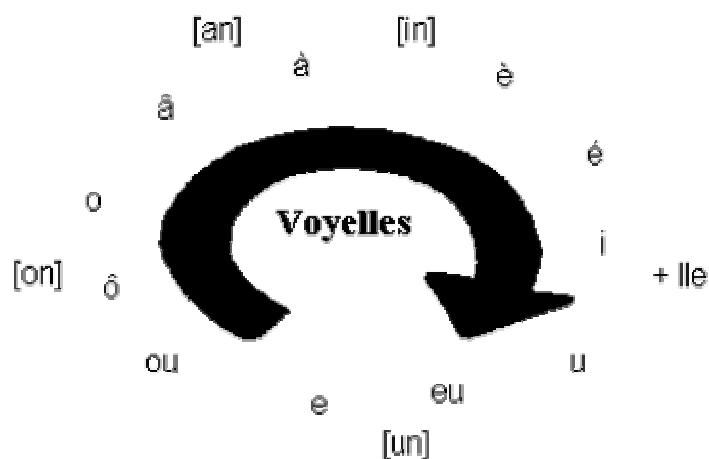
Travaillez ainsi une centaine de chansons dans tous les styles et votre approche mélodique s'en trouvera bonifiée à jamais.

Développement de l'imagination mélodique

Il s'agit de progresser quant à la création des propres mélodies. Ici, le maître-mot est "chanter". Chanter aussi souvent que possible, chez vous, dans votre voiture, votre salle de bains (là où l'acoustique est la meilleure !).

Improvissez des airs chantés :

- autour de l'enchaînement naturel des voyelles :



- à partir d'assonances ou d'allitérations simples sur un motif de 2 ou 3 notes :

Consonnes	Labiales Dentales Gutturales			
Explosives				
sourdes	P	T	K	
sonores	B	D	Gu	
Fricatives				
sourdes	F	S	CH	H
sonores	V	Z	J	
Roulements				
Nasales	M	N	GN	NG
Liquides	L			

Du bon usage de la prosodie

Du mariage de la musique et des paroles, tout particulièrement sur le plan émotionnel dépend souvent la réussite d'une chanson. Composer une musique "appropriée" au texte à chanter ou à dire est donc prépondérant.

La ligne mélodique doit à cet égard être au plus haut point soignée quant à son cheminement au sein des différentes phrases musicales. Les mouvements ascendants, descendants, parallèles, l'emploi du silence sont à doser subtilement à l'aune de l'idée principale de la chanson et des paroles (couplet, refrain...) qui la soutiennent. De même la séquence harmonico-rythmique est à composer avec prosodie. Certains accords, leurs enchaînements induisent subjectivement en nous des sentiments tantôt de joie, de tristesse, de mélancolie.

Contrastes

Une autre clé importante, le contraste : La plupart des chansons mémorables possèdent des éléments contrastés que ce soit sur le plan mélodique, harmonique ou rythmique.

Mettez du contraste au niveau des différentes phrases mélodiques, des parties A et B, entre le couplet et le refrain. Souvent une partie pré-refrain est uniquement créée dans le but de contraster avec le refrain.

Opposez entre les différentes parties, variez les effets :

- les croches, noires, rondes, silences
- les plages mélodiques
- le mouvement mélodique
- le phrasé (usage du staccato/legato)
- les accents.
- les voyelles employées au niveau des paroles

Sur le plan harmonique, vous pouvez :

- oser des substitutions d'accords inattendues
- passer de la tonalité de base à son relatif mineur
- varier le nombre d'accords dans chaque mesure
- moduler
- utiliser les dominantes secondaires

Enfin le rythme de la chanson doit être lui aussi contrasté tout au long du morceau :

- syncopes
- alternance des notes tombant sur les temps forts et sur les temps faibles
- tempo différent (soit légèrement, soit doublé par exemple)
- swing
- opposition binaire/ternaire

introduction

Sauf exception, les introductions sont en général assez courtes, c'est à dire d'une durée moyenne allant de 0 à 8 mesures. Si vous avez une accroche instrumentale (hook), vous la mettrez certainement dans l'intro afin de familiariser l'auditeur avec l'atmosphère de la chanson.

Sinon, il est aussi d'usage de faire jouer ou de faire parodier la mélodie principale (ou un extrait de celle-ci) par un instrument. La séquence d'intro pourra être également une copie uniquement harmonico-rythmique de la séquence de la partie A ou B qui s'annonce. Certains procèdent en commençant par la batterie, puis en ajoutant un à un les autres instruments.

Ayez à l'esprit que l'intro a pour but principal de "planter le décor" (style, ambiance, harmonie) et qu'elle doit être conçue dans cette optique.

Fin

Les fins de chansons sont principalement de deux ordres :

- les fins shuntées (fading) où l'on baisse progressivement le niveau sonore globale de la chanson. Dans ce cas, c'est souvent le refrain ou le hook qui est répété à l'infini. Une variante consiste à arrêter les instruments un à un.
- les fins construites où l'on imagine une séquence spécifique qui va conclure la chanson. Il convient de ne pas négliger la fin d'une chanson, concevez donc une mélodie (éventuellement instrumentale) finale qui peut reposer sur un enchaînement harmonique d'une partie existante mais en lui donnant une logique conclusive. Cela terminera en beauté la chanson.

Peaufinez votre hook

Qu'est qu'un hook (que l'on peut traduire par accroche) ?

Il s'agit en fait du plus mémorable fragment de la chanson. Un hook peut être textuel (un mot, une séquence de mots), mélodique, rythmique, harmonique. Il peut apparaître également de façon indirecte dans le background de la chanson par un gimmick sonore répété.

Un bon hook doit être mémorisable après juste une écoute. Enormément de chansons des Beatles (pour prendre un exemple) sont immédiatement identifiables à cause de l'utilisation de ce principe dès l'intro.

On distingue d'abord les hooks instrumentaux (sans rapport directe avec les paroles). Certains les placent simplement pendant l'intro, d'autres les exposent entre chaque partie de la chanson. Un autre moyen est d'utiliser la basse ou un instrument polyphonique (piano, section de cordes ou de cuivres) et de jouer le hook derrière la mélodie. Une dernière façon de procéder est de se servir du principe de chant/contre-chant et d'opposer donc mélodie et hook.

Le hook doit en quelque sorte être le héros des paroles de la chanson. Toujours soucieux de prosodie, voici 5 stratégies pour le mettre en valeur :

- mettre le hook en début ou à la fin d'une section, ou même parfois au début et à la fin ! Selon la forme utilisée (AABA, couplet/refrain, AAA), ce principe sera appliqué soit sur le refrain, soit sur le couplet ou soit sur la partie unique.
- construire la section pour la mise en valeur du hook : faire une pause au milieu de la section, répéter une phrase mélodique (similaire au hook, même phrasé, rimes identiques) puis repartir sur une phrase plus courte. En d'autres termes, il faut préparer l'auditeur par un équilibrage judicieux à l'arrivée du hook. C'est une véritable illumination qui va alors conclure la partie. Exemple de rimes a/a/b puis c/c/b avec cette fois le hook en b.
- répéter le hook : le hook revient en général au moins une fois à chaque refrain et cela peut être tout à fait suffisant. Mais quelquefois, vous pouvez le souligner en le répétant plusieurs fois. Cela doit être effectué encore une fois avec le souci d'équilibrer la section. Exemple de rimes : a/b/c/d(hook) / d(hook), a(hook) /a(hook) /b/b/a(hook) /a(hook) ,a/a/b/b/c/c/b/d, d(hook)/ d(hook)...
- utiliser un son (rime) pour mettre en valeur le hook : Par exemple sur une forme couplet/refrain, cela consiste à utiliser une rime qui ne sera pas répétée pendant le couplet, mais qui, a contrario va être magnifiée par le hook au début du refrain.
- utiliser le rythme du hook et le placer à différents endroits stratégiques. Cela s'inspire du principe de développement motivique. Concevez des phrases qui découlent du hook, c'est à dire qui garde la même rythme (ou avec des variations subtiles) et placez-les avec équilibre à l'intérieur de la section en dosant l'effet de surprise et de libération qui va amener le hook dans toute sa splendeur.

Improvisation harmonico-rythmique

Ma volonté ici est de vous fournir différentes trames sur lesquelles vous pourrez improviser des mélodies à votre goût. Elle sont données à titre d'exemples, je vous encourage à les modifier, notamment en rajoutant des extensions aux accords ou à changer le groove, le nombre d'accords par mesure, etc.

Comment procéder ?

Voilà un cheminement possible pour créer une mélodie à partir d'une trame harmonico-rythmique.

Il est important d'être à l'écoute, de la musique qui se crée d'une part mais aussi de ses propres émotions ou sensations qui vont surgir de l'improvisation. Les erreurs, les maladresses peuvent déboucher sur des idées inattendues. C'est la raison pour laquelle il est judicieux de s'enregistrer pour ne rien manquer.

Voilà un cheminement possible pour créer une mélodie à partir d'une trame harmonico-rythmique.

- Intériorisez la trame notamment en jouant / chantant les mouvements de basse.
- Commencez à improviser en chantant/jouant sur un instrument uniquement à l'aide des notes des arpèges des accords de la suite. Débutez par les fondamentales, les tierces, par les 7èmes, puis essayez de trouver une mélodie continue qui mixe les différentes notes arpégées.
- Définissez ensuite des notes-cibles appartenant aux accords de la séquence. Mémorisez-les en les chantant/jouant plusieurs fois. Commencez par les tierces et les septièmes pour rajouter progressivement les extensions éventuelles. Vous pouvez prendre également comme notes-cibles les progressions classiques IIm-V-I (avec leurs dominantes secondaires..). Les notes modulantes quand elles existent seront choisies comme notes-cible.
- Improvisez horizontalement en repérant les notes communes à plusieurs accords.
- Trouvez une idée , un trait assez court en vous servant des fondamentales des accords comme notes-cible. Vous pouvez aussi jouer la fondamentale des accords comme une note-fantôme indépendante de la mélodie. Une fois, votre motif crée, transposez-le en le faisant débiter sur les différentes notes-cible. Incorporez des notes d'approche diatoniques et chromatiques avec parcimonie.

Voici les séquences :

- II-V-I
- II-Valt-I
- II7-V-I
- II-V-I(mineur)
- II7 V-Im
- IIb7M V-I
- I-VI-II-V
- I-VI-II-V(2 accords par mesure)
- I-Idim-II-V
- IIVI-II7-V
- I-I7-IV-VIIb7
- IV-IVm6-I-I7
- III7-VI7-II7-V7
- Im-V/3-VIIbm6-IV7/3
- Im-VIIb7-VIb7-V7
- I-III7-II-V-I
- I-VII7-VIIb7-VI7-VIb7-V7-I
- I-VIb7-VI7-II-V-I-IIIb7-VIb7-IIb7

L'orchestration de la chanson

Partant du point de départ que **vous n'avez aucun matériel-son en salle de musique**, vous pouvez:

- . Utiliser l'instrumentarium percussions, piano, flûtes...
- . Louer un séquenceur à la journée: en trois heures la chanson est bouclée. L'appareil est muni de sons numériques et d'effets. A vous de rentrer la grille et de créer les parties instrumentales.
- . Louer une boîte à rythmes de type Yamaha RY10- vous rentrez la grille d'accords, choisissez un pattern rythmique, elle contient une grande quantité de styles pré-programmés. L'enregistrement doit se faire sur une cassette chrome avant de rendre l'appareil.
- . Financer un intervenant du spectacle pour qu'il vous réalise une orchestration à partir de votre grille et de toutes les "exigences" des élèves.

Vous avez du matériel dans votre salle ou chez vous, cela peut être:

- . Un ordinateur doté du programme de composition Cubase, Notator, Emagic, Pro 24, Band in a box, etc.
- . Une boîte à rythme
- . Un synthétiseur ou un piano numérique
- . Un sampleur: pour le Rap, la techno: vous empruntez un fragment musical d'un disque que vous numérisez et faites tourner en boucle.

Vous voulez tout enregistrer avec des instruments réels:

- . Vos crédits sont épuisés... à vous de jouer
- . Des amis se proposent gratuitement... vous avez de la chance!, reste à trouver un studio pour enregistrer et mixer les différents instruments ou louez un magnéto multipistes (6 ou 8) à bandes qui vous permettra d'enregistrer les instruments les uns après les autres ou tous en même temps.
- . Vous faites un PAE et contactez une association de musiciens qui produit des artistes amateurs, ils viennent au collège, présentent les instruments et vous enregistrez dans l'établissement.

Quelques conseils d'orchestration

Vous travaillez sur du matériel MIDI avec un séquenceur qui enregistre les données d'un expandeur de sons. Bien que formés en harmonie vous allez rentrer les informations dans l'ordinateur sans écrire sur papier ce que vous entendez. C'est bien plus simple de composer en temps réel les parties d'orchestre.

. Quels sont les instruments que vous mettez presque toujours dans une chanson de variété?

- synthétiseurs nappe (sans attaque, ils sont la toile de fond de la chanson) Ne les compliquez pas trop, cela chargerait l'orchestration. Rentrez les en 4/4 comme des rondes. Veillez à faire prendre le mouvement obligé à chaque note. Pour un enchaînement d'accords de trois sons V-1 en do, gardez la dominante sol-sol, faites bouger si-do et ré-mi.

- une basse simple: fretless, picked, fingered, slap ou acoustique. Prévoyez-la en peu en dehors, légèrement plus fort que les autres instruments, sans effet de chorus car nos amplificateurs de salon écrase les graves. La basse sonnerait trop sourde.

- Une partie de piano en arpèges ou de guitare picking pour assurer la rythmique

- Un instrument mélodique qui peut doubler les voix et assurer des chorus. Gardez le piano ou la guitare ou optez pour le saxophone ou une guitare électrique.

- La batterie peut être rentrée pas à pas (c'est compliqué à gérer), préférez des séquences toutes faites et plus riches que ce que l'on peut faire en beaucoup de temps sur un ordinateur. Voyez les disquettes-répertoires toutes faites ou les boîtes à rythmes premier prix: 1500 fr. et déjà vous pouvez faire tout ce que vous souhaitez.

- D'autres instruments peuvent se rajouter. En voici quelques uns: cordes pour les ballades, pizzicati pour les introductions lentes et poétiques, les ensembles de cuivres appelés "brass" pour tonifier la fin des phrases et faire des réponses au chant, tous les sons de synthèse très futuristes permettent de travailler l'atmosphère et le grain sonore.

Dans quel ordre devez vous travailler pour orchestrer une mélodie?

. La façon la plus simple de commencer une orchestration c'est de placer l'ossature harmonique, donc les accords "nappe".

. Ecrivez ensuite la partie de l'instrument qui vient enrichir l'harmonie et faire le contre chant si nécessaire: Piano ou guitare.

C'est le moment d'asseoir l'harmonie avec la guitare basse ou le synthétiseur dans le grave.

Installez les différences séquences rythmiques sans oubliez les breaks de batterie et les variations de rythmes entre couplet et refrain-

. En phase finale, faites entrer l'instrument soliste (ce n'est pas toujours nécessaire si les voix des enfants sont réparties en groupes ou si vous avez des solistes). Il peut doubler le chant, réaliser un contre chant, "piano" pour ne pas occulter le thème principal et "en dehors" dès que les voix se taisent.

. Pour la structure de la chanson, pensez à rajouter une introduction et une coda ainsi que des respirations de 2 ou 4 mesures que l'on appelle pont, ritournelle instrumentale, break instrumental ou autre... Attention de ne pas rallonger la chanson d'une carrure de 16 mesures en improvisant un chorus complet.

. Reportez vous à la feuille intitulée "Forme de la chanson" où vous avez une liste de possibilités pour varier la forme "couplets-refrain" basique.

ANNEXES



Chapitre 2, La chanson, comment on la fabrique ?

L'idée est venue de trente-six façons. Le créateur a fonctionné soit à la manière d'un fonctionnaire, en se mettant à son instrument de travail et en se disant : « Maintenant, faut y aller.. », soit sous l'effet d'un hasard, mais de toutes les façons, c'est comme un briquet : soudain, la molette tourne et une petite étincelle jaillit. Que cette étincelle, cherchée ou non, rencontre du combustible, qu'il y ait une matière inflammable alentour et voici la flambée qui s'amorce; feu de paille ou solide brasier.

Qu'est-ce qui a fait tourner la molette ?

C'est un mot, un de ces mots drus et charnus chers à Brassens, qui vous traîne dans la tête et finit par rassembler autour de lui des mots-frères, des mots-soeurs, ou des mots-amants ; c'est une phrase musicale entendue n'importe où sur laquelle vient se poser une idée, qui vous suggère à son tour une autre musique; c'est une colère, une joie, un souci. A la base des bonnes chansons, il y a souvent une émotion, une passion, petite ou grande ; gaieté, tristesse ou inquiétude.

Il est fini, le temps des complaints en trente-deux couplets. Les 2 minutes 30 du disque 78 tours ont accoutumé le public à une dose précise; et l'Amérique, qui nous précède souvent dans le lancement des modes commerciales, en est déjà à la chanson d'une minute et demie à deux minutes.

Outre la nécessité où vous vous de raconter votre histoire en une page, vous devez penser aux problèmes suivants :

l'articulation des paroles elles doivent « venir » dans la bouche; c'est fait pour être chanté et non lu;

le tempo de votre musique une page de texte, sur un tempo de blues lent, ça peut durer six minutes et c'est quatre de trop

la carrure de votre chanson. Sur une mesure 4/4, votre couplet doit faire 16 mesures, votre refrain 32 mesures ; non, ce n'est pas absolu, certes, il y a des phénomènes de 14 mesures qui ont fait des succès - mais selon l'éditeur Rolf Marbot, pour citer l'avis d'un spécialiste, il n'est point d'exemple de chanson « pas carrée » qui fasse un vrai succès populaire durable

l'articulation n'oubliez pas l'emplacement et la nature des voyelles

le ton du morceau certains tons « sonnent » triste, d'autres conviennent spécialement à la chanson de charme, etc.

la mélodie, attention à la tessiture des artistes ; et sachez que certains des plus connus ont une étendue vocale à peine supérieure à l'octave, mais oui... ;

la « chute ». La chute de la chanson est capitale. Pour bien faire, en prenant l'exemple d'une chanson à deux couplets et deux refrains, ménagez une chute, c'est-à-dire un petit coup de théâtre, au moins à la fin de chaque refrain, la seconde chute plus forte que la première; et si possible, les couplets correspondront au développement de l'histoire en deux chapitres bien distincts et assez contrastés.

Toutes les chansons, naturellement, ne racontent pas une histoire; mais la chanson « à histoire » ou « à personnage » est très demandée.

N'oubliez pas que ces recettes et quelques autres suffisent à faire une chanson à tout coup; au vrai, ce ne sont pas des recettes, mais des règles statistiques déduites de l'observation de mainte chanson réussie. Mais il est souvent exact qu'aux mains d'un artisan habile l'application de ces principes permet d'obtenir, commercialement parlant, un résultat au moins honorable. Si l'on y joint une petite originalité d'expression et de langage, on arrive à se faire interpréter sans trop d'effort.

Fiche pédagogique

Pourquoi la chanson dans la classe de langue? Parce qu'elle est la langue, bien sûr, parce qu'elle est la culture aussi, parce qu'elle est la chanson surtout. Après plusieurs années d'apprentissage du français, les élèves peuvent parler entre eux, avec leurs professeurs, mais ils sont parfois incapables de comprendre un bulletin d'informations à la radio, une publicité, un film ou ... une chanson. Ils ne possèdent pas vraiment une "compétence de réception". Il est agréable d'écouter une chanson, et s'il est possible d'apprendre le français par ce biais, alors pourquoi s'en priver?

Possibilités d'exploitation

Forme

- Analyser la structure de la chanson
- Décrire le style : poétique, informatif, ludique ...
- La rime y joue-t-elle un rôle important?
- Analyser les images, les métaphores, les figures de style
- Créer un texte troué
- Analyser le vocabulaire
- Analyser le sens
- Préciser le niveau de langue
- Recomposer le texte

Contenu

- Identifier :
- l'idée générale du texte, de telle strophe
- les référents culturels : des allusions à des personnages ou à des habitudes culturelles
- les valeurs véhiculées
- le message transmis, les opinions exprimées
- les idées exprimées, les comportements
- la symbolique
- Débattre des sujets précédents
- Cette chanson doit-elle être prise au sens propre ou au sens figuré?
- Comparer deux chansons ou avec d'autres chansons

POUR ALLER PLUS LOIN

- Inventer un nouveau titre
- Composer une strophe supplémentaire
- Écrire une nouvelle chanson sur le même thème

TRANSFERT

- Comparer avec d'autres genres littéraires
- Adapter en dialogue
- Mimer, jouer la chanson

<http://www.multimania.com/kami/fichpeda.htm>

Jouer pour dérouiller l'imaginaire

COLLECTIONNER DES MOTS ET DES PHRASES

Constituez-vous un carnet d'écriture comme on se fait un carnet de croquis notez-y des expressions lues ou entendues, des slogans de pubs, des comptines, des poèmes, etc.

DES PHRASES LUES

Sa vie n'était qu'un collier d'embarras. Il faisait, là-dedans, aussi noir que chez le loup. L'heure d'entre chien et loup, le noir quart d'heure. Vous pouvez, aussi enregistrer, c'est plus rapide et moins fatigant que d'écrire, mais c'est plus difficile à consulter et plus cher qu'un petit carnet ! Cependant, vous découvrirez de cette manière des langages, des accents, des voix, des expressions bizarres ou rigolotes voire carrément incompréhensibles.

DES MOTS DE DICTIONNAIRES (SPÉCIALISÉS OU NON)

Tous les noms du diable : Belzébuth, Chirlotin, Fricquet, Lucibel, Lucifer Pied-Fendu, Pimpurnette, Verdelet, etc. Le diable dans le folklore de Wallonie, Communauté française, Commission royale de folklore .

DES PROVERBES

Année de puceron, année de houblon, Quand les vaches sont couchées Toutes du même côté Il fera mauvais. Beau temps enjuin Abondance de grains. À la saint Barthélemy La grenouille sort de son nid.

DES EXTRAITS DE POEMES

Dans ma coupe à bord d'horizon Je bois à la rasade Une simple gorgée de soleil Pâle et glacé Pierre CHAPPUIS, "A l'horizon tout est possible", in G. Bachelard, La poétique de la rêverie, éd. P.U.F.

Les Murnes : prétentieux, goborets, gobasses,

ocrabottes, renommés pour leur bêtise repue et parfaitement étanche, comme les Agres et les Cordobes pour leur jalousie, les Orbus pour leur lenteur les Ridieuses et les Ribobelles pour leur peu de vertu, les Arpèdres pour leur dureté, les Tacodions, pour leur économie, les Eglanbes pour leur talent musical,

Henri MICHAUX, Voyage en Grande Garabagne, in Ailleurs, éd. Gallimard

CARTES ALÉATOIRES AVEC DES MOTS

OBJETS ÉTRANGES

Découpez de petits cartons sur lesquels vous écrirez un nom d'objet (ce peut être un objet vivant comme un animal, par exemple). Découpez d'autres petits cartons de même dimension sur lesquels vous écrirez un adjectif un peu sophistiqué. Vaniteux, poreux, bavard, mou, déprimé, fou de théâtre, transparent cartésien, volubile.

Vous obtenez ainsi deux paquets de cartons. Tirez une carte de chaque paquet, au hasard bien entendu. Dites tout ce que vous savez de cet étrange objet que vous venez de créer, racontez ses aventures.

DÉDOUBLEMENTS

Établissez une liste de mots composés :

Porte-monnaie, arrière-cour boîte à outils, hall d'entrée, chiffon à poussières, chambre à coucher ouvre-boîtes, sortie de secours, soutien-gorge, essuie-tout, cure-dents...

Ensuite, faites deux paquets de cartes. Sur les cartes du premier paquet, écrivez la première partie de chaque mot composé de la liste. Sur celles du second paquet, écrivez la deuxième partie de chaque mot composé de la liste. Tirez au hasard une carte de chaque paquet et assemblez les mots pour en créer de nouveaux :

Un chiffon à monnaie, un essuie-cour une boîte à tout, un ouvre-dent. Racontez à quoi servent ces choses, où on les trouve, qui les fabrique, qui les utilise et dans quelles circonstances, si elles sont bon marché, si elles s'achètent par correspondance, si vous les avez trouvées, volées, reçues.

LOGIQUE ILLOGIQUE

Faites deux paquets de cartes. Sur les cartes du premier paquet, écrivez des phrases un peu étranges, poétiques ou drôles. Faites de même sur les cartes du second paquet.

Tirez une carte du premier paquet et faites commencer la phrase par « pourquoi ? » Tirez une carte du second paquet et faites commencer la phrase par « parce que »... Puis expliquez, évidemment, la logique de tout ça.

• Pourquoi le merle se perche-t'il toujours sur la haute branche ? »

• Parce que ma mère raffole du chocolat au lait ». Et le merle aussi, naturellement. Qui n'aime pas le chocolat au lait ? Alors, de là-haut, le merle guette le moment où il pourra plonger... rafler une bouchée à ma mère avant qu'elle n'ait vidé tout le paquet. Mais jusqu'ici, il n'a jamais osé. Alors il déprime, il ne chante plus. Ma mère est une farceuse, mais elle a bon cœur Elle a repéré le manège du merle. Elle a donc mangé son chocolat, dehors sur la terrasse, expressément bien en vue du merle; elle a laissé tomber négligemment quelques morceaux. L'oiseau est venu prudemment se servir dès qu'elle a tourné les talons. Maman s'en est réjouie: un animal aussi gourmand qu'elle ne pouvait qu'être ami. Dès lors, elle s'est appliquée à l'appivoiser par chocolat interposé. Aujourd'hui, ils sont inséparables. Son nouveau compagnon niche dans ses cheveux. Elle s'habille de noir et de jaune. Ils chantent ensemble les louanges du chocolat et de l'amitié. Parfois, je suis un peu

DÉFINITIONS INSOLITES

Faites un paquet de cartes. Écrivez des mots peu courants, trouvés dans le dictionnaire. Ne lisez surtout pas leur signification. Racontez ce que ces mots vous inspirent, donnez-en une définition.

Un hebdomadier, un éphore, un manichordion, un péri-dot, un sigisbée, un tourne-à-gauche, un tourmentin, des ustilaginales, un vexille, une volucelle.

COMPARAISON N'EST PAS RAISON

Faites deux paquets de cartes. Sur les cartes du premier paquet, écrivez « je suis » suivi d'un adjectif mentionnant une qualité ou un défaut.

Je suis têtu, je suis souple, je suis colérique, je suis toujours en retard, je suis bavard, je suis impertinent, je suis riche, je suis timide...

Sur les cartes du second, notez des noms de choses (vivantes ou non).

Tirez une carte du premier paquet. Une phrase y figure ajoutez « comme » et tirez une carte du second paquet.

« Je suis timide » comme « un passage pour piétons. »

Ensuite, vous expliquez que les passages pour piétons sont, en effet, abominablement timides. Tout le monde sait ça. Vous vous en êtes rendu compte un jour de grand vent. Vous traversiez un peu en diagonale le carrefour devant chez vous, votre bonnet a routé sur le soi et s'est immobilisé sur le passage pour piétons. Au moment où vous vous baissiez pour le ramasser, vous avez entendu murmurer: « Heureusement que votre bonnet s'est arrêté ici. S'il s'était arrêté au milieu du carrefour vous auriez été en danger et j'en aurais été désolé. » + vous avez vu, de vos yeux vu, les couleurs du passage pour piétons rosir légèrement. C'était du plus bel effet dans toute la grisaille de la rue... alors. ..

DÉTOURNEMENTS

Faites deux paquets de cartes. Sur les cartes du premier paquet, écrivez le nom de personnages de contes, des fêtes, des situations, des circonstances, des phrases que l'on prononce, toutes ces choses de la vie, connues, habituelles ou évidentes.

A,,La fête de la musique La fête des mères Blanche-Neige et les sept nains Superman Le soir il faut se brosser les dents avant d'aller dormir L'école est obligatoire jusqu'à 18 ans. La nuit, on dort. Les oiseaux, ça vole.

Sur les cartes du second paquet, écrivez soit l'inverse de chacune des idées contenues dans le premier paquet, soit un détournement de ces idées au profit de ce que vous avez envie d'inventer.

La fête du silence La fête des chauve-souris Noire-Tempête et les sept géants Catastrophe woman Le soir il faut se peindre les dents avant d'aller dormir Faire pousser des fleurs (ou raconter des histoires, apprendre à faire des gâteaux, jouer à cache-cache, porter des vêtements farfelus ...) est obligatoire Jusqu'à 18 ans, La nuit, on chante (ou on va sur la lune, on passe à travers les murs, on parle le langage des animaux, on fabrique de l'or on se transforme en arbre ...) Les oiseaux, ça fait la vaisselle mieux que n'importe qui.

SENS DESSUS DESSOUS

Maintenant, jouez uniquement avec les cartes du second paquet. Tirez une carte et allez-y Racontez ce qui arrive dans ce pays de l'envers des choses, pourquoi et comment ça se passe, les plaisirs et les peines que ça procure, quelles rencontres cela permet, quelles aventures, quelles amours, etc. N'oubliez pas de dire comment vous y êtes allé, comment vous le connaissez, qui vous en a parlé, qui vous y a invité, si c'est un secret ou si tout le monde en parle, etc.

MACHINES EN FOLIE

Faites deux paquets de cartes. Sur les cartes du premier paquet, écrivez le nom de machines ou d'outils. Sur les cartes du second paquet écrivez des verbes d'action dépeignant des situations un peu farfelues.

Envahir les rues de la ville, Tenir des discours guerriers, Creuser des trous partout, Corriger les copies, Chanter des berceuses pour les bébés, Fabriquer des bonbons de toutes les couleurs, Nettoyer la planète de tout ce qui pique, S'envoler pour la planète Mars, Repeindre le ciel en rouge etc.

Tirez ensuite deux cartes au hasard, une dans chaque paquet. Le thème est le suivant:

« Mouvement de grève chez les machines. Celles-ci décident de changer de vie. Pourquoi ? Comment? Qu'arrive-t'il ? »

Toutes les machines à coudre en ont assez de faire de la couture à longueur de journée. C'est d'un fastidieux ! Elles n'ont pas le droit de choisir les tissus qu'elles piquent.

La machine de la petite du 3e ne pique que des cotons fleuris, à en avoir la nausée. Du liberty, des fleurs partout, des pistils, des étamines, des pétales, des tiges, des feuilles, des petits bouquets... Devenu allergique aux fleurs, l'objet saturé tombe en panne à tout bout de champ, coince sa canette, casse ses aiguilles, dérègle sa tension de fils, refuse d'avancer ou avance à toute vitesse. Ça coûte une fortune en réparation à la pauvre petite qui n'y comprend rien. Le technicien non plus & ailleurs. (Alors que ce n'est qu'une question de fleurs ! Mais les techniciens pensent-ils aux fleurs dans l'exercice de leur métier ?) Pour les autres machines à coudre, c'est la même chose. L'une déteste l'odeur de l'huile que sa propriétaire utilise pour graisser ses rouages.

Elle n'aime que l'ambre et le lys blanc. L'autre déteste les mains de sa propriétaire. Elle rêve d'être manipulée par des mains d'homme, franches, solides et adroites. Ces mains de couturière sont d'une légèreté, d'un piquant (à cause des ongles), d'une sécheresse et d'un chichiteux horripilants ! Une autre encore... Alors un jour c'en est trop. Elles envahissent les rues de la ville.

Les heures bonheur. "A vos plumes" Myriam Mallié et Pascal Lemaître . Casterman

HISTORIQUE de la CHANSON FRANÇAISE

- Origines mystérieuses.
- Chansons de geste (La Chanson de Roland).
- Notation musicale n'existe pas.
- Troubadours n'ont laissé aucune trace de leurs compositions.
- Composition de chansons de croisade, de guerre.

SOUS LOUIS XIII

- La chanson devient parodie politique, attaquant le gouvernement.
- La musique est le point faible, le même air connu sert de mélodie à beaucoup de textes.

MILIEU DU XIX^e SIECLE

- Naissances de société (poètes et musiciens), toujours un but parodique.
- 1850 : Naissance de la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique).

FIN XIX^e SIECLE

- Naissance des café concerts : établissement où on vient écouter des chanteurs en consommant une boisson.

DEBUT XX^e SIECLE

- Création des music-halls (Maurice Chevalier, Mistinguette).

APRES LA 1^{ère} GUERRE MONDIALE

- La chanson existe pleinement, rythmes venus d'ailleurs (Charles Trenet, Tino Rossi).

FIN ANNEES 30

- Modernisation du répertoire (Yves Montand, Jacques Brel, Edith Piaf, Georges Brassens).
- Puis direction publique et professionnelle.
- Aucun auteur de chansons n'est jamais allé à l'Académie Française, pourtant bon nombre de chansons sont immortelles.
- Importance de la chanson et de l'histoire

Révolution Française : " ça ira "

Ah, ça ira, ça ira, ça ira
Les aristocrates à la lanterne
Ah, ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates, on les aura.

La Commune " Le temps des cerises "

Chanson populaire - illustration de quotidien.

MOUVEMENTS PRINCIPAUX PENDANT LE XX^e SIECLE

JUSQU'AUX ANNEES 1930

- Café concerts : chanson spectacle.
- Auditeurs participent.
- Parodie, comique.
- Emergence d'un milieu professionnel.
- Peu cher, populaire.
- Importance de l'affiche.
- Quelques noms célèbres : l'Eldorado, l'Alcazar, les Folies Bergères, la Scala, le Moulin Rouge, l'Olympia, le Casino.
- Création des music-halls.
- Spectacle plus large.
- Arrivée du jazz, musiques américaines.
- Importance de la radio : diffusion de chansons.
- Type de chansons : patriotique, vie quotidienne, chansons d'amour.

ANNEES 30

- Crise économique : beaucoup de music-halls ferment.
- Rivalité avec le cinéma parlant.
- La chanson aide le cinéma à progresser, les music-halls se transforment en cinéma.

- Les chanteurs deviennent acteurs (Jean Gabin).
- Radio et cinéma : baisse des music-halls mais augmentation de l'importance de la chanson.
- Apparition du phonographe.

ANNEES 40 - 50

- Chansons pour le régime de Vichy.
- Chansons parodiques.
- Succès des cabarets et des bars spectacles (bals interdits et cinéma peu intéressant).
- Grand rôle de la radio et du disque.
- Après la guerre : relance de la danse (Edith Piaf, Yves Montand).

L'AGE D'OR - 1950

- Beaucoup de nouveaux chanteurs et chansons (Georges Brassens, Jacques Brel, Charles Aznavour, Barbara).
- Chansons parfois sans musique, place aux paroles, à la poésie.
- Evolution technique, du disque, de la pochette, opérations promotionnelles.
- Multiplication des studios.
- Tournées des chanteurs, chanson à la radio.
- Exportation des chanteurs - Etats-Unis.
- Traduction de chanson en anglais, allemand et italien.

ANNEES 60

- Les sixties.
- Mouvement en deux temps : continuité du mouvement poétique commencé dans les années 50 - traditionnel
- Un mouvement plus jeune, inspiré des Etats-Unis, dansant et bousculant les traditions.
- Europe 1 - Salut les copains.
- Musique pour les jeunes.
- Magazines.
- Musique américaine : le rock'n'roll.
- Gainsbourg, Les Chaussettes Noires, Johnny Hallyday, Claude François, Jacques Dutronc.
- Des chansons sur la vie des jeunes, le fossé des générations, les loisirs, la société de consommation.

FIN DES ANNEES 60 ET ANNEES 70

- Libéralisation de la jeunesse par la chanson.
- Vague d'idées pacifistes, hippie.
- Provoquer, ne pas respecter, le fossé des générations se creuse.
- Chanson engagée (Polnareff).
- Variété : rêves de la jeunesse.
- Chansons plus proches des jeunes, de la nature, loin de la société (Julien Clerc, Higelin, Cabrel).
- 1977 : création du Printemps de Bourges.

ANNEES 80

- Création des radios libres : développement de la chanson : NRJ, SkyRock, Fun Radio.
- Style esthétique, Musique artificielle.
- Grande variété de style, influence du jazz, du rock, d'autres pays.
- Téléphone, Véronique Sanson, Michel Jonasz, Alain Souchon, Bernard Lavilliers.

ANNEES 90

- Les anciens continuent : Lavilliers, Cabrel, Souchon, Véronique Sanson.
- Des nouveaux apparaissent mais restent traditionnels : Bruel.
- Multiplicité des genres, des influences, difficile de définir un mouvement précis : Mano Negra, MC Solaar, Khaled.

Extrait du site internet <http://www.multimania.com/kami/chans.htm>

LES VARIETES

Vous chantez dans le monde des variétés. Tous les professionnels de ce milieu sont reconnus pour certaines qualités, et pas forcément leur voix. Les voix peuvent y être exécrables ou magnifiques. Ce monde est relié à une activité économique énorme : le disque, la télévision, les spectacles, la vidéo, et les intérêts financiers sont tous privés, car les subventions d'Etat vont au chant classique. Les intérêts économiques peuvent être en contradiction avec les intérêts sanitaires d'une voix. Que dirait l'impresario de Patrick Bruel si demain celui ci avait la voix ronde et sans enrouement comme Yves Montand ?

Les critères de qualité peuvent donc être différents pour un directeur artistique et pour l'artiste lui-même. Mais les larynx sont identiques à ceux du monde classique. On leur demande en général moins de capacités techniques, quoique... quand on écoute les américains, tels Sammy Davis Jr, jazzman, crooner ou ténor d'opéra dans Porgy and Bess, on en doute. Nos appréciations sur les artistes ne seront que techniques.

On distingue généralement quatre catégories :

Auteurs compositeurs interprètes / interprètes / visuels / choristes

AUTEURS COMPOSITEURS

Il est demandé d'avoir écrit des textes, des musiques ou les deux qui sortent de ce qui est connu. Certains peuvent s'offrir le luxe d'une voix perpétuellement malade (Barbara) de n'avoir qu'une tessiture étroite (Brassens) ou un timbre désagréable (Antoine, J.R. Caussimon), ils ne sont pas jugés sur ce critère. Certains améliorent très sensiblement leur qualité vocale. Quiconque a entendu Charles Aznavour à l'entracte des cinémas avec son partenaire Roche à la fin de la guerre, apprécie sa voix d'aujourd'hui (cf. son duo avec Sinatra). Certains comme Gilles Vigneault, Florent Pagny, Polnareff ou Michel Fugain n'ont pas attendu pour être musiciens et bons chanteurs.

INTERPRETES

On demande aux interprètes de savoir au moins chanter ou d'avoir une personnalité exceptionnelle faisant oublier une voix sans intérêt, et ceux qui dépassent les dix ans de carrière en apportent la preuve (Nana Mouskouri, Piaf, Mireille Mathieu, Yves Montand, Herbert Léonard, Céline Dion, Lara Fabian, Isabelle Aubret ou Nicole Croisille pour les bons chanteurs, Jane Birkin, Jeanne Moreau, Carlos, Dutronc, Serge Reggiani pour les personnalités). Avoir une bonne voix, et parfois une bonne technique n'évite pas pour autant les difficultés vocales, mais au moins, on sait conduire son instrument. Les difficultés peuvent venir d'ailleurs, comme pour les chanteurs classiques.

VISUELS

On demande d'être beaux ou belles, on les entoure avec des costumes à paillettes de choristes, de danseurs, de lumières clignotantes et on les use souvent en quelques mois (Ophélie Winters, les 2B3, boys bands, Spice girls et bien d'autres). Ils peuvent même se permettre de chanter faux ou de faire semblant de chanter en ouvrant la bouche sur un disque, car les exploits physiques demandés (jusqu'au saut périlleux) sont peu compatibles avec la maîtrise du chant. Cette pratique magnifiée par la famille Jackson, dont le précurseur français fut Claude François il y a 35 ans, poussée par les producteurs de télévision et leurs réalisateurs effrayés par le "direct", a amené au devant de la scène des personnages visuels qui en arrivent à croire qu'ils sont chanteurs... Cela ne les empêche même pas d'avoir des problèmes de voix, d'autant plus qu'ils n'y connaissent rien.

CHORISTES

Il est demandé la mêmes qualifications qu'aux choristes d'opéra ou de comédie musicale, avec en plus le look, la façon de bouger, de danser et de swinguer. Ils subissent le stress du travail spécifique des variétés, et doivent fournir une prestation comparable aux classiques ...sauf quand il y a play-back pour eux aussi.

En règle général, les directeurs artistiques demandent de faire passer en premier l'intelligibilité du texte et la mise en place rythmique, ce qui est le contraire du lyrique et, a priori, du chant où on doit faire passer la qualité vocale AVANT le texte. En conséquence, les difficultés vocales en variété sont nombreuses, mais n'empêchent pas pour autant de poursuivre sa carrière : Gérard Lenormand a un enrouement permanent, Sacha Distel a toujours grossi son timbre, Véronique Sanson et Julien Clerc ont un vibrato non naturel, etc.

Voyons maintenant les pièges classiques :

LA TONALITE DES MORCEAUX

Quand le chanteur débute ou quand il répète avec des accompagnateurs non professionnels, il ne sait pas définir dans quelle tonalité il faut chanter telle ou telle chanson. Il n'existe qu'une partition, dans une seule tonalité. Quand il sait ce qu'il veut, les accompagnateurs refusent parfois certaines tonalités difficiles, notamment pour les instruments transpositeurs, saxo, trompette en sib ou autres. Considérant que le chanteur n'est pas à un demi ton près, ils préfèrent par exemple sib (do pour les transpositeurs) à la ou si. Ce n'est pas acceptable.

Les critères de chant au lyrique valent pour la variété. Un baryton ne filera pas le son d'un mi³ comme un fa ou un mib. Toute voix est au summum de ses qualités dans son haut médium. Or le haut médium ne se décide pas, il se constate. Il faut donc tester toutes les tonalités possibles d'un morceau, décider la meilleure pour sa voix et ensuite IMPOSER SON CHOIX, quand bien même le pianiste trouverait 5 ou 6 bémols ou dièses à la clé.

LE MICRO ET LA SONO

Chanter avec un micro NE DOIT PAS changer la façon de chanter. Et le meilleur exemple en est Yves Montand, qui a commencé avant guerre à Marseille sans micro, pour poursuivre ensuite sa carrière en usant de tous les artifices du métier, sans changer sa façon de chanter. Son professionnalisme était dû notamment à sa propension à être fâché avec la mesure et son angoisse de mal faire, ce qui ne retire rien à son talent, au contraire.

Le micro est destiné à sonoriser une salle, pas à faire croire que vous avez de la voix. Le premier principe doit être, après avoir fait une "balance" avec le technicien du son, d'exiger qu'il ne touche plus à ses potentiomètres. Dur, dur, dur. Mais comment envisager de faire des nuances si à chaque "forte" le préposé baisse le son, et à chaque "piano" le pousse ? Folie ! Le mieux est de se mettre à 40cm du micro, PAS MOINS, et de tester les nuances à potentiomètre constant, en changeant cette distance de quelques centimètres, pas plus, sur forte ou piano. Plus près pour piano, plus loin pour forte. Tous les grands le font, parce qu'ils se font obéir à la cabine de son.

Pour la sono, inonder la salle de milliers de watt est une hérésie. La sonorisation idéale est composée de BAS PARLEURS placés près du public, et non pas de haut parleurs crachant la mort des oreilles. Plus on sonorise fort, plus le retour sur scène devra être puissant, plus le contrôle auditif " feed-back " sera difficile, et plus le chanteur risque de déstabiliser son émission vocale et sortir de scène aphone ou enrôlé. L'envie de sonoriser avec des milliers de watts est un phénomène social actuel dont les psychologues et les psychiatres se sont saisis. C'est de la même veine que les réalisations de films ou d'émissions musicales de TV sans un plan qui dépasse les 5 secondes.

LE TIMBRE SENSUEL

Le summum de l'émotion du public réside dans le caractère sensuel du timbre de voix du chanteur". Piaf, Montand, Morane, Lama, chantent sur la même tessiture, celle du violoncelle, du trombone, du basse baryton ou de la mezzo. Et tout le monde veut le même résultat, quelle que soit sa tessiture propre. !

Les femmes ne pensent au départ qu'à la voix de poitrine (dans leur grave) de Céline Dion, de Whitney Huston, de Morane, de Nicole Croisille, de Barbara Streissand. Illusion, écoutez bien ces dames. Elles ont développé leur voix de tête au point de faire la jonction avec les notes de poitrine, aux environs du fa/sol3 et elles font intelligemment illusion. Enzo Enzo chante très bien sans sa voix de poitrine. La voix de poitrine est le cercueil des chanteuses de variété

. Plus on la développe au-dessus du sol3, plus la jonction avec la voix de tête devient difficile, voire un jour impossible (cf. Nicoletta, et dans le lyrique Viorica Cortez ou Callas). Il ne faut jamais travailler la puissance de sa voix de poitrine. Il faut aller de l'une à l'autre, développer la puissance du grave en voix de tête sur des voyelles riches, et toute la tessiture s'équilibrera.

Les hommes veulent avoir un timbre viril, même s'ils sont ténors, et Dieu sait s'il y a beaucoup de ténors en variété. (F Pagny, Dave, Vigneault, Polnareff, Nino Ferrer, Cl François, Herbert Léonard, Gilbert Montagné, Francis Cabrel, Souchon, Voulzy, et même Johnny qui révèle dans son dernier disque des SI3 naturels admirables). Vouloir élargir son timbre dans son grave pour en faire un médium de baryton ne peut que générer une tension des piliers, une congestion du larynx et à terme l'enrouement, à l'image de la grenouille qui voulait...

LE TEXTE.

L'articulation d'un texte de chanson pour le rendre intelligible peut déplacer l'émission vocale. L'appui sur des consonnes occlusives (sans son) pour rythmer le phrasé, comme P, B, D, K, T, provoque un surcroît de pression sous-glottique à l'instant T et bouscule le larynx. ON NE CHANTE PAS SUR CES CONSONNES puisqu'elles ne génèrent pas de son. Enfin, les voyelles ouvertes "è" de père, "o" de casserole, "a" de gare, ont tendance à déplacer le son en arrière, et, à forte intensité, provoquent un différentiel de pression générateur de couac selon la hauteur de la note, ou de tétanisation des cordes. Pour la diction, techniquement parlant bien sûr, il faut revenir encore et encore à Montand qui avait TOUT compris. Fut-il un jour enrôlé ? Ecoutez aussi Claude Nougaro, fils de baryton lyrique toulousain, magnifique musicien et auteur, dont l'articulation sur un timbre chaud et riche est un régal.

Article tiré du site internet : <http://www.asteur.fr/sosvoix/asteur/>

Comme toute musique, la musique rock se trouve au confluent d'autres genres, subissant l'influence des tendances qui la précèdent et l'environnent. Puisant ses origines dans les musiques rythmées noires Issues du blues, le rock se développe en trois grandes étapes importantes: le rock'n'roll, la musique pop, et le "rock and folk", très diversifié et aux courants multiples des années 75-86. Des périodes de transition plus ou moins longues les relient.

ORIGINES

Entre les deux guerres mondiales, alors que le Jazz se diversifie aux niveaux du style, des interprètes, du public et de l'aire géographique de diffusion, le blues conserve son caractère populaire, américain et noir. Le blues est une source à laquelle le rock viendra toujours régulièrement puiser, tandis que le jazz ne l'influencera que tardivement.

En devenant urbain, le blues donne naissance successivement à deux styles: le boogie-woogie et le rhythm'n'blues.

Le boogie-woogie apparu au début du siècle, se caractérise par un style primitif de piano, qui consiste à répéter à la main droite, sur un thème de blues, des figures mélodico-rythmiques très simples, tandis que la main gauche énonce un rythme caractéristique() perpétuel. (cf. les "pompes" ou strides).

Le rhythm'n'blues, né dans les années quarante, se définit comme une musique de danse prenant des thèmes de blues sur un rythme beaucoup plus rapide et accentué (Big Bill Broonzy, Leadbelly, Muddy Waters ...). Le rhythm'n'blues précède directement le rock'n'roll.

LE ROCKN'ROLL

Les années cinquante sont une période de poussée revendicatrice des jeunes générations américaines, qui Idolâtrèrent James Dean et veulent pouvoir exprimer la "fureur de vivre". Le rock'n'roll est l'expression musicale de cette soif de vivre et clé danser. Il est avant tout une danse, qui emprunte au blues sa structure de douze mesures fondée sur trois degrés fondamentaux (1, IV, V), et au rhythm'n'blues son entraînement Irrésistible. Mais: «L'explosion brutale des effets remplace la suggestion Imaginative du blues.»

Le rock'n'roll est d'abord noir avec Fats Domino, Little Richard, Chuck Berry... puis blanc (et malheureusement plus commercial) avec Bill Haley, Gene Vincent, Jarry Lee Lewis, Vince Taylor et "le Roi" Elvis Presley. L'ère du guitar hero le chanteur-guitariste Idole du public, commence.

Le rock'n'roll fait son entrée en Angleterre (voir ci-dessous) et en France, avec les Chaussettes Noires, Schmolli, Johnny Halliday, Eddy Mitchell, Dick Rivers... tous issus des milieux populaires. Ils donnent au rock'n'roll français une sincérité et un naturel que les années soixante affadiront dans le twist, mais feront renaître dans un rock français original et vivant, pas toujours dépendant de la veine anglo-saxonne.

LA POP MUSIC

Tôt sensible au rock'n'roll et développant des musiques rythmées populaires locales (le skiffle, Tornmy Steele, Cliff, les Shadows, Ray P Davies), l'Angleterre est le terrain privilégié de l'apparition d'une musique rock originale, qui instaure la suprématie anglaise dans les années soixante. L'origine sociale des musiciens anglais de rock est essentiellement ouvrière, d'où l'appellation de .. "pop music", "musique populaire".

Les Bandes, au début des années soixante, Imposent un style nouveau et "personnel", combinant la rythmique frénétique du rock'n'roll américain et des qualités musicales et poétiques encore Inconnues dans cette musique, mais présentes dans le blues noir et le folksong blanc américain (dont le grand maître est alors Bob Dylan). Les Beatles font ainsi naître la musique pop anglaise.

Vers 1965, deux principales tendances musicales coexistent:

- la tendance rock-song (Beatles, Creedence Clearwater Revival ..): musique recherchée, forme parfaite, travail de studio très élaboré, au service du rêve et du délire Imaginatif; guitare électrique Intégrée au groupe (pas de guitar hero)

- la tendance underground (Rolling Stones, Cream, Ten Years After, The Velvet Underground) musique ardente, spontanée, agressive, violente, extériorisée, voire exhibitionniste, mais n'excluant ni la recherche, ni la musicalité expressive; importance du guitariste soliste, de la virtuosité et du spectacle donné par les musiciens ; référence constante au blues. A côté de Lou Reed, Eric Clapton, Paie Townshend.... l'Américain Jimi Hendrix porte ce style à son apogée dès 1966 par son jeu de guitare révolutionnaire et son utilisation magistrale des pédales d'effets .

- Certains groupes illustrent les deux tendances : The Moody blues, The Who, Manfred man, The Animals.

La réaction américaine ne se fait pas attendre, avec le folk-rock californien combinant la richesse poétique du folksong avec l'intensité sonore et la recherche musicale de la pop music (Bob Dylan, The Birds, Simon and Garfunkel, The Beach boys...) Le folk-rock est lié au phénomène hippie, véhiculant les idées de ce mouvement (périodes baba-Cool et psychédélique).

D'autre part, un mouvement plus "dur" apparaît sur la côte ouest américaine, répondant à la tendance underground anglaise, avec notamment les Doors, Frank Zappa...

DIVERSIFICATION

Après 1966, les tendances rock se multiplient, certains groupes ou musiciens passant de l'une à l'autre ou les pratiquent simultanément.

. La musique pop se développe dans plusieurs directions: recherches sonores et formelles, Improvisation, appel à la musique de l'Inde, à la musique classique, aux moyens électroacoustiques: lu Beatles Jusqu'en 1970), Frank Zappa, Pink Floyd, The Who, les Beech Boys, The Queen..

. La tendance underground devenue Blue rock (Eric Clapton, Joe Cocker, Richie Heavens, Ike et Tina Turner ..), se mue en hard-rock vers 1970, privilégiant une musique dure, forte, violente, délirante, symbolisée par l'expression "heavy metal" ("métal lourd"): Led Zepplin, Dep Purple, The Queen, Status Quo..

Le Jazz-rock résulte d'une synthèse des éléments musicaux de jazz -Instruments swing, Improvisation...- et de la puissance sonore du rock: Miles Davies, Blood,, Sweat and Tears, Chicago, Chick Corea, Herbie Hancock, John Mac Laughlin...

Le reggae apporte dans le rock une autre musique noire, venue cette fois de la Jamaïque (Eric Clapton, Bob Marley).

Le rock classico-pop fait appel, de préférence, à la musique classique et à la musique contemporaine (Klaus Nomi, Nina Hagen, Frank Zappa)

Des musiciens trouvent un style personnel, comme le californien Carlos Santana, virtuose de la guitare électrique, Influencé par les musiques latines.

FOISONNEMENT

Depuis 1975, l'histoire de la musique rock est celle d'un véritable foisonnement que l'on peut, par commodité, grouper sous l'appellation "rock & folk". Certains mouvements antérieurs se perpétuent, d'autres s'éteignent, d'autres encore apparaissent de façon durable ou éphémère; enfin, on assiste à un retour "nostalgique" aux

formes primitives ou originelles du rock (rhythm'n'blues, rock'n'roll. Nous ne citerons que quelques mouvements parmi les plus Importants.

Le Hard-rock atteint son apogée vers 1976-81 (les groupes cités plus haut, ACDC, Trust, Van Halen, Kiss, Motorhead ..) avant de perdre considérablement de son audience.

Le Jazz-rock tend à se sophistiquer, gardant un public fidèle (Miles Davis, UZEB, John Mac Laughlin, AI di Meola ...)

Le New wave recherche un rock authentique (ni hard, ni jazz) au travers de tendances diverses (Blondie, The Cure, The Cannibals, Indochine...), dont la plus récente est l'electro-pop (Depech Mode et les groupes allemands Alphaville et Daf); en 1985, cette tendance paraît s'essouffler.

Le punk cherche à déranger, à provoquer (Sex Pistols, The Exploited). Après 1980, le punk tombe peu à peu en désuétude.

Le rock français se développe et se diversifie (Renaud, Higelin, Goldman, Charlélie Couture, Téléphone, Police, Indochine ..).

Les mouvements body-building (rap new-yorkais, funk, disco, dance music) privilégient le mouvement corporel sur la musique.

La mode des "Tubes - FM" et des clips vidéo permet de lancer mondialement des musiciens ou des groupes, en se basant exclusivement sur des critères commerciaux.

Génération Hip Hop

Par Tommy Noblyn
Micro & musique n°3, Octobre 1997

A la fin des années 70 surgit à New-York des ghettos du Bronx, de Brooklyn et du Queen une nouvelle forme musicale. Sur des rythmes et des rimes saccadées, les DJ et les rappers deviennent les porte-parole du sous-prolétariat noir et contribuent à la naissance de la génération Hip Hop.

Le ghetto, la rue, le bitume : le Rap est né là, avant de devenir une musique suffisamment originale pour être convoitée par l'industrie du disque et générer des milliards de dollars. Tout a commencé avec les blocks-parties, au cœur du Bronx, dans une rue bloquée de chaque côté par des barrières où on a installé une sono pour faire la fête. Le DJ arrive avec sa collection de disques, accompagné d'un MC (maître de cérémonie) qui stimule les danseurs et anime la soirée avec son micro. Kool DJ Herc sera dans les années 75 l'instigateur de ces rassemblements.

L'HERITAGE

Avant lui, le collectif The Last Poets, qui met en musique dès 1970 les slogans des Black Panthers et place l'afrocentrisme au premier plan, constitue une des influences majeures du Rap. Puis, en marge du Disco, les clubs commencent à s'ouvrir au Rap, les labels sortent de leurs hésitations: la culture Hip Hop se met en marche. En 1979, Rappers Delight du groupe Suggarhill Gang devient un succès mondial. L'explosion commerciale fait apparaître au début des années 80 les premiers 33 tours de Rap. Grandmaster Flash, en se servant de deux platines, invente un type de collage sonore en mixant plusieurs disques entre eux. Dans le même temps, la réduction des budgets sociaux appliquée par la décennie Reagan impose un Rap plus radical, dont Public Enemy se fera le héraut dans les années 80. Ainsi s'achève ce que l'on nommera la Old School.

UN SON NOUVEAU

En 1982, les premières techniques d'enregistrement liées à l'électronique sont amorcées par le DJ Afrika Bambaataa, qui signe avec Tommy Boy et aboutit à un disque explosif intitulé Planet Rock. Avec la technologie du sampleur, le son du Rap devient plus dense et permet de regrouper du Funk, de la Soul, du Rock et du Jazz. Quelques années plus tard, en 1986, le groupe Run DMC ouvre de nouvelles portes en flirtant avec le Rock. Les labels se multiplient et annoncent l'ère du Rap business.

VIOLENCE ET EDUCATION

En marge de la toute puissance du label Def Jam, d'autres labels et d'autres posses (clans et groupes d'amis) se développent. KRS one un intellectuel autodidacte du south bronx New yorkais, crée Boogie Down Productions vers 1986. Surnommé "le métaphysicien du Rap", il prône la prise de conscience de l'identité de la jeunesse noire, avec un titre explicite -You Must Learn -, tout en conservant un discours déterminé associé à des rythmes durs, comme dans son album Criminal Minded en 1987. Il s'engage contre la violence et fonde le mouvement "Stop The Violence". Entre temps, sur la côte ouest, à Los Angeles, le gangsta Rap s'empare de la culture Hip Hop. Eazy-E, du groupe N.W.A. (Niggers With Attitude), dénonce les brutalités policières sur son titre provocateur Fuck Tha Police, tandis qu'Ice-T décrit un braquage avec minutie.

UN ART SOPHISTIQUE

Le Rap est l'une des formes primordiales de la culture Hip Hop, synthèse urbaine qui regroupe des disciplines complémentaires comme la danse (breakdance), la peinture (graffiti ou tag) et l'art du mix des DJ. Le Hip Hop se reconnaît également par des codes vestimentaires précis (casquette, vêtements de sport ...) et l'utilisation d'un code linguistique particulier. Musicalement, le Rap est l'art de la récupération et du réarrangement. En se servant des sampleurs, il puise sa force dans le vaste champ d'expérimentation sonore que représentent tous les styles musicaux. Le professionnalisme dont fait preuve la nouvelle école de rappers est une garantie future d'un Rap où la sophistication musicale égalera la force des messages politiques et sociaux qu'il véhicule.

LE GANGSTA RAP CALIFORNIEN

Venu de Compton et de South Central, quartiers chauds de Los Angeles, le gangsta Rap s'inspire des récits de "drive by shootings" (affrontements entre gangsters à l'arme automatique depuis une voiture). Les créateurs de ce style de Rap sont les N.W.A. avec Easy E (mort du sida), Dr Dre, Ice Cube, MC Ren, Yella et Arabian Prince. Bien que le style musical de la côte ouest soit plus mélodique que le Rap new-yorkais, les deux tendances se retrouvent dans ce que l'on appelle désormais l'attitude gangsta: flingues, fric et belles pépées. Ice-T, Snoop Doggy Dogg, Digital Underground, Boo Yaa Tribe (originaire des îles Samoa), Tha Dogg Pound, Nate Dogg, Kid Frost (Flapi lati-no) en sont les principaux héritiers.

CÔTE METAL

Contrairement au Rap européen, quasiment multiracial, le Rap américain est à l'origine essentiellement black. Et malgré la crainte de voir leur musique récupérée par les Blancs - comme ce fut déjà le cas pour le Jazz - Russells Simmons, un manager noir et Rick Rubin, un musicien blanc fan de Hard Rock, fondent ensemble le label Def Jam en 1985. L'année suivante, ils lancent les Beastie Boys. Adrock, MCA et Mike D, qui appartiennent à la mouvance punk hardcore, se convertissent au Rap et produisent une musique construite à partir de samples de Led Zeppelin et des Stones. Le trio obtient un succès phénoménal avec l'album *Licensed To Kili*. Au même moment, Run D.M.C. s'allie avec Aerosmith dans *Walk This Way*, Ice-T enregistre *Ya Don't Quit*, un mélange de Heavy Metal et de Rap. Cette fusion, dans laquelle certains Noirs ont vu une trahison, permet cependant à la culture Hip Hop de s'élargir et de toucher aussi la jeunesse blanche. Fervent défenseur de la liberté d'expression, Ice-T attribue au Rap Metal la même fonction que celle du Rock : déranger l'ordre établi avec des sonorités dures et agressives. Des formations comme House of Pain, Cypress Hill et plus récemment Blood Hood Gang.

CÔTE JAZZ

Le Jazz et le Rap puisent leurs racines dans la culture noire américaine. Pour cette raison et tout en gardant leurs identités musicales respectives, les musiciens de Jazz et les rappers acceptent de s'associer. Des projets communs tels que celui de Guru (membre du groupe Gang Starr) avec son projet Jazzmatazz, Quincy Jones avec l'album *Black On The Block* confirment que le Hip Hop s'inspire de tous les styles de musique pour sans cesse réinventer. Parallèlement, le Rap jazzy qui puise son style dans le Groove propose, grâce aux techniques d'échantillonnage, une musique riche en son et en sens. Ainsi, citons la coalition des Natives Tongues dans laquelle on retrouve des groupes comme De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest. Le Rap abstrait empreint de Jazz, moins vindicatif, se retrouve également chez des formations comme 3rd Bass, Arrested Development et même désormais les incontournables Fugees.

HARDCORE NEW-YORKAIS

Parmi les musiciens qui élargissent la base du Rap, le groupe Public Enemy est une référence absolue du Hip Hop des années 80. Chuck D et Flavor Flav mettent au point un Rap subversif avec samplers, boîtes à rythme et séquenceurs pour mixer de la Soul, du Funk et du Rock dans des textes raciaux ultra-engagés. Dans la même lignée, le rappeur LL Cool J n'hésite pas à exploiter les artifices du Rap hardcore, balayée par l'émergence du Rap californien, New York réagit dès 1994 grâce au Wu Tang Clan, une association de neuf rappers. Le groupe, sous la direction du cerveau du clan, RZA, s'intéresse à la mythologie chinoise des moines Shaolin et pratique un Rap pur, sans fioritures, avec une maîtrise totale du son. Sûrs de leur succès, ils intitulent leur dernier album *Wu Tang Forever*.

LA MUSIQUE TECHNO

Définition: Musique instrumentale descendante de la musique électronique. Les sons proviennent de synthétiseurs et de boîtes à rythmes. La musique techno se caractérise par un tempo rapide (130 à 180 beats par minute = BPM) et des mélodies simples et répétitives.

L'appellation "musique techno" enferme plusieurs sous-catégories selon les pays, le tempo, l'utilisation que l'on fait de la musique, les sonorités employées:

Courants généraux: Hardcore
Trans-progressive ou techno progressive en France
Happy techno en Angleterre
Acid music en Italie
Transe music en Belgique

Il existe aussi la: Techno progressive
Techno ambiante
Techno positive
Jungle
Hip-hop: origine de la techno
Trip-hop
House music
Garage
Dance music

La "Dance music," est l'une des branches de la techno la plus commercialisée. On peut parler de Disco moderne ou de techno dégénérée... car cette musique se vend bien. Elle est élaborée par les maisons de disques pour gagner beaucoup d'argent. Elle plaît à un large public (qui achète disques, compilations ...) et elle est très écoutée en boîte de nuit.

La Techno commerciale écoutée dans les discothèques est différente de la techno pure que l'on entend dans les raves.

Une Rave: c'est une soirée techno très spéciale. On ne peut y aller que sur invitation (flyers: cartons décorés). Le lieu et la date sont gardés secrets. On danse pendant longtemps, souvent 1 à 2 jours, sur des musiques non enregistrées qui sont élaborées par des DJ.

To Rave: en anglais signifie s'extasier, délirer...

Un DJ: "Disc Jockey" est une personne qui mélange (mixe) des sons sur différentes platines créant ainsi sa propre musique techno. Il use de nombreuses techniques comme le "scratch" - faire répéter une séquence en bougeant le disque à la main, en avant puis en arrière, à différentes vitesses.

La musique techno recherche comme le Rock, le Rap et le Jazz des valeurs humaines comme la paix, la non-violence, l'harmonie entre les personnes. Elle permet aussi le défoulement physique. Ceci entraîne donc une contradiction: comment peut-on délirer et se défouler en restant calme et paisible ? (Les Raves sont interdites en France et tolérées dans certains pays, avec des mesures de sécurité maximum...)

La musique techno telle qu'elle est écoutée en boîte de nuit et en Rave empêche les gens de parler et de communiquer car elle s'écoute très fort. Si on veut parler à son voisin, il faut crier... On fait des phrases courtes, des réponses courtes, bref on n'échange rien.

La musique contient un rythme très marqué, identique d'une chanson à l'autre. Ceci génère bien souvent des états de transe chez certains. Avant l'apparition d'une telle musique on dansait souvent en couple: le tango, la valse et même le Rock. La musique permettait aux personnes de communiquer, de s'amuser ensemble. Aujourd'hui, la musique procure un bien-être personnel. On ne peut pas la danser en couple. Tout le monde danse seul, comme il l'entend. L'unique élément qui rassemble les gens c'est le rythme (130 à 180 pulsations par minute).

Avec une musique écoutée très fort, on ne peut pas parler, on ne peut pas confronter ses idées, donc on est toujours d'accord, donc on ne se bagarre pas. La musique empêche la violence.

L'IMAGINATION

Définition :

1. L'imagination en général. - L'imagination (du latin imago : image) est la faculté de fabriquer des images, c'est-à-dire les représentations sensibles des choses matérielles absentes. Elle procède de deux manières: ou elle reproduit les images antérieurement perçues, et nous avons alors l'imagination reproductrice, qui évoque des souvenirs; ou bien elle fait mieux : à l'aide des images antérieures, elle crée des images nouvelles, et nous avons alors l'imagination créatrice, dont le choc sur l'intelligence fait jaillir des idées nouvelles.

2. L'imagination reproductrice. - Elle ne semble pas être autre chose que la mémoire, qui restitue les images des choses passées et que Montaigne appelle l'étui de la science. L'une se distingue pourtant de l'autre. La mémoire, plus statique, localise les faits dans l'espace et dans le temps comme autant de casiers, et les y garde, tandis que l'imagination reproductrice, plus dynamique, évoque les images, libérées de toute localisation.

3. L'imagination créatrice. - Elle compose, avec l'amas d'images sensibles déposé dans la mémoire, un monde nouveau, d'ordre idéal, aux possibilités inépuisables, et qui, appliqué au monde réel, en accroît indéfiniment les richesses; c'est véritablement une faculté d'invention.

Cette faculté d'invention exerce une fonction capitale dans la vie humaine; les artistes la partagent, répétons-le, avec les savants, les grands capitaines, les grands hommes d'état, les chefs d'industrie ou même simplement les esprits ingénieux. Elle est à l'origine des inventions les plus primitives et des inventions les plus modernes; elle a inspiré le Ligure inconnu qui inventa la roue et le noble ADER qui découvrit l'avion; elle a guidé les hardis explorateurs du monde, de l'Egyptien Néchao, au Gênois Christophe Colomb, au Portugais, Magellan, VIRGILE, DANTE, CORNEILLE, Victor Hugo et Balzac, lui doivent la conception et l'ordonnance de leurs chefs-d'œuvre.

4. Rôle de l'imagination. - Évidemment, ce rôle est capital dans l'œuvre littéraire. Mais cette importance subit des limitations ou des accroissements selon les genres. Par exemple, dans l'histoire qui expose des faits ou dans l'éloquence qui s'appuie sur des preuves, l'imagination doit être subordonnée à la raison; faute de quoi, cette magnifique faculté devient un grave danger. Ainsi Michelet, historien aux intuitions géniales, s'est laissé trop souvent emporter par son imagination aux dépens de la vérité. Dans le théâtre et le roman, cette faculté est toute-puissante, encore faut-il qu'elle respecte les droits de l'observation. Molière et Balzac ont des modèles prodigieux dans cette combinaison de l'imagination et du sens de la réalité.

Mais c'est dans la poésie surtout que l'imagination trouve son climat particulier; là, l'espace lui est offert à la mesure de ses ailes. Les plus grands poètes sont certainement ceux qui ont porté à son plus haut période ce don de vision intérieure, cette capacité de produire des images, d'inventer des fables, d'engendrer des personnages, de créer, par le jeu infini des analogies, un monde idéal plus beau que le monde réel. Il suffit de nommer Homère, Dante et Victor Hugo. Jean Subverville « Théorie de l'art et des genre littéraires » Ed de l'Ecole, Paris.

L'illustration d'une chanson

Par Isabelle Nières, professeur de littérature, université de Rennes-II

Comment l'image peut-elle prendre en charge le texte et la musique?

Une chanson est en effet un texte d'une nature particulière puisqu'elle comporte un air et des paroles. L'illustrateur se trouve donc devant un double texte, linguistique et musical. Nous nous trouvons alors devant un oral homologue à celui de la parole chantée. Mais la chanson, c'est aussi une mélodie. On ne lit pas une chanson, on la chante! On est arrêté quand on en ignore l'air ou quand on ne peut en déchiffrer la mélodie. Les paroles et la mélodie ont enfin en commun des jeux de récurrences formelles: vers rimés ou assonancés, structure en couplets, la présence fréquente d'un refrain; une hauteur, une tonalité et un rythme en ce qui concerne la mélodie.

Dans une chanson, il y a encore place pour la musique quand la parole s'arrête:

La musique est un réseau de formes mélodiques, rythmiques, harmoniques qui n'a pas d'autres référents qu'elle-même. La musique est auto-réflexive et elle n'est donc ni représentable ni figurable en tant que telle. Mais il est par contre possible de représenter des situations musicales. Une autre possibilité consiste à substituer à la musique son écriture. La notation musicale repose en effet sur un codage graphique, que l'on peut ne pas lire mais simplement regarder comme un jeu de formes. Les notes deviennent alors de petits ronds blancs ou noirs qui dessinent des guirlandes sur des lignes horizontales.

Illustrer une chanson, ce n'est pas réduire la musique à ses métaphores ou à ses codes graphiques. L'ambition est autre. Elle n'est pas de « représenter la musique » mais de la transposer, de construire dans l'espace des images un système d'équivalences graphiques à ces mélodies.

Comme illustration, l'image est soumise aux contraintes de la mimésis pour représenter personnages et situations narratives. Comme construction, elle est par contre libre de définir ses propres choix graphiques. Si la musique est un jeu de formes, l'image peut l'être également.

PROSE POETIQUE

n. f. Prose proche de la poésie par ses qualités musicales (échos sonores, harmonie et rythme) et plastiques (beauté des images).

"Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour : le vent du soir soulève ses cheveux embaumés ; elle meurt saluée par toutes les grâces et tous les sourires de la nature."
(Chateaubriand)

poème en prose

n. m. Texte poétique assez court qui ne revêt pas la forme versifiée. Les Petits Poèmes en prose de Baudelaire.

vers blanc

n. m. Vers caché dans un texte en prose.

"Les scènes de demain ne me regardent plus" (Chateaubriand) un alexandrin.

poésie

n. f. (du grec "création") Art d'exprimer ou de suggérer par le rythme, les sonorités et les images une connaissance des êtres et des choses plus intuitive que rationnelle : l'inconscient, le rêve, le mystère.

Dans « A une passante », la poésie de Baudelaire suggère l'incapacité de saisir le bonheur, notamment par le dernier vers : « O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! ».

poème

n. m. Pièce en vers.

Dans ses Poèmes barbares, Leconte de Lisle fait revivre la civilisation celtique.

strophe

n. f. Groupe de vers séparé du suivant par un blanc et dont la cohésion est assurée par la disposition des mètres et des rimes. La strophe est avant tout une division formelle, mais elle peut aussi constituer une unité de sens.

distique n. m. : strophe de deux vers; tercet n. m. : strophe de trois vers ; quatrain n. m. : strophe de quatre vers. le quintil (cinq vers), le sizain (six vers), le septain (sept vers), le huitain (huit vers), le dizain (dix vers), le douzain (douze vers) sont moins fréquents.

les genres poétiques

la poésie lyrique

exprime clés sentiments personnels, notamment les émois du cœur, et cherche à éveiller des résonances profondes.

Les Contemplations (Hugo).

la poésie didactique

veut enseigner un art, une science ou une morale avec agrément. L'Art poétique de Boileau.

la poésie dramatique

englobe les pièces de théâtre versifiées.

Le Cid (tragicomédie), Tartuffe (comédie), Horace (tragédie), Ruy Blas (drame romantique).

la poésie satirique

attaque les mœurs du temps ou les personnes pour les railler.

Les Lambes (Chénier).

la poésie épique

raconte les prouesses d'un héros symbolique en mariant la légende à l'histoire et en faisant appel au merveilleux.
La Chanson de Roland.

les formes poétiques courantes

sonnet

n. m. Poème de quatorze vers, répartis en deux quatrains et deux tercets, importé d'Italie au XVI siècle ; le plus répandu des poèmes à forme fixe.

Les Trophées de J.M. de Hérédia.

ballade

n. f. 1. Au Moyen Age, poème composé de trois strophes de huit vers (généralement) suivies d'une demistrophe ou envoi, toutes terminées par un refrain ("La ballade des pendus" de Villon). 2. A partir du XIX ème s., poème à strophes égales inspiré par une légende (Hugo, Paul Fort).

élégie

n. f. (du grec "plainte") Poème lyrique exprimant la mélancolie, la nostalgie, une plainte douloureuse. Le mot désigne plus une tonalité qu'une forme.

"Le Lac" (Lamartine).

épigramme

n. f. Poème très bref, terminé par une pointe satirique.

"L'autre jour, au fond d'un vallon, Un serpent piqua Jean Fréron. Que pensez-vous qu'il arriva? Ce fut le serpent qui creva." (Voltaire)

chanson

n. f. Pièce de vers de ton populaire, destinée à être chantée. Elle est généralement divisée en couplets et refrain.

"Chanson pour l'Auvergnat" (Brassens), "Le plat pays" (Brel).

ode

n. f. (du grec "chant") Hérité de l'Antiquité, où il était chanté ou accompagné de musique, ce poème d'inspiration lyrique se compose de strophes symétriques en nombre variable.

"Mignonne, allons voir si la rose..." est l'ode la plus célèbre de Ronsard.

Les formes poétiques plus rares

stances

n. f. pl. Poème lyrique composé d'un nombre variable de strophes identiques sur un sujet grave et offrant chacune un sens complet. Les stances du Cid.

pantoum

n. m. Poème d'origine malaise, composé de quatrains à rimes croisées, dans lesquels les deuxième et quatrième vers forment les premier et troisième vers de la strophe suivante.

"Harmonie du soir" (Baudelaire).

calligramme

n. m. Poème visuel, dans lequel les vers sont disposés de manière à représenter l'objet évoqué. "Il pleut" (Apollinaire).

la versification

METRIQUE

n. f. mètre : "mesure" Étude des vers, des strophes, des poèmes à forme fixe.
Le poète respecte les règles de la métrique, mais il choisit le rythme de ses vers.

LE DECOMPTE DES SYLLABES

e muet

g. n. m. A l'intérieur d'un vers, une syllabe terminée par e n'est articulée que si e se trouve devant une consonne ou un h aspiré. Devant une voyelle ou en fin de vers, elle reste muette.

« Pleurant comme Dian(e) au bord de ses fontain(es) ». (Vigny, »La Maison du berger")

comme : e sonore car devant D

Dian(e) : e muet car élidé devant au

fontain(es): e muet en fin de vers

licence poétique

g. n. f. Liberté que prend un poète avec les règles (versification, orthographe).
encor (2 syli.) pour encore (3 syll.).

diérèse

n. f. A l'intérieur d'un mot, dissociation de deux voyelles, prononcées ensemble dans la langue courante (# synérèse n. f. : prononciation en une seule syllabe de deux voyelles contiguës).

"Diane"(Vigny) : diérèse; « Quand je tiens un bon duel. je ne le lâche pas. » (Hugo) :synérèse.

LES TYPES DE VERS

alexandrin

n. m. Vers de douze syllabes; le plus fréquent dans la poésie française.

«Et que je te sens froide en te touchant, ô mort! »

vers libre

g. n. m. Qui n'a ni un nombre fixe de syllabes, ni de coupe régulière (poésie moderne).

En exploitant le vers libre dans »Zone», Apollinaire renouvelle les techniques poétiques.

octosyllabe

n. m. Vers de huit syllabes.

"Noir verrou de la porte humaine!" (Hugo) L'hexasyllabe compte six syllabes; le décasyllabe, dix.

LE RYTHME

rythme

n. m. Mouvement d'une phrase, d'un vers, d'un poème, déterminé par la succession des accents et des pauses (coupes grammaticales et coupes rythmiques).

Au théâtre, la tension psychologique se traduit toujours par l'accélération du rythme.

syllabe accentuée

g. n. f. Qui porte un accent tonique (ou d'intensité). Cet accent frappe la dernière syllabe articulée (l'avant dernière, quand la finale est en e muet) et la prolonge.

"La Treizième revête M C'est encor la première." (Nerval)

césure

n. f. (du latin "coupure") Pause centrale (après la sixième syllabe) dans l'alexandrin, qu'elle partage ainsi en deux hémistiches (demi-vers). Dans le vers de Nerval, la césure souligne le thème de l'éternel retour par la symétrie des hémistiches : ce vers a un rythme binaire.

En supprimant la césure à l'hémistiche, on obtient un rythme ternaire :

Un trimètre de Corneille : « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir ».

rythme ascendant

g. n. m. Il caractérise une phrase contenant des groupes de mots de longueur croissante (diff. le rythme est descendant quand ils sont de longueur décroissante).

« Elle part, elle s'évertue, / Elle se hâte avec lenteur. » (La Fontaine)

3 syll. + 4 syll + 8 syll. .

enjambement

ri. m. Suppression d'une coupe rythmique quand la phrase déborde les limites du vers.

« Et pourtant je vous dis que le bonheur existe

Ailleurs que dans le rêve ailleurs que dans les nues. » (Aragon)

Au-delà de ces limites, le résultat de l'enjambement s'appelle rejet (Ailleurs) ; en-deçà, contre-rejet.

« A mes pieds c'est la nuit, le silence. Le nid

Se tait, l'homme est rentré sous le chaume qui fume. » (Hérédia)

refrain

n. m. Répétition, après chaque strophe d'un poème, du ou des mêmes vers.

"Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure"

(Apollinaire, "Le Pont Mirabeau«)

LES SONORITES

À l'intérieur du vers

hiatus

n. m. Rencontre désagréable (donc évitée) de voyelles appartenant à deux mots différents.

"On cria haro sur le baudet." (La Fontaine)

musicalité

n. f. Qualité musicale des voyelles et des consonnes. Les voyelles claires (é, i, u) suggèrent une émotion violente ; les voyelles graves (ou, o, on), des bruits sourds ou l'angoisse; les consonnes constrictives (f, v, s, z, ch, j), la douceur ; les consonnes occlusives (b, p, d, t, g, k), la dureté.

"Des cloches tout à coup sautent avec furie." : Baudelaire exprime l'angoisse autant par l'association des voyelles graves (o, au, ou) et des consonnes occlusives que par le sens des mots.

harmonie imitative

g. n. f. Combinaison de mots dont la sonorité évoque l'objet signifié, surtout par des onomatopées, des allitérations et des assonances.

"Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?" (Racine)

LES SONORITES

À la fin du vers

rime

n. f. Disposition de sons identiques à la finale de mots placés à la fin de deux vers.

- **sa sonorité** : elle est féminine quand elle se termine par un e muet ("têtes") ; masculine, dans les autres cas ("baudet").

- **sa disposition**

RIMES PLATES (aabb)

"O soldats de l'an deux! ô guerres! épopées!

Contre les rois tirant ensemble leurs épées (...)" (Hugo)

RIMES CROISEES (abab)

"LE POETE EN DES JOURS IMPIES

Vient préparer des jours meilleurs

Il est l'homme des utopies,

Les pieds ici, la tête ailleurs" (Hugo)

RIMES EMBRASSEES (abba)

"Elle courait dans la roite

Sans bruit, de peur de m'éveiller

Moi, je n'ouvrais pas ma croisée

De peur de la faire envoler." (Hugo)

- **sa qualité** : elle est suffisante quand les mots placés en fin de vers ont deux phonèmes en commun (une consonne et une voyelle : "impies / utopies") ; pauvre, quand il n'y a qu'une voyelle ou qu'une consonne ("éveiller / envoler") ; riche, quand trois phonèmes sont communs (d'ordinaire, une voyelle entre deux consonnes) : "meilleurs/ ailleurs".

rime intérieure

. n. f. Rime du dernier mot et d'un mot placé à l'intérieur du vers.

"Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire." (Racine)

assonance

. f. 1. Répétition à la rime de la voyelle finale accentuée, mais pas de la consonne qui suit.

"Rollant regardet Oliver al visage

Teint fut e pers, desculuret et pale".

(La Chanson de Roland)

. (sens large) Répétition de voyelles dans un vers. (Cf. Racine, ci-dessus : i, ui) diff. allitération : répétition de consonnes (n, m).

Cadavre exquis

Faire circuler une feuille de papier entre quelques participants. Le premier, en se cachant des autres, écrit un substantif ; puis il replie la feuille et la passe à son voisin qui complète ce début par un qualificatif (adjectif, complément de nom, etc.) ; le troisième met un verbe, le quatrième un complément d'objet direct, etc. Le dernier joueur déplie la feuille, fait les accords grammaticaux (« la toilette du mort ») et lit le résultat obtenu.

Il va de soi que n'importe quelle structure de phrase peut servir de squelette au cadavre !

Ce jeu est proche des petits papiers auxquels s'adonnaient déjà les Précieux, ou encore des paroles ralliées en vogue dans les salons du XVIII^e siècle : un joueur souffle un mot à l'oreille de son voisin. Celui-ci continue en trouvant un mot qui puisse être syntaxiquement lié au premier et qu'il souffle à un troisième joueur, etc. Mais il prit un tour particulier quand les surréalistes le réutilisèrent en 1927, et surtout quand Jacques Prévert proposa :

« Et si on écrivait n'importe quoi ? »

La première phrase obtenue - Le cadavre exquis boira le vin nouveau - donna son nom au procédé.

Les peintres surréalistes (Victor Brauner, -Max Ernst, Joan Miro) adaptèrent le procédé en remplaçant les mots par des dessins dont quelques traits débordaient la pliure du papier.

L'huître du Sénégal mangera le pain tricolore.

Le mille-pattes amoureux et frêle rivalise de méchanceté avec le cortège languissant.

Le dortoir de petites filles friables rectifie la boîte odieuse.

La vapeur ailée séduit l'oiseau fermé à clé.

La grève des étoiles corrige la maison sans sucre.

L'amour mort ornera le peuple.

Les femmes blessées faussent la guillotine aux cheveux blonds.

Caraco est une belle garce : paresseuse comme un loir et gantée de verre

pour rien faire, elle enfile des perles avec les dindons de la farce.

« Cadavres exquis » dans le Surréalisme au service de la Révolution, 1930-33, Jean Michel Place. 1976.

VARIANTES

Les définitions : Le premier joueur pose une question par écrit. Le second y répond mais sans la connaître.

- Qu'est-ce que le suicide ?
- Plusieurs sonneries assourdissantes.

- Qu'est-ce que la liberté ?
- C'est une multitude de petits points multicolores dans les paupières.

Les conditionnels : Un joueur écrit un membre de phrase commençant par Si ou Quand, et le second complète (sans connaître le début) par une proposition au conditionnel ou au futur.

S'il n'y avait pas de guillotine... les guêpes enlèveraient leur corset.

Baragouin

Rédiger un texte en français qui donne l'impression d'avoir été écrit dans une langue étrangère.

Les enfants pratiquent souvent un jeu voisin qui consiste à inventer des noms propres décodables en français : Yamamoto Kakapoté, Kiskas Lagueulanski, Cépalapocépalos...

Rappelons l'amusante étymologie de ce mot qui a signifié aussi, au XVI^e siècle, « celui qui parle une langue étrangère ». Ce serait un emprunt du breton bara gwin (pain et vin), mots par lesquels les pèlerins bretons demandaient l'hospitalité dans les auberges. (D'après Bloch et Wartburg, Dictionnaire étymologique de la langue française, PUF, 1975.)

Notons enfin que l'envers du baragouin serait un pseudo-français énoncé qui ressemble à du français mais qui reste inintelligible. Ce pseudo-français fut pratiqué dans diverses émissions radiophoniques et télévisées par des animateurs comme Jacques Legras ou Jean Sas: ils interviewaient quelqu'un qui, curieusement, se laissait prendre à leur charabia et répondait très sérieusement.

Quelques noms « baragouinés » chez Alphonse Allais : Octave Vande-bout, le lieutenant Van Deyklyster, Tom Hatt... Et chez San-Antonio : Miss Connie Vance, Ovide Tonssak, Kupi Dong, M. Kilahoku, M. Kelkonaar, Gahrâ-Témische, Mac Hagnott, Li-ju-Mo...

Chanson détournée

Mettre sur la musique d'une chanson d'autres paroles, de contenu très différent. Cette pratique, qui rappelle le De Profundis et les chansons de salle de garde, était courante au Moyen Âge. C'est ainsi que la chanson L'Homme armé, plutôt leste, devient une messe avec paroles en latin de Guillaume Dufay.

A l'époque baroque nombreux sont les airs (ceux de l'Affilard par exemple) qui possèdent deux versions : l'une religieuse et l'autre profane, c'est dire souvent licencieuse.

Transformation d'un hymne à la Vierge du XI^e siècle par un goliard (nom, donné au Moyen Âge aux moines défroqués qui faisaient ordinairement le métier de jongleur ou ménestrel).

Verburn bonum et suave	Nous chantons à pleine voix l'Ave
personemus, illud Ave	Bonne et douce parole
per quod Christi fit conclave	Qui conçut le Christ en une chambre close
virgo, mater, filia	Et rendit la vierge mère et fille
Vinum bonum et suave	Au prieur et à l'abbé
bibit abbas cum priore	Le vin bon et doux
et conventus de peiore	Aux moines la piquette
bibit cum tristitia	Bien tristement

Trad. Bertrand LANÇON

De nos jours, les chansons politiques sont souvent composées à partir de mélodies connues.

Sur Les Feuilles mortes :

Les bureaucrates se ramassent à la pelle

Tu vois, ça pourrait foutrement changer

Les bureaucrates se ramassent à la pelle

Leurs syndicats et leur partis aussi.

(Dans le disque Pour en finir avec le travail, RCA.)

Sur l'air de Petit papa Noël:

Petit papa Lainé¹

Quand tu r'viendras de l'APB

Avec des billets par milliers
N'oublie pas tes petits employés.

1François Bloch-Lainé alors Directeur du Crédit Lyonnais.

Signalons enfin que l'opération inverse : même paroles, mais des musiques différentes, existe en musique avec par exemple le Stabat Mater (attribué au pape Innocent III, au XI, siècle, ou au moine Jacopone da Todi, au XIV, siècle) qui a tenté de nombreux musiciens : Pergolèse, Boccherini, Vivaldi, Haydn, Rossini...

Mots sauvages

Laisser place dans un texte à des mots que l'on aura inventés.

Beaucoup d'écrivains, classiques ou modernes, se sont plu à faire naître des vocables nouveaux par jeu ou parce qu'ils ressentent un manque dans la langue.

Plus rares sont ceux qui ont rédigé des pages entières en juxtaposant des mots de ce genre. Quelques noms pourtant : Rutebeuf, Marc Papillon de Lasphrise, Sébastien Herpin, Alexandre Bondevillain, Maurice Blanchard Isidore Isou, Jean Dubuffet, Henri Michaux, Jacques Audiberti, Antonin Artaud... Cette production est appelée glossolalie par les psychiatres. Certains malades mentaux inventent ainsi des langues entièrement inédites, telle Hélène Smith dont les textes furent minutieusement analysés par Théodore Flournoy à la fin du XIX, siècle.

Dans ses Chroniques de Majipoor (Laffont, 1982), Robert Silverberg, auteur de récits d'anticipation, évoque la vie sur une autre planète en l'an 18000, où abondent des êtres qui n'existent pas aujourd'hui. Il les décrit et leur donne un nom. Le bilantoon est un herbivore inoffensif, le blave une sorte de mouton, le chichibor un très petit poisson, le dimilion une espèce de girafe, le gihorna et le zampidoon des oiseaux, le gromvark se nourrit de chichibors, le ghalvar et le sigimoin qu'on ne trouve plus qu'au « parc des Animaux fabuleux »... (D'après Jacques Cellard, « Ailleurs et demain », Le Monde, 27 février 1983).

Inventer d'autres mots, c'est créer d'autres mondes.

RUTEBEUF

Ci conjure Salatins le deable Bagahi laca bachahé Lamac cahi achabahé Karrelyos Lamac lamec bachalyos Cabahagi sabalyos Bar-yolas Lagozatha cabyolas Samahac et famyolas Harrahya.,

Miracle de Théophile, cité dans Bizarre, n- 32-33, Pauvert, 1964.

Alexandre BOUDEVILLAIN

« Exemples du verbe sar (être) employé pour servir de lien au substantif et à l'adjectif :

L'empereur est bon et généreux.	To Ombuler si pen ud clisoar.
Il est grand et puissant.	Si micnor ud bedindur.
La mer est terrible.	To mar si duloporos.
Dieu nous est propice.	Savara si blebos it neos
ou encore	Savara neo si blebos. »

Et voici des « Exemples du verbe sar employé pour composer les verbes attributifs :

Tuzolin	je désire	Tuzolin-sa
Xapulin	Il ordonnait	Xapulin-sadi
Blufotulin	Tu as prévu	Blufotulin-vade
Imilin	Nous aimâmes	I milin-vo
Gindulin	Vous avez chanté	Gindulin-vadu
Genpidulin	Combattez	Genpidulin-sau
Vulin	Il fera	Vu in-ri
kuon naim Brualin	Nous aurions pleuré	Brualin-radao. »

Création d'une langue internationale universelle: grammaire, 1867, cité par André BLAVIER, Les Fous littéraires, Henri Veyrier, 1982.

Isidore ISOU

Dianne dé décurne dierge naî
A ne dédianne que ha goupe
Telle hoan se voa viroupe
Seliloanne sanle à lanlaïï

Le slo Io slo édiha édihaï.
Une Bigrello dello dangage
Danne deindre denne yangage
De horlère hali de yali.

Noou havigon oh nivaî,
Hanlé ! hoa décla dela houpe
Youss dassayan sastueux syoupe

Dalutude, dalutude, dédoile
Aî nimportebebi défali,
Leblande pale de horle yoale.

Sonnet, 1944, cité par Jean-Paul CURTAY, La Poésie lettriste, Laffont, 1974

Jean-Pierre FOUCHER

L'écrange des flouges valdite
aux soldanes Jamies d'étouges.
L'amamite palange un louge
et cluge une vauliane avite.

Muraline et chaumoine vanchent
aux caliènes avoussées.
L'orange faline et Poussée
s'ardène en fartes sanginanches.

" Paysage de Vanilande ~,, cité dans Bizarre, n- 32-33, 1964

Jean DUBUFFET

Qualle pesse ! Qualle pesse d'argule ! Amin d'ingander l'anquet rijoube à l'argule ! Podissons l'anctuaire !
J'ombile au jude. Les merisseaux fasculent
Anjandés ! Gramudés ! Rambochent ! J 1 enduquais l'omboque, j'arduchais gravant - bovant la turluque en
rabellant crovoche un dermi d'entourle. L'ouve aux racharles ! Bancarles ! Pas d'avermis d'ongluer l'aque !
J'ardonnais canut la pinousse. Fripaillais le richot dans tous les cachards du magrole : à sige, à sonagre. Affrez la
cagarle 7 J'incrute. Bovarlez fanquienne ? J'obnète, facquenonce. Lormi qu'outrinait l'arbut la sicotte acrait de
son urme : carme au pouchet, grâle et cérot, randonte, alle arnillait les caIJotes jusqu'au rouillot de fruge.
L'obriche pastiflait candorle : pas d'abèchot, charge frouille ! Los gratichons lenfluaient d'onte en antourd.
Cranutons l'épant, qu'ils jouflaient, porlons fatard la garlenne, Votrelle aclè-rera ! Site raplat doucelant, pormi
l'hume.

« Couinque », cité dans Bizarre. opt. cit.

Mots-valises

Fabriquer un mot nouveau par croisement de deux autres phonétiquement proches. Ce procédé que Freud désigne comme un opération typique de l'inconscient aurait été inventé par Lewis Carroll : père d'Alice, mathématicien et photographe de surcroît.

Alain FINKIELKRAUT

Biscothèque. Lieu de rencontres nocturnes interdit aux mineurs, où l'on ne sert que du yaourt et du pain braisé.
Camembour. Style de blague qu'on aime bien faire entre la poire et le fromage.
Constipassion. Amour timide, qui n'arrive pas à se déclarer.
Galimatelas. Conversation sans queue ni tête que tiennent les amoureux, des heures durant, bien au chaud sous leurs couvertures.
Gorespondance. Échange de nouvelles entre deux cochons.

Ralentir: mots-valises 1, Oc ed. du Seuil, 1970

Gérard CHARBIT et Jacques SERGUINE

Archipelles. Chapelet de baisers.
Attendresse. Fruits de la passion et de la patience.
Crucifiction. Histoire de revenant.
Disquobble. Droits d'auteur versés par la SACEM.
Ébénitier. Pour messes noires.
Intimidité. Premières avances, premiers reculs.
Pepsichanalyste. Consulte sur cocanapé.
Prémis. Jeune fille en fleur.
Tropmathisé. Souffre de calculs.

« Calembourdes », dans le recueil Dix nouvelles postales, Cc Éd. Deleatur, 1983.

Hétérogrammes

Énoncé dont toutes les lettres ne sont utilisées qu'une seule fois.

La difficulté de ce procédé est telle qu'on ne peut de cette manière produire que des textes très brefs.

En musique, le dodécaphonisme s'impose une contrainte identique : l'utilisation successive, dans n'importe quel ordre, des douze sons de l'échelle chromatique (les sept notes et leurs altérations) avant de les réutiliser.

Selon l'Oulipo, un texte hétéro-grammatique est un énoncé dont chaque segment (vers) est l'anagramme d'un texte-souche.

Georges PEREC

Georges PEREC, Alphabets: cent soixante seize onzains hétéro-grammatiques, Galilée, 1976

L'ARC N'OSE
L'ARCON SE
SACRE L'ON
N'A L'OR SEC
L'OR EN SAC
L'OS : CARNE
EN ROC LAS

« Hétérogrammes », dans Oulipo: atlas de littérature potentielle, Éd. Gallimard, 1981.

Histoire alphabétique

Écrire un récit dont tous les mots puissent s'écrire phonétiquement. Ainsi, élevé donne LV, pays, PI, etc.

Alphonse ALLAIS

« Ce roman, auquel je travaille jour et nuit, sera tout entier écrit dans ce parti pris.

C'est le récit des aventures d'une juive algérienne qui m'a fait bien souffrir dans le temps.

Il est intitulé :

« O DS FMR! »

En désirez-vous un vague aperçu, un léger résumé

D'abord, en langage actuel :

Haydée Cahen est née au pays des hyènes et elle y a été élevée.

Elle est sémite et athée.

Elie Zédé l'a chopée, occupée à chahuter avec Huot, abbé à « Achères, et Lucas, évêque à Sées, etc., etc. »
(J'abrège, à cause de la chaleur qu'il fait, de la soif qui s'ensuit et du litre de cidre que je dois aller quérir si loin !)

« Voici maintenant ce petit ci-dessus résumé, transcrit d'après ma nouvelle méthode :

« AID KN N E O PI DIN E LIA ET LV.

« L SMIT AT.

« LI ZLHOP OQP HAUT AVQO AB A HR LUK EVK C. »

« Etc., etc.

« Ancor la réforme de l'ortograp », dans les OEuvres complètes, tome.IV, La Table Ronde, 1968

Louise de VILMORIN

ABI ABI

C AC CD ME OBI

E WQ REV FUI

OIVMO MIL MR

ABI ABI

LN MA FY LHR LET

L'Alphabet des aveux, Oc Éd. Gallimard, 1954

Une contrainte supplémentaire est apportée lorsqu'on utilise les lettres dans l'ordre alphabétique.

Georges PEREC

ACTE UN

La scène se passe dans la cour du couvent de H., en Transylvanie supérieure à la fin de la première Guerre Mondiale. .

Le Capitaine Vainqueur a été chargé par l'État-major de la Première Division d'Infanterie Légère de recruter des filles pour un Bordel Militaire installé au Pecq à l'usage des permissionnaires et convalescents de la Région parisienne.

Il demande à la Supérieure du couvent de lui donner ses nonnes, la menaçant, si elle refuse, de faire fusiller quinze otages.

LE CAPITAINE VAINQUEUR

(dans un dernier appel à la bonne volonté de]Abbesse)

- Abbesse ! Aidez !

L' ABBESSE

(d'origine auvergnate toujours pas décidée à se séparer de ses filles)

- Euh

(elle sort)

Le capitaine Vainqueur, furibard, donne l'ordre aux soldats de fusiller les otages.

LE CAPITAINE VAINQUEUR

- Eh ! Feu !

Les soldats tirent. S'abattent les otages. Cependant revient l'Abbesse qui paraît avoir changé d'avis.

Récit musical

Histoire constituée, tout ou partie, de notes de musique.

Louise de VILMORIN

La mi do si la mi la. Fa do sol si ré la sol. La si fa ci la do ré. Ré si la. Fa do.

La mi la mi. Si mi ré fa ré.

L'Alphabet des aveux, Gallimard, 1954.

Dans son recueil d'airs de 1612, *The Pilgrim's salace*, John Dowland reprend la chanson italienne « Lasso vita mia » en jouant sur les syllabes et les notes.

LAsSO vita MIa, MI FA moriRE,

Crudel amor mio cor consume

Da mille ferite

Che MI FA morir

Ahi me I Deh I Che non MI FA moriRE

Crudel amor MI FA sofrir mille martiRE

Boby LAPOINTE

Il était une fois

Un poisson fa.

Il aurait pu être poisson-scie,

Ou raie,

Ou sole,

Ou tout simplement poisson d'eau,

Ou même un poisson un peu là,

Non, non, il était poisson fa.

« Le Poisson Fa » Éd. Musicales Intersong Tutti, 1975.

Rimes phonétiques

Rimes utilisant phonétiquement des lettres, des chiffres ou des notes.

Alexandre FLAN

Tout se dit avec l' A B C.

L' A B C partout F E T.

Longtemps par le sort K O T,

Nous cesserons de V G T.

Le télégraphe est A J T,

De fureur il est R I C.

Il ne peut supporter 1' I D

Que du monde il est F A C.

Oui, malgré son R E B T,

Trop longtemps il nous R S T,

Debout-comme une D I T,

Vieillard que le temps A K C,

C'est une affaire d' S I D,

Son F I J est même O T.

De lui nous allons R I T,

Car il est enfin D C D.

« Le télégraphe aérien DCD » 1855.

Anonyme

je suis un bœuf beau, gras, bref je suis com 1
Si j'eus des concurrents je sus triompher 2
Mesurez mon garrot. Le trouvez-vous é 3
Non. Donc, si je suis roi, faites le diable à 4
Ce conseil qu'en passant je vous donne est suc 5
Et l'on ne ment jamais au moment d'être oc 6
L'on va parler de moi de Paris jusqu'à 7
C'est flatteur, mais vraiment j'en suis fort peu séd 8
Le rôle que je joue ici n'a rien de 9
A quoi donc songeait-on en l'innovant ja 10

XIX ème siècle

Jean MOLINET

Jehan Grignon, sçachiés que j'ay rechet
Une oraison de celle qui conchut
Le filz de Dieu, afin d'estre adoré
L'ouvrage donc est fort bien faict, doré
Fault n'y voys d'ung seul traict ne demy,
Ceux l'ont prisiét qui mieux valent de my,
Benoict soit il, qui sy bien estoffa
Celle qui soubz les angles triomfa
je vous envoie ung ut, ré, my, fa, sol,
La, chantés fort, musés y vostre sol ;

Poème cité par Paul Zumthor, Anthologie des grands rhétoriciens, Christian Bourgeois Éditeur, 1978

Les sons répétés

Bernard RÉQUICHOT (1929-1961)

Kutultubutte tiltakotte,
katiltubate tiltakutte, kahutte,
les batikules et batikol tigatte,
baltikol et tilkabutte bic
et bo du bultuku, kadébic
les batikosses batignolle
la butte des basbiches, bêche
la boulle et billabotte.
Le bichon du bourgounion
ébat les babiches et batikolle
ta bache, batikbaboche les
bourboulles, étukbutal
étikbatol, les boubèches,
étakbultuk bultik, butrik

le chiminion trac le
trourtafolle trikistourtrac truc
santrouftoufèle.
Kans tatoutembaille, bize
tékoutantransse. Transtabaille
et bouzbantize, taze ta bouille
ékoutantaille Tatille kabouze,
titaille kabaize, abaize,
boutailWkaboutantize abaze
toukeilie tabaze toukoille,
tabaze tikoille touillekabaize,
katouille tabaze et
bouzbatoille, kakeille bataze
kakeille batoille, le coq, la baze
et la bouteille.

« Kulbutt'le coq », dans l'OEuvre de Bernard Réquicho, La Connaissance, 1973.

Voici les principaux genres littéraires classés chronologiquement :

- Les cris (menace, guerre, souffrance, amour, ralliement)
- Les inventaires notariés, tarifs, catalogues, bordereaux de livraison, factures, bilan, comptes journaliers, profits et pertes.
- Les charmes et incantations, la mélodie, la berceuse.
- La danse du feu. Les danses rituelles. La litanie.
- Le refrain, la ritournelle.
- Les thènes, les nénies (lamentation funèbre), le planctus. Le doumy (chant funèbre et violent des Cosaques).
- La comptine, le «nursery rime», la saynète.
- Le conte pour enfants, la fable, l'apologue.
- L'inscription. L'épithaphe.
- Les maximes, les proverbes, les adages, les dictons, les aphorismes et les apophtegmes. La littérature didactique.
- Les lois, règlements, statuts, constitutions, protocoles.
- Les mythes, les énigmes, les oracles.
- Les cosmologies (récits de création).
- L'allégorie, la vision, l'apocalypse.
- Les chroniques, les annales, le récit historique, la biographie.
- Les légendes.
- L'épopée, la chanson de geste.
- Les hymnes, les cantiques. Le dithyrambe.
- Les prières publiques, les cérémonies canoniques.
- L'épithalame, les chansons bachiques, les poèmes érotiques, les serranillas.
- Le discours oratoire, le plaidoyer, le réquisitoire (philippique, catilinaire).
- La tragédie.
- La comédie.
- L'ode, le poème lyrique.
- L'élégie. L'idylle.
- Le poème bucolique, les géorgiques, l'églogue.
- Le théâtre oriental.
- Le haï-kaï.
- Le boustrophédon, l'holorime, l'acrostiche.
- Le lipogramme, la contrepèterie.
- La parénèse (exhortation).
- Les paroles mémorables, les préceptes.
- La leçon, l'exposé théorique, scolaire ou technique.
- L'étymologie, l'étude philologique, l'exégèse, le commentaire, l'interprétation allégorique.
- Traité, contrat, concordat, ententes.
- Inventaire, registre.
- La conversation, le dialogue, l'entretien.
- La disputatio (discussion), l'aporie. Le speculum (miroir).
- La joute oratoire
- La cantilène, la chanson de toile, la complainte, la ballade, l'aubade.
- Le partimen (ou jeu parti), la tenson (joute poétique).
- Le psaume, l'aude, le motet, l'antiphonaire.
- Le sermon, l'homélie.
- L'exemplum (illustration narrative), le conte dévot.
- Le mystère, l'auto sacramental, la moralité.
- L'almanach.
- Les exclamations (interjection, juron, insulte).
- La devise.
- Les agrapha.
- Le fragment, la pensée, la fusée.
- La célébration, l'éloge, le blason, le tombeau, le panégyrique, l'hagiographie, l'apologie.
- La parodie, l'imitation, le pastiche.
- Le pot-pourri, le centon.
- Le fatras, la sotie.
- Le testament, le lai.
- La farce. L'intermède (ou interlude).
- Le fabliau, l'isopet, le bestiaire (et le lapidaire), la chantefable, le dit.
- Le conte de fées. Le conte de ma mère l'ois.
- La commedia dell'arte, le guignol, les marionnettes.
- La mascarade.
- Le mime, la pantomime.
- Le paso, la procession, le défilé.
- La pastourelle, la villanesca (vachère), la romance, le minnesang (poème d'amour courtois), le madrigal.
- Le virelai, le rondeau.
- Le sonnet. Le canzone.
- Le roman courtois. Le roman de chevalerie.
- La poésie mystique.
- La poésie pastorale.
- Le roman picaresque, le roman d'aventure, le roman de cape et d'épée.
- Le roman héroï-comique.
- La tragi-comédie.
- L'épigramme, le pamphlet, la satire.
- Le tableau, le théâtre poétique.
- Le drame. Le mélodrame. Le grand guignol.
- La relation, le récit de voyage.
- Le mémoire. L'esquisse.
- L'essai.
- La dissertation, la thèse, le traité, la somme.
- L'encyclopédie, le dictionnaire, la nomenclature.
- Le journal intime, l'autobiographie, les carnets, la confession.
- Le discours d'apparat (adresse, compliment), le discours du trône. L'oraison funèbre.
- La mercuriale.
- L'échange de correspondances.
- Le roman épistolaire.
- Le roman sentimental. Le roman réaliste et naturaliste.
- Le fantastique.
- L'opéra, l'opérette, le chant (bel canto, aria). La zarzuela.
- Le théâtre de boulevard, le vaudeville, la revue (bye bye).
- Le monologue, la récitation.
- Le portrait, le portrait-charge, la caricature.
- Le théâtre de mœurs. Le théâtre bourgeois.
- Le roman humanitaire.
- La reconstitution historique.
- Le guide, le mode d'emploi, le descriptif, la fiche signalétique.
- Le poème en prose, le poème surréaliste. L'écriture automatiste.
- La lettre-poème.
- Les arts poétiques, les manifestes.
- Le slogan publicitaire.
- Le speech, le laïus, le toast.
- La préface, la postface.
- Le roman policier (polar).
- La comédie larmoyante.
- Le roman fleuve. La saga.
- Le roman savon. Le roman Harlequin.
- Le lapsus. Le bon mot. Le trait d'esprit. Le mot historique.
- L'anecdote, l'ana.
- La plaisanterie, la blague, la gaudriole, la galéjade, l'astuce, le jeu de mot, le calembour. Pun, Irish bull.
- La devinette.
- Les jeux littéraires: mots croisés, rébus, cadavre exquis.
- La nouvelle, le récit.
- Le catéchisme, le petit livre rouge, les recueils de citations.
- La méditation, l'oraison, l'exercice spirituel.
- La prédication, la harangue. Le discours électoral.
- La proclamation, la déclaration politique, la conférence de presse.
- Le communiqué de presse, le bulletin d'informations.
- L'éditorial. Le billet.
- L'entrevue (interview).
- La lettre ouverte. Le livre blanc.
- Le débat, la table ronde, le panel.
- La critique, l'analyse littéraire.
- Le rapport.
- Le résumé. Le digest.
- Le compte-rendu, la recension.
- La communication scientifique.
- L'échange de vues. La négociation, les pourparlers.
- La délibération, la concertation, le briefing.
- Le scénario de film.
- Le radio-théâtre.
- Space opera. Science-fiction. Rétro-fiction gothique (Heroic fantasy)
- La ligue d'improvisation (joute théâtrale). Le happening.
- Les cas. Les mémorables. Le reportage sportif.
- Le dessin humoristique. La bande dessinée.
- La poésie graphique, sonore, le lettrisme.
- Le nouveau roman.
- Oulipo, les procédismes.
- La chanson moderne.
- Le monologue intérieur, le dialogue intérieur, l'endophasie (magnétophone intime).
- L'alittérature. Le texte signifiant.

Pierre DELANOË Portrait d'un auteur

Pour présenter Pierre Delanoë, on pourrait dire, paraphrasant Cyrano et sa célèbre tirade des nez: "Delanoë, mais c'est un mythe, c'est une légende, c'est un monument, que dis-je un monument, mieux c'est un Panthéon!". Ou bien, plus technique "Delanoë, c'est 40 ans de chanson française, 4000 titres, 300 succès, 7 livres, et quelques milliers de balles de golf!"; ou encore, emphatique, et en quelques interprètes "Delanoë, c'est Sardou, Fugain, Bécaud, Aufray, Polnareff, Dassin, Lenorman, Vartan, Nicoletta, Montand, Piaf, Hallyday, et même Sinatra, Presley et Bob Dylan!". Voire même exhaustif, en forme d'inventaire à la Prévert/Delpech: "prenez un Connemara, un rossignol anglais, un paquebot France, des Champs Elysées, un bal des Laze, une belle histoire, des mains, un été indien, une ballade, des gens heureux, une Marie, une Nathalie, une Maritza, une Angelina, une fille du Nord, un Vladimir Illitch, des copains, un âge tendre, une tête de bois, une Amérique, une alouette, un Stewball, une solitude, un soleil mort, un pommier à pommes, une orange, des soirées de Prince, pas de raton laveur, mais ... toujours le même Président, comme chantait Michel Delpech, dans un inventaire 66, revu un jour par Delanoë!".

Bref, Pierre Napoléon - excusez du peu! - Leroyer, dit Delanoë, est d'abord auteur, jusqu'au bout des ongles et de la plume, il est même l'Auteur par excellence avec un A majuscule, notre Victor Hugo de la chanson, il est parolier comme d'autres deviennent dès l'enfance aviateur, acteur, pompier, ou même inspecteur des impôts. Mais au fait saviez-vous que c'est aux Finances, mais oui, que notre homme fit ses débuts (receveur de l'enregistrement, puis inspecteur, en un mot "surnuméraire", le titre d'un de ses romans !), tout en écrivant aux côtés de son beau-frère Franck Gérald. C'est l'époque où nos deux lascars commettent des oeuvres folles dans une après-guerre tout aussi débridée: "y'a un pli au tapis du salon", voire même un "rondo pour un electron"! Et puis un beau jour, Jean Nohain les conduit chez Marie Bizet (la dame aux "Trois canards") qui présente Pierre à un certain François Silly, jeune pianiste compositeur qui ne veut absolument pas chanter (alors que Pierre ne rêve que de cela), mais qui deviendra très rapidement Gilbert Bécaud. On connaît la suite: "Mes mains", créé par Lucienne Boyer en 1953, premier d'une impressionnante série de succès, puis pêle-mêle, "le jour où la pluie viendra", "Marie, Marie", "croquemitoufle", "Nathalie", "l'orange", "et maintenant", "dimanche à Orly", "je t'appartiens", "la solitude ça n'existe pas", etc.

Entre temps Pierre Delanoë aura remporté le grand Prix de l'Eurovision en 1958 avec "Dors mon amour" (par André Claveau - 1958 - Delanoë-Giraud), dirigé les programmes d'Europe 1 de 1955 à 1960, et littéralement "lancé" tout le gotha, le nec plus ultra de la variété française des années 60, 70, etc, de Hugues Aufray ("Le rossignol anglais", "l'homme orchestre", "Stewball", "La fille du Nord", "L'épervier"), Nicoletta ("il est mort le soleil" - reprise par Ray Charles), Fugain ("je n'aurai pas le temps", "une belle histoire", "fais comme l'oiseau", "attention Mesdames et Messieurs",), Nana Mouskouri ("l'amour en héritage", "Je chante avec toi liberté", "Adieu Angelina"), Michel Polnareff ("le bal des Laze", "je suis un homme"), avant de travailler pour Joe Dassin ("L'été Indien", "Champs Elysées", "l'Amérique", "Et si tu n'existais pas", "A toi", "Il faut naitre à Monaco", "Le dernier slow", "Cécilia", "Il était une fois nous deux", "Vade retro", "le chemin de papa"), Gérard Lenorman ("si tu ne me laisses pas tomber", "la ballade des gens heureux", "Si j'étais président", "quelque chose et moi"), Pétula Clark ("c'est ma chanson"), Claude François ("C'est de l'eau, c'est du vent"), Yves Montand ("Cartes postales"), Edith Piaf ("les Groggnards"), Nicole Croisille ("Une femme avec toi"), François Valéry ("Oran 62", "Aimons-nous vivants") et surtout Michel Sardou ("les vieux mariés", "le France", "les lacs du Connémara", "Vladimir Illitch", "La java de Broadway", "En chantant", "Etre une femme"). Sans oublier ses multiples "covers", pardon, reprises, par Franck Sinatra, Elvis Presley, Ray Charles, Bob Dylan, Neil Diamond, et les Everly Brothers. Pas un Américain qui n'ait entendu au moins une fois dans sa vie "What now my love" par Shirley Bassey, Liza Minnelli, Andy Williams ou encore "Let it be me" ("je t'appartiens"), l'un des plus grands standards internationaux depuis 40 ans

Que dire encore de Pierre Delanoë, qui a littéralement tout vécu, et à peu près tout fait dans sa vie, lui qui écrivit un livre intitulé "et à part ça qu'est-ce que vous faites ?". On lui doit en effet plus de 7 ouvrages ("la vie en chantant", "le 19ème trou", "le surnuméraire", "comment écrire une chanson et la faire connaître", "paroles à lire ou poèmes à chanter"...), un "Opéra d'aran" (récemment réédité), quelques grands coups de gueule, d'énormes coups de coeur, mais jamais de coups de blues, un superbe florilège de mots d'auteur, à la ville comme à la scène. Car notre homme a une âme de chanteur, et ne se prive pas de la montrer, a cappella ou en bande, rendant parfois un hommage remarqué à ceux qu'il préfère: Charles Trénet, Léo Ferré, Jean Ferrat, Jacques Brel, bref la grande et belle chanson de toujours. Ajoutons enfin que celui qui écrivit à la fin des années 70 "Si j'étais président" pour Gérard Lenorman, devint réellement président de la SACEM par la suite, et qu'il l'est toujours, qu'il n'est pas fou de rock, ni de punk, ni de funk, ni de rap, de boîtes à rythmes, mais qu'il adore les belles rimes riches, les vers bien trroussés, les grandes mélodies, et qu'il a littéralement engendré toute une génération d'auteurs, devenus ses fils spirituels comme Claude Lemesle ou Didier Barbelivien; Bref, Si Bécaud est bel et bien toujours Monsieur Cent mille volts, Pierre Delanoë pourrait bien être "Monsieur 100.000 chansons"!

Pierre Achard

La SACEM : Questions de droits...

De nombreuses instances (Ministère, Inspection, MAFPEN, CNDP/CRDP/CDDP, etc.) encouragent les professeurs et les formateurs à diffuser des documents, des exercices, des productions par différents média. Il semble que la question des droits soit souvent renvoyée à plus tard quand elle n'est pas éliminée purement et simplement. Or, il faut y faire très attention car en cette matière, les personnes sont individuellement responsables.

Il ne faut pas, bien sûr l'envisager de façon trop alarmiste et dans bien des cas le simple bon sens peut nous guider. Mais gare à une trop grande naïveté ! Le « multimedia » nous conduit à manipuler des supports dont nous avons peu l'habitude et dont les règles nous sont moins connues que celles de la SACEM.

Sait-on, par exemple, que l'image de la Tour Eiffel est la propriété d'une société très sourcilleuse ? Prudence, donc, avant de "balancer" des documents qui peuvent attirer des ennuis à leurs auteurs ... et aux gestionnaires des sites.

Qualification juridique d'une œuvre

Dans le cas d'un auteur unique, il y a peu de problème. Mais lorsque les auteurs sont multiples, on distingue :

L'œuvre composite, qui intègre une œuvre déjà existante sans que l'auteur de celle-ci n'intervienne. La propriété d'une telle œuvre revient à son auteur, sous réserve des droits antérieurs (ceux liés à l'œuvre ou aux fragments utilisés). C'est le cas du rap qui utilise des échantillons provenant de chansons plus anciennes, des musiques électroacoustiques ou mixtes qui retravaillent des sons "protégés", c'est le cas aussi de la « Sinfonia » de L. Berio !

L'œuvre de collaboration, qui a été réalisée par plusieurs artistes simultanément, sans qu'il soit déterminé quelle est la part qui revient à l'un ou à l'autre. Rare en musique, on en trouve des exemples dans la littérature, le cinéma, etc. Les auteurs sont propriétaires en "indivision" des droits de l'œuvre.

L'œuvre collective, qui a été réalisée par plusieurs personnes sous la direction artistique d'un "producteur". Celui-ci possède seul la propriété des droits de modification et patrimoniaux. Chaque auteur conserve un droit moral sur la partie de l'œuvre qu'il a créée. Les dictionnaires, les CD-ROMS, etc. en sont des exemples.

Nature des droits

Droit moral : ces droits, incessibles, sont destinés à protéger l'intégrité et la paternité de l'œuvre. Ils garantissent l'auteur contre une utilisation abusive ou une mutilation de son travail. À son décès, ses héritiers conservent ce droit jusqu'à ce que l'œuvre tombe dans le domaine public (généralement 70 ans après la mort de l'auteur, mais ça peut être variable selon les cas ex : on compte 15 ans de guerre pour le XXème siècle).

Droit patrimonial : ils comprennent les droits de reproduction (changement du support matériel de l'œuvre, de représentation (communication de l'œuvre au public), le droit d'adaptation. Ces droits font souvent l'objet d'une transaction entre l'auteur et un éditeur, celui-ci achetant ces droits et les faisant valoir le moment venu.

Les ayants droit

Les auteurs, compositeurs, peintres, plasticiens, graphistes, cinéastes, tous considérés comme des "auteurs", tant que leur œuvre n'est pas du domaine public.

Les interprètes pour toutes les utilisations d'enregistrements de leurs prestations.

Les éditeurs, que ce soit de livres, de partitions (même du domaine public), de documents phonographiques ou multimédias (la multiplication des médias multiplie les problèmes !).

Quelques cas litigieux

Les adaptations (arrangements, ré-harmonisations, etc.) sont soumises à l'accord de l'auteur (ou des héritiers si l'œuvre n'est pas encore du domaine public) car ils mettent en jeu le droit moral à l'intégrité de son œuvre. La SACEM accepte jusqu'à présent les concerts scolaires qui utilisent un play-back "fait maison" ou une harmonisation du professeur car ils génèrent des droits sur les recettes et les adaptations ne sont pas destinées à un usage commercial. Mais qu'en est-il si ces travaux de professeurs circulent sur le réseau ?

La citation d'un extrait d'œuvre suppose, pour le texte, la musique, l'image, de faire figurer le nom de l'auteur, de l'œuvre et de l'éditeur. Des débats juridiques portent actuellement sur les renvois hypertextes d'un site à l'autre d'Internet. Certains défendent l'abus d'image et réclament une contrepartie financière, d'autres plaident l'affaire strictement privée. De toute façon, attention à la diffamation dans les rubriques du type : "les sites les plus nuls" ou "sites à éviter".

Le "changement de support" est interdit sans l'accord des auteurs, éditeurs, interprètes. Cela était déjà vrai du livre au photocopie (photocopillage), du concert à la cassette (enregistrement pirate). Cela le reste pour le passage du site W.E.B. au disque dur (aspirateur de site).

La facilité de diffusion des documents ne doit pas faire oublier que pour une publication, il faut rechercher tous les ayants droit et signer avec eux un contrat à l'objet bien défini, précisant le mode d'exploitation, son étendue et sa durée. La mention "libre de droits" que l'on trouve parfois est abusive. Un auteur conserve toujours le droit moral de s'opposer à l'utilisation de son œuvre et de réclamer une réparation pour un plagiat ou une « mutilation » dont il s'estimerait victime.

Pour se rassurer, on peut se dire que la France ne vit pas à l'heure de l'Amérique, où chaque acte est passé au crible juridique. Il n'est pas encore question d'embaucher des emplois-jeunes-spécialité-avocat pour seconder les professeurs dans leur métier. Mais il faut se prémunir contre des faux pas et ne pas oublier que les droits d'auteur rémunèrent en différé tous ceux qui ont créé ces œuvres que nous jouons, écoutons, analysons, etc.

Philippe POISSON. Délégué régional APEMU - REIMS
D. MALLAISY - 51000 Reim. APEMU N°160, 1997.

Mesures en faveur de la chanson française

La réflexion confiée à l'auteur-compositeur-interprète Yves Duteil par Philippe Douste-Blazy a porté sur l'ensemble de la filière musicale, dans un quadruple objectif : offrir à la chanson sa pleine place au sein de la culture ; reconstituer les filières de découvertes des nouveaux talents ; renforcer la cohésion des métiers de la chanson ; valoriser le patrimoine de la chanson.

Un certain nombre de mesures ont été annoncées par Philippe Douste-Blazy

Diffusion de chansons d'expression française à la radio

Reconnaissance et soutien des efforts de certaines radios en faveur de la découverte de nouveaux talents : réalisation par l'association *Vive la radio* d'un bulletin professionnel interne aux radios portant sur la programmation des différentes radios de province; mise en oeuvre dans une région test, l'Aquitaine, d'une opération visant à assurer en même temps la diffusion des nouveaux talents sur les antennes et dans les points de vente; une manifestation professionnelle en septembre prochain destinée à mettre en valeur 15 à 20 nouveaux talents.

Le spectacle vivant

- Soutien aux petites salles : le ministère y consacra 10 MF en 1996, dont 6 MF de mesures nouvelles. Ainsi, une centaine de salles bénéficieront d'une aide au fonctionnement pérenne, qui sera déterminée en fonction de leur projet artistique et de leur dimension. Cette action sera conduite en étroite partenariat avec les collectivités locales. Le ministère de la Culture continuera à accompagner financièrement la politique du Fonds de soutien aux variétés qui aide les petites salles en fonction de leur activité économique.

- Réforme de l'ordonnance de 1945 sur le statut de l'entrepreneur de spectacle.

- Introduction des *résidences chanson* qui permettront de développer la diffusion de la chanson tout en donnant la possibilité à des artistes de perfectionner leur travail. Dès 1996, trois projets résidences recevront l'appui du ministère : Cnat (Centre national des arts et techniques) de Reims, résidence de Jean-Claude Meurisse; Saonara de Mâcon, résidence de Fabienne Pralon; théâtre d'Ivry, résidence de Mouron et Choquet.

Des relais chansons - musiques

Ils assureront plusieurs missions articulées autour de l'information, de la formation, et de la diffusion.

Mise en oeuvre du centre du patrimoine de la chanson

La Folie Chanson, espace de 1400 m² situé dans l'établissement public de la Grande halle de la Villette, proposera deux types d'activité : consultations et découvertes (parcours scénographiés multimédia, fonds vidéo...), restauration et spectacle (café musical).

Le disque

- Baisse de la TVA (demande de mise à l'ordre du jour du prochain conseil des ministres européens à Bruxelles).

- Réforme de l'ordonnance de 1986 sur la concurrence, afin de protéger le commerce culturel de proximité : éclaircissement des règles de la facturation, renforcement des critères de revente à perte, introduction d'une notion de prix anormalement bas... Mise en place d'un dispositif de soutien aux disquaires et aux libraires, dans le cadre d'un fonds de soutien aux petits commerces de proximité, le Fisac (Fonds d'intervention pour la sauvegarde de l'artisanat et du commerce), financé par le ministère de la Culture et celui du Commerce et des PME.

- Soutien à la production : l'Ifcic (Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles) est destiné à faciliter, par des dispositifs de garantie bancaire, le fonctionnement des entreprises culturelles. Il

intervient en garantie à hauteur de 50 % auprès des établissements bancaires pour des emprunts sollicités par une entreprise de production de biens culturels. Un mécanisme spécifique à la musique a été mis en place : l'Etat, la Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), la Scpp (Société civile pour l'exercice des droits des producteurs phonographiques), la Sppf (Société civile pour les producteurs de phonogrammes en France) et le Fcm (Fondation pour la création musicale) se sont associés pour créer un nouvel outil au service de l'industrie musicale. 3,5 MF seront mobilisés, qui permettront de garantir 17 MF pour 35 MF de prêts bancaires.

Pour compléter ce dispositif, le Snep a confirmé son intention d'apporter une contribution de 15 MF sur 5 ans à l'Ifcic afin de compléter les aides existantes aux entreprises par des aides plus ponctuelles aux projets, en particulier en faveur des jeunes talents. L'Ifcic est en train d'étudier les conditions de mise en oeuvre de ce dispositif. Philippe Douste-Blazy souhaite ainsi renforcer l'action de cet institut dans le domaine de la musique.

Elargir le rôle de l'association France musique plus et organiser des assises de la chanson

- Le ministère de la Culture a demandé à *France musique plus* de s'efforcer de devenir une instance de réflexion commune à l'ensemble du métier.
- Des assises européennes du disque seront organisées en juin prochain sur l'initiative de la France.

Identifier le rôle du ministère en matière de chanson

Afin de faciliter l'information du public et des professionnels, l'actuel département des industries musicales de la direction de la musique et de la danse, va changer de nom pour y intégrer clairement la dimension de la chanson.

La musique des rustres

Critique trouvée sur internet concernant un groupe dénommé « les rustres » qui justifie leur façon de concevoir la création musicale.

Les Rustres ont souvent été comparés au Beau-Lac-de-Bâle ou à Téléphone, en particulier de par leurs textes en français, une certaine ironie et des guitares rugissantes. Bien qu'élogieuses, ces comparaisons sont inexactes. En fait, le style des Rustres (qu'il ont nommé Rock-fort) est unique. Sans prétendre être original, on peut cependant affirmer qu'ils sont sans doute les seuls à jouer ce style de musique, hors du temps, hors des modes.

Bien que doués dans de nombreux domaines extra-musicaux, les Rustres ne peuvent pas vraiment être considérés comme des prodiges de virtuosité. Rapidement conscients de certaines lacunes, ils décidèrent de composer et de structurer les chansons avec leur matière grise plutôt qu'avec leur technique.

Avec leur façon de travailler, la création d'une chanson commence toujours par la musique qui en constitue en quelque sorte l'armature. La mise au point de celle-ci prenant du temps, les musiciens lui donne un titre provisoire évoquant une anecdote du moment. Le provisoire s'avérant souvent définitif, cela explique pourquoi les titres du répertoire des Rustres ne correspondent jamais avec le contenu des chansons.

Le point de départ d'une musique est soit un riff, soit une envie de style (blues, boogie, etc.). Mais dans tous les cas, le groupe s'attache à respecter trois critères essentiels :

- La simplicité : Elle permet d'une part d'être accessible à n'importe quel auditeur sans pour autant lui 'casser les pieds' avec des prouesses techniques qu'il ne comprend pas et d'autre part de ne pas dépasser les capacités des membres du groupe.

- L'efficacité : La musique doit parler d'elle-même en établissant un climat. Ceci ne peut se faire que si la structure, les riffs, les variations sont cohérentes et entrent dans la logique de l'état d'esprit des Rustres.

- L'originalité : Les Rustres mettent un point d'honneur à ce que chaque morceau ne ressemble à aucun autre. Rien de plus ennuyeux, autant pour le public que pour les musiciens, qu'une chanson quasi identique à la précédente. Dans ce cas, le plus difficile consiste à garder malgré tout le style propre du groupe.

En conclusion, rappelons qu'avant tout la musique est une affaire de sentiments et de sensations et qu'elle n'est que le reflet de ceux qui la crée..... **A vous de juger.**

CHANSON

C 1998 Encyclopédie Universalis France S. A.

Chanson: un mot clé dans l'histoire de la sensibilité, un mot déconcertant aussi, tant le sens en est à la fois multiple et imprécis. Car le spécialiste qui voudrait récapituler toutes les significations du terme «chanson» devrait en appeler à la fois à la musique, aux lettres, à la philosophie, à la sociologie, à l'ethnologie, à l'histoire. La chanson a cessé d'être cet art créé par le peuple et issu de lui, ainsi que la voyaient les écrivains et compositeurs romantiques. Certes, elle a toujours été, peu ou prou, un produit de consommation, caractéristique qui est pourtant accentuée par les techniques de production et de diffusion, au point de changer la signification sociale du phénomène «chanson». De nos jours, en effet, dans tous les pays du monde, la chanson s'impose en quelque sorte par la dictature conciliante de la radio, du disque et des entreprises du spectacle. Mais n'est-elle que cela? N'est-elle pas restée en son fond ce que de tout temps elle a été: l'expression qui se veut la plus immédiate et la plus diversifiée de l'humain?

En abordant le XXe siècle, on constate d'emblée à quel point, au sortir du XIXe siècle, les conditions d'existence de la chanson ont été modifiées. La chanson populaire - au sens «terrien» du mot - va progressivement disparaître, par suite des phénomènes de centralisation économique, de l'industrialisation entraînant la disparition des petits métiers et les mutations de populations. Les particularités ethniques de ces populations comme des provinces elles-mêmes s'en trouvent donc atténuées. Cette atténuation est d'autant plus frappante qu'elle s'accompagne d'une uniformisation des goûts provoquée par le cosmopolitisme provenant d'une circulation plus facile de toute chose. Il s'ensuit une internationalisation des spectacles de divertissement. C'est le music-hall. L'invention et la généralisation des moyens d'enregistrement et de diffusion sonores: radio, disque, cinéma, télévision, devaient porter la commercialisation de la chanson à un stade industriel. La conséquence directe en est que la fabrication et l'interprétation des chansons relèvent exclusivement des *professionnels*. L'amateur est par là même réduit au rôle «passif» d'auditeur et n'éprouve plus le besoin, comme autrefois, de chanter lui-même pour son plaisir. Enfin, la disparition de l'analphabétisme prive la chanson de son rôle social d'informateur et de mobilisateur. Car la disparition de la chanson sociale a contribué à modifier l'idée qu'on se fait aujourd'hui de la chanson. Malgré cela, sa portée sociale reste importante.

Les divers phénomènes que nous venons de définir devaient, en moins d'un demi-siècle, modifier de fond en comble toutes les données du monde de la chanson.

Le music-hall avait rapidement raison du café-concert et du cabaret. Ses spectacles luxueux, à grand retentissement, ont séduit les foules. La chanson quittait les petites salles pour s'installer dans des lieux susceptibles d'assurer un rendement financier plus important. Le caf conc' disparut progressivement; quant aux cabarets, ils se firent rares et n'abritèrent plus, à Montmartre, que des chansonniers spécialisés dans les sujets politiques et d'actualité. Ceux-ci se signalent de plus en plus par la banalité de leurs propos. Le music-hall, au contraire, en dépit de son répertoire frivole, réussit à consacrer un style et un chic «parisien» avec Mistinguett, Maurice Chevalier et Joséphine Baker. Il connut des prolongements dans la revue à grand spectacle, dans l'opérette à refrains que ce soit sur scène ou à l'écran. Durant l'époque euphorique qui suivit la Première Guerre mondiale, on constata un goût prononcé pour l'exotisme et l'importation de refrains et de danses d'Amérique (du Nord et du Sud) et d'Espagne. Ces apports étrangers seront monnaie courante, et diverses modes se sont succédé jusqu'à nos jours: anglaise, italienne, grecque, scandinave, brésilienne sans compter le phénomène de plus en plus fort de l'influence nord-américaine.

Music-hall

Le public subit toujours plus la loi du commerce et de l'industrie. Les éditeurs (papier ou disque) imposent leurs productions. Le public ne choisit pas: il est trop souvent passif devant ce phénomène de prolifération qui, en quelque sorte, force son goût. L'invention du microphone influa certainement sur l'esthétique même de la chanson, de sorte que l'on peut chanter «confidentiellement» devant une salle de plusieurs milliers d'auditeurs. C'est ainsi qu'à l'imitation de l'Amérique on inventa le style «micro» ou «intimiste» (Jean Sablon), et des

carrières nouvelles étaient possibles pour des chanteurs sans voix. Les derniers grands noms du tour de chant «ancienne manière» se situent avant la Seconde Guerre mondiale: Yvonne George, Damia, Marie Dubas, Lys Gauty dont émanait une réelle poésie. Depuis, à l'exception d'Édith Piaf, tous les artistes utilisent le micro, dans certains cas à cause de la faiblesse de la voix, dans d'autres à cause de la dimension des salles et aussi en raison du style adopté qui nécessite ce qu'on appelle la «présence».

On assiste aujourd'hui à un véritable renouveau de la chanson, alors que le règne du music-hall et des revues l'avait banalisée outrageusement. Cette renaissance date des quelques années qui précédèrent la guerre de 1939-1945. La chanson reprenait ses droits en tant que valeur poétique et même en tant que poésie pure. En 1936-1937, sous l'impulsion des frères Prévert, d'Agnès Capri notamment, les hommes de lettres et parfois les musiciens se sont intéressés à la chanson. Parallèlement Mireille et Charles Trenet ont redécouvert la chanson en lui redonnant un style poétique propre. C'est le commencement de l'ère des auteurs-compositeurs-interprètes qui marquèrent l'époque d'après guerre. La chanson fut définitivement réintroduite dans le monde de la poésie, à Saint-Germain-des-Prés, grâce à la complicité d'un J.P. Sartre, d'un Boris Vian et d'une école d'interprètes qui tous avaient un sens aigu des valeurs poétiques: Juliette Gréco, Cora Vaucaire, Catherine Sauvage, Jacques Douai. Puis vint une succession d'auteurs-interprètes, de véritables «chansonniers»: le Canadien Félix Leclerc, Georges Brassens, Lée Ferré, Jacques Brel, Anne Sylvestre, Jean Ferrat, Francis Lemarque.

Depuis, la chanson se développe selon deux courants différents: d'une part les grands du music-hall, tels que Gilbert Bécaud, succédant à Charles Trenet, et Charles Aznavour qui peut être considéré comme l'héritier d'Édith Piaf-, d'autre part le monde des cabarets style «rive gauche» qui, en dépit de lourdes difficultés fiscales, continua pendant un temps à engendrer de nouveaux talents avant de disparaître presque totalement.

Après les événements de 1968, la vague qui secoua le monde de la chanson favorisa la renaissance momentanée de la chanson régionale - occitane et bretonne en particulier. Ce phénomène démontre que la chanson n'a pas perdu de sa vocation de mobilisation politique et qu'elle est apte à véhiculer la langue pour affirmer l'identité d'une ethnie.

À la même époque se sont révélés des phénomènes fortement liés aux problèmes qui agitaient la société et, spécialement, le monde de la jeunesse. Jacques Higelin et Bernard Lavilliers sont ainsi entrés en compétition avec les survivants des années 1950-1960, comme Johnny Hallyday, Eddy Mitchell ou Sylvie Vartan. On s'attachera surtout aux troubadours des temps modernes: Trénet, Brassens (mort en 1981), Jacques Brel (mort en 1978), Léo Ferré, Francis Lemarque, qui ont suscité, dans des styles contrastés, l'émergence de personnalités qu'aucun historien de la chanson ne pourra ignorer, comme la Québécoise Pauline Julien, Renaud, Alain Souchon, Claude Nougare, Serge Lama, Julos Beaucarne, Marie-Paule Belle, Véronique Samson, Gilbert Lafaille, Sapho, Michel Jonasz, Jean Guidoni, Maurane, Michelle Bernard, Romain Didier, Liane Foly, qu'ils soient auteurs-compositeurs ou simplement interprètes comme Patricia Kass.

Dans la dernière période, le rôle dominateur des médias que sont la radio, la télévision et le disque conjugués tend à modifier totalement, et sans doute pour un temps assez long, le monde de la chanson. La chanson «à texte» et la langue française elle-même sont marginalisées et ne bénéficient pas des grands moyens de diffusion; cela, au profit des genres importés et standardisés dans lesquels le rythme l'emporte sur la mélodie et le sens. Le problème ainsi posé devient une véritable affaire d'État. Le gouvernement a bien tenté de réagir en soutenant des manifestations spécifiques comme le Printemps de Bourges, ou en ouvrant, dans les années 1980, des studios de variétés. Malheureusement, il est difficile de lutter contre l'envahissement des formes et des déviations cosmopolites d'importation anglo-saxonne sous couvert de musique «rock». Heureusement les artistes indépendants sont nombreux à défendre l'héritage d'une tradition d'expression française. Celle-ci reste forte non seulement en France, mais aussi dans les pays francophone, le Québec, la Suisse ou la Belgique. En dépit d'un marché déséquilibré, la chanson ne cesse de faire surgir des personnalités originales en marge d'artistes privilégiés par le show-business, représentant, à l'instar des Mireille Mathieu et Michel Sardou, le music-hall d'aujourd'hui, paternaliste et commercial mais, somme toute, bon enfant.

3. Les théories de la chanson

«L'étude des phénomènes discrédités est elle-même discréditée.» Cette appréciation d'Edgar Morin se rapporte à la situation présente de la critique chansonnière et implique deux sortes de problèmes: se vérifie-t-elle tout au long de l'histoire du phénomène considéré, d'une part? affecte-t-elle la nature et la finalité de cette action critique, d'autre part? En particulier la chanson est-elle appréhendée selon sa spécificité ou bien comme une sorte de manifestation sociale (aspirations d'une couche sociale, d'un groupe), ou encore dans la perspective de l'histoire de l'art (gestation de l'art musical)? L'étude des principales théories de la chanson développées en Occident permettra d'avancer quelques éléments de réponse.

La théorie romantique

La plus importante et la plus féconde des théories de la chanson a été développée par Herder et les écrivains du *Sturm und Drang* allemand, puis popularisée par la génération romantique, avant d'être répandue en France par Gérard de Nerval et les romantiques français. Cette théorie est fondée sur une dichotomie opérée entre chanson populaire - *Volkslied* - et chanson d'art - *Kunstlied* -, le premier terme de cette dichotomie étant considéré comme la création naïve, «naturelle», de peuples «sauvages», qui n'ont pas encore été contaminés par la civilisation: «La nature a créé l'homme libre, joyeux, chantant; l'art et la société le **rendent fermé, méfiant, muet**» (Herder). Toute autre forme d'expression chansonnière n'étant qu'artifice est dénuée d'intérêt.

Quel degré de crédibilité l'historien peut-il accorder à cette théorie? Pour qu'une chanson soit pure de toute influence extérieure à son milieu d'origine, il faudrait que ce dernier vive en autarcie. Ce cas ne se rencontre qu'à titre exceptionnel en Europe: ainsi que le mentionne H. Davenson, la Lettonie, où la noblesse allemande vécut en marge du peuple letton, en fournit un exemple. La révolution industrielle rendit cette éventualité encore plus mythique. Aussi cette théorie n'a-t-elle pu se développer qu'en s'alimentant à une conception passiviste de l'histoire, fondée sur une valorisation de la société agraire, préindustrielle, dont elle exprime la nostalgie. L'on peut penser que tous les essais contemporains de réanimation du folklore (mouvement ajiste né en Allemagne, scoutisme, Chantiers de jeunesse sous le gouvernement de Vichy) participaient, peu ou prou, de cette nostalgie.

La postulation poétique ou musicale

La **professionnalisation du mode** de production de la chanson et ses conséquences dans le domaine de la distribution entraînent l'élaboration d'une nouvelle théorie répandue d'abord en France, puis dans les pays avoisinants. Industrialisation et commercialisation équivalent pour ses tenants à une altération de ce qui fait la substance même de la chanson, substance identifiée à celle du *Volkslied*. La chanson ne peut être sauvée qu'en étant régénérée par l'apport des formes d'expressions qui sont issues d'elle, tels la musique, l'opéra et la poésie. Dès lors, il y aura lieu d'établir une distinction entre bonne et mauvaise chanson, ou chanson d'exigence, de qualité, et chanson commerciale; la conformité par rapport aux normes en usage dans l'un des arts considérés tenant lieu de discriminant.

Cette conception, dominante dans l'élite des pays occidentaux, marque la rencontre de la sphère culturelle bourgeoise et d'un mode d'expression qu'elle n'avait pas encore assumé. Considérant la chanson comme un avatar d'une des formes d'expression socialement reconnues (poésie, musique), elle tend, dans son approche critique, à nier la spécificité de son objet au profit d'un de ses éléments constitutifs: «La chanson me plaît surtout en fonction de la littérature et non en fonction d'elle-même»

-(A. Maurois-)~ Cette opération-réductrice: n'est nullement --exclusiv- d'une N,&subMantiation) yefinaie; de -caractère> plus- ou- moinstmagique-, -selon le -principe, qu't le tout est différent de l'addition de ses parties. Sauvegardant la dualité peuple-élite, mais en inversant le sens du rapport, cette théorie peut être interprétée comme une adaptation de la conception romantique: au processus d'acculturation affectant les arts populaires depuis les débuts de la révolution industrielle, elle oppose un processus de contraculturation.

L'impérialisme des «médias»

La tentative la plus récente de rendre compte du phénomène «chanson» part du développement des modes de reproduction mécaniques, et des conséquences de plus en plus déterminantes que ceux-ci opèrent sur la nature du produit. Ce qui lui correspond sur le plan théorique pourrait être la doctrine de M. Mac Luhan: *Medium is the Massage (Message et massage*, Pauvert, 1968). D'autre part, A. Adelman affirme dans *Chansons à vendre*, Cujas, 1967: «La chanson, c'est ce qui est reçu, donc transmis, c'est-à-dire enregistré.» Est populaire toute chanson universellement reçue.

Le concept de «chanson populaire» mérite d'être précisé, car il peut prendre trois sens différents: un folklore, corpus achevé et renvoyant aux formes passées d'une culture; un mode d'expression privilégiée d'un peuple ou d'un groupe social culturellement et historiquement déterminé (par exemple le *blues*, chant populaire des Noirs américains du Deep South); un produit universellement diffusé dans une aire culturelle limitée. C'est cette dernière acception qui est reconnue comme ayant valeur pertinente dans la théorie examinée; elle s'identifie pourtant à la seconde. Il faudrait en conclure que ceux qui possèdent les moyens de reproduction et de diffusion s'identifient à la niasse et s'y perdent sans exercer de pouvoir d'aucune sorte sur la nature de la production elle-même. Mais à ce jour aucune étude n'a pu établir, ne serait-ce que d'une manière approchée, la réalité d'un tel état de fait.

Les théories présentes de la chanson, occultant soit la réalité historique du phénomène, soit le mode spécifique de sa manifestation, n'ont pu établir que partiellement sa nature (en particulier son unicité ou sa multiplicité) et encore moins un langage critique constitué. Mais les deux choses ne sont-elles pas liées?

4. Pour une sociologie de la chanson

Toute approche de la chanson devrait se décomposer en trois temps: une étude de la chanson comme produit, qui serait à replacer dans une sociologie de l'art; une étude des milieux qui écrivent, enregistrent diffusent, reçoivent la chanson; une étude enfin de la médiation entre ces deux aspects, l'interprète et son public.

La chanson comme produit

Une sociologie de la musique de chanson aurait à envisager trois niveaux souvent distincts de nos jours dans la naissance des chansons: la ligne mélodique, le rythme, l'accompagnement et l'orchestration. L'évolution de l'un ou de l'autre de ces trois niveaux dépend souvent, en effet, de l'apport d'une musique étrangère, sans que celle-ci le plus souvent soit assimilée, étant donné que son intervention reste limitée à un seul niveau. Cette évolution relève plus de la mode que d'une nécessité profonde. Ainsi le décalage semble s'accentuer entre la musique de chanson et la musique classique contemporaine, car, si une partie de cette dernière semble pouvoir intégrer le jazz, la chanson semble s'en éloigner au fur et à mesure que celui-ci évolue.

Une sociologie de la littérature devrait répondre à une sociologie du texte de chanson. Les études sur la chanson portent le plus souvent sur les thèmes qui s'y trouvent développés, sans que soient considérées les règles internes et externes qui en régissent les textes. On parle de «chanson sentimentale», de «chanson réaliste», de «chanson poétique» sans savoir en définitive de quoi l'on parle.

On sait qu'un texte de chanson se doit de rimer, qu'il doit être «carré», qu'il se décompose le plus souvent en couplets et refrain, et leurs variantes. Cette rigidité (on n'écrit plus les pièces de théâtre en vers) était un des principaux facteurs de la stagnation de la chanson française par rapport à celle d'autres pays. La chanson s'est éloignée ainsi de plus en plus de ce que pouvait être une chanson vivante: les événements de mai 1968 l'ont bien montré, qui se sont soldés par une incapacité de créer dans ce domaine.

La chanson, reflet social

Pour étudier la chanson à travers ceux qui la font, ceux qui la diffusent et ceux qui la reçoivent, il faudrait parler

d'un double jeu de miroir. Les auteurs-compositeurs-interprètes représentent le cas extrême et le plus susceptible d'échapper, tout au moins partiellement, à l'analyse qui va suivre.

L'auteur-compositeur-interprète a tout d'abord une image de lui-même et se situe dans la constellation des personnes qui écrivent des chansons, ce faisant il choisit une maison de disques - ou bien il est choisi par elle. Ces maisons, en effet, ne sont pas indifférenciées sur le marché, mais offrent une certaine image, qui peut être constituée notamment par des liens plus ou moins avoués entre elles et les médias. La maison de disques renvoie à l'auteur une image de lui-même tendant à l'intégrer aux conceptions qu'elle a de la chanson et du public.

Le milieu de la chanson, qui tend toujours à se constituer en tant que tel, n'est évidemment pas neutre: il occupe une place et une fonction dans la configuration sociale et manipule l'auteur, depuis la pression directe sur sa production jusqu'à la multiplication des enregistrements de la même chanson, en passant par le choix des chansons, par l'orchestration, etc. Après quoi, ce milieu offrira au public une image de l'auteur lui permettant de le «reconnaître».

L'interprète et son public

L'industrie de la chanson va enfin offrir au public une image modifiée de lui-même, afin qu'ainsi le public se «reconnaisse» et se constitue comme public. S'il n'y a pas trop de fautes, si tout se passe bien, le tour est joué.

Mais ce jeu de miroir se complique par le fait de la rencontre, dans un spectacle, du public et de l'auteur-compositeur-interprète. Ces images se trouvent confrontées dans une réalité, le spectacle. C'est ici que le facteur humain entre en jeu bien qu'on tente de plus en plus de l'éliminer par le «play-back», qui consiste à mettre un disque pendant que la personne fait semblant de chanter, technique courante à la télévision; il peut y avoir renforcement des deux images (par exemple Mireille Mathieu, dont tout l'art est de ne jamais intervenir personnellement), révélation (dans le cas où l'auteur-compositeur-interprète dépasse ces deux images pour constituer et asseoir la sienne propre) et enfin éclatement (quand l'ajonction n'est pas réalisée ou que le dépassement reste partiel, maladroit).

En dehors des faits que nous avons induits plus haut («battage» publicitaire, interviews dans la presse, passages à la radio, etc.), qui précèdent et suivent le spectacle, il y a encore toute une série d'opérations dont il faudrait tenir compte: choix des chansons et leur ordre; «rodage» de celles-ci; choix de la salle, du moment dans l'année, des partenaires éventuels.

Les techniques d'expression

Il faudrait faire encore une étude des techniques d'expression corporelles et vocales et renvoyer celles-ci à une sociologie du théâtre, de la danse, de l'opéra, du mime. Par exemple, il y a différentes méthodes de respiration, différentes méthodes pour former la voix.

Ce serait l'étude du je-ne-sais-quoi-qui-fait-que, de la «grâce». Nous dirons rapidement que notre appartenance sociale se manifeste également au niveau de ce que Marcel Mauss a appelé les techniques du corps, «montages physio-psycho-sociologiques de séries d'actes». Ces montages obéissent à des règles qu'il faut mettre au jour. De façon habituelle, c'est inconsciemment que nous nous comportons selon ces règles et que nous les percevons chez les autres. Sur scène, il en est de même, non pas au niveau des macro-éléments dont nous avons parlé plus haut mais au niveau des micro-éléments, dans ce que l'on a appelé quelquefois la «manière». Sur scène, il y a reconnaissance de la règle (c'est le niveau zéro) et transgression réglée de la règle, transgression qui peut se redoubler elle-même (ce qui évidemment est plus ou moins réussi et à des niveaux différents).

La «présence» consisterait alors dans notre capacité de jouer, à ce jeu le public participe, et il y inter-vient ou peut y intervenir.

CHANSON, s.f., Litt. & Musiq.,

est une espèce de petit poème fort court auquel on joint un air, pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, ou seul pour s'égayer & faire diversion aux peines du travail, objet qui rend les chansons villageoise préférables à nos plus savantes composition.

L'usage des chansons est fort naturel à l'homme : il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ses organes, & fixer l'expression dont la voix est capable, par des paroles dans le sens annonçât le sentiment qu'on voulait rendre, ou l'objet qu'on vouloit imiter. Ainsi les anciens n'avoient point encore l'usage des lettres, qu'ils avoient celui des chansons : leurs loix & leurs histoires, les louanges des dieux & des grands hommes furent chantées avant que d'être écrites ; & dé-là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux loix & aux chansons. (S)

Les vers des chansons doivent être aisés, simples, coulant & naturels. Orphée, Linus, &c., commencèrent par faire des chansons : c'étoient des chansons que chantoit Eriphanis en fuyant les traces du chasseur Ménalque : c'étoient une chanson que les femmes de Grece chantoient aussi pour rappeler les malheurs de la jeune Calicé, qui mourut d'amour pour l'insensible Evaldus : Thespis, barbouillé de lie & monté sur des tréteaux, célébroit la vendange, Silene & Bacchus, par des chansons à boire : toutes les odes d'Anacréon ne font que des chansons : celles de Pindare en sont encore dans un style plus élevé ; le premier est presque toujours sublime par les images ; le second ne l'est guère souvent que par l'expression : les poésies de Sapho n'étoient que des chansons vives & passionnées ; le feu de l'amour qui la consumoit, animoit son style, & ses vers. (B)

En un mot, toute la poésie lyrique n'étoit proprement que des chansons : mais nous devons nous borner ici à parler de celles qui portoient plus particulièrement ce nom, & qui en avoient mieux le caractère.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicaerque, de Plutarque & d'Artemon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la divinité : ainsi ces chansons étoient de véritables poëmes ou cantiques sacrés.

Dans la suite, les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrte, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter à celui qui chantoit après lui.

Enfin, quand la musique se perfectionna dans la Grece, & qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les trois écrivains déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du-moins en s'accompagnant de lyre ; les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrte, donnerent lieu à un proverbe grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au myrte, quand on le vouloit taxer d'ignorance.

Ces chansons accompagnées de la lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent scolies, mot qui signifie oblique ou tortueux, pour marquer la difficulté de la chanson, selon Plutarque, ou la situation irrégulière de ceux qui chantoient, comme le veut Artemon : car, comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang, mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les sujets des scolies se tiroient, non-seulement de l'amour & du vin, comme aujourd'hui, mais encore de l'histoire, de la guerre, & même de la morale. Telle est cette chanson d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son auteur d'impiété.

" O vertu qui, malgré les difficultés que vous présentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches ! vertu pure & aimable ! ce fut toujours aux Grecs un destin digne d'envie, que de mourir pour vous, & de souffrir sans se rebuter les maux les plus affreux. Telles sont les semences d'immortalité que vous répandez dans tous les cœurs ; les fruits en sont plus précieux que l'or, que l'amitié des parens, que le sommeil le plus tranquille : pour vous le divin Hercule & les fils de Léda essuyèrent mille travaux, & le succès de leurs exploits annonça votre puissance. C'est par l'amour que l'amour pour vous qu'Archille & Ajax allèrent dans l'empire de Pluton ; & c'est en vue de votre aimable beauté que le Prince d'Atarne s'est aussi privé de la lumière du soleil ; prince à jamais célèbre par ses actions ! les filles de mémoire chanteront sa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte de Jupiter hospitalier, ou le prix d'une amitié durable & sincère. "

Toutes leurs chansons morales n'étoient pas si graves que celle-là : en voici une d'un goût différent, tirée

d'Athénée.

" Le premier de tous les biens est la santé ; le second, la beauté ; le troisième, les richesses amassées sans fraude ; & le quatrième, la jeunesse qu'on passe avec les amis. "

Quant aux scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix odes d'Anacréon qui nous restent : mais, dans ces fortes de chansons même, on voyait encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont les Grecs étoient transportés.

" Du vin & de la santé, dit une de ces chansons, pour ma Clitagora & pour moi, avec le secours des Thessaliens. " C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du secours des Thessaliens contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des chansons pour les diverses professions : telles étoient les chansons des bergers, dont une espèce, appelée bucoliasme, étoit le véritable chant de ceux qui conduisoient le bétail ; & l'autre, qui est proprement la pastorale, en étoit l'agréable imitation : la chanson des moissonneurs, appelée le lytierse, du nom d'un fils de Midas qui s'occupoit par goût à faire la moisson : la chanson des meûniers, appelée bymée ou épiaulie, comme celle-ci tirée de Plutarque : Moulez, meule, moulez ; car Pittacus, qui regne dans l'auguste Mytilene, aime à moudre ; parce que Pittacus étoit grand mangeur : la chanson des tisserands, qui s'appelloit éline : la chanson jule des ouvriers de laine : celle des nourrices, qui s'appelloit catabaucalese ou nunnie : la chanson des amans, appelée calcyce, & harpalyce celle des filles ; ces deux dernières étoient aussi des chansons d'amours.

Pour des occasions particulières, ils avoient la chanson des noces, qui s'appelloit hyménée, épithalame : la chanson de Datis, pour des occasions joyeuses : les lamentations, l'ialème & le linos, pour les occasions funèbres & tristes : ce linos se chantoit aussi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux maneros, du nom d'un de leurs princes. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le linos pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des hymnes ou chansons en l'honneur des dieux & des héros : telles étoient les jules de Césarès & de Proserpine, la philélie d'Apollon, les upignges de Diane, &c. (S)

Ce genre passa des Grecs aux Latins ; plusieurs des odes d'Horace font des chansons galantes ou bachiques. (B)

Les modernes ont aussi leurs chansons de différentes espèces, selon le génie & le caractère de chaque nation : mais les François l'emportent sur tous les peuples de l'Europe, pour le sel & la grâce de leurs chansons : ils se sont toujours plu à cet amusement, & y ont toujours excellé ; témoins les anciens Troubadours. Nous avons encore des chansons de Thibaut, comte de Chamagne. La Provence & le Languedoc n'ont point dégénéré de leur premier talent : on voit toujours régner dans ces provinces un air de gaieté qui les porte au chant & à la danse : un Privencal menace son ennemi d'une chanson, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet ; chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs provinces chansonnières : en Angleterre, c'est l'Ecosse ; en Italie, c'est Venice.

L'usage établi en France d'un commerce libre entre les femmes & les hommes, cette galanterie aisée qui regne dans les sociétés, le mélange ordinaire des deux sexes dans tous les repas, le caractère même d'esprit des François ont dû porter rapidement chez eux ce genre à sa perfection. (B)

Nos chansons sont de plusieurs espèces ; mais en général, elles roulent, ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la fatire : les chansons d'amour font les airs tendres, qu'on appelle encore airs sérieux : les romances, dont le caractère est d'émouvoir l'ame par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique : les chansons pastorales, dont plusieurs sont faites pour danser, comme les musettes, les gavottes, les branles, &c. (S)

On ne croît guère les auteurs des paroles de nos chansons françaises : ce sont des morceaux peu réfléchis, sortis de plusieurs mains, & que, pour la plupart, le plaisir du moment a fait naître ; les musiciens qui en ont fait les airs sont plus connus, parce qu'ils en ont laissé des recueils complets ; tels sont les livres de Lambert, de Dubousset, &c.

Cette sorte d'ouvrage perpétue dans les repas le plaisir à qui il doit sa naissance. On chante indifféremment à table des chansons tendres, bachiques, &c. Les étrangers conviennent de notre supériorité en ce genre : le François débarrassé de soins, hors du tourbillon des affaires qui l'a entraîné toute la journée, se délasse le soir dans des soupers aimables, de la fatigue & des embarras du jour : la chanson est son égide contre l'ennui, le vaudeville est son arme offensive contre le ridicule : il s'en sert aussi quelquefois comme d'une espèce de soulagement des pertes ou des revers qu'il essuie ; il est satisfait de ce dédommagement : dès qu'il a chanté, sa haine ou sa vengeance expirent. (S)

Les chansons à boire sont assez communément des airs de basse, ou des rondes de table. Nous avons

encore une espèce de chanson qu'on appelle parodie ; ce sont des paroles qu'on ajust sur des airs de violon ou d'autres instruments, & que l'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers.

La vogue des parodies ne peut montrer qu'un très-mauvais goût ; car, outre qu'il faut que la voix excède & passe de beaucoup sa juste portée pour chanter des airs faits pour les instruments, la rapidité avec laquelle on fait passer des syllabes dures & chargées de consonnes sur des doubles croches & et des intervalles difficiles, choque l'oreille très-désagréablement. Les Italiens, dont la langue est bien plus douce que la nôtre, prodiguent à la vérité les vitesses dans les roulades ; mais quand la voix a quelques syllabes à articuler, ils ont grand soin de la faire marcher plus posément, & de manière à rendre les mots aisés à prononcer & à entendre. (S)

" M. de Marmontel a joint des détails aux observations de M. Rousseau de Genève, que nous venons de lire. "

De tous les peuples de l'Europe, le François est celui dont le naturel est le plus porté à ce genre de poésie. La galanterie, le goût de la table, la gaieté, la vivacité brillante de son humeur & de son caractère, ont produit des chansons ingénieuses dans tous les genres.

Mais, comme parmi nous le vin n'est pas ennemi de l'amour, il est rare que la chanson bachique ne soit pas en même tems galante ; & à l'exemple d'Anacréon, nos buveurs se couronnent de myrtes & de pampres entrelacés.

La chanson n'a point de caractère fixe, mais elle prend tour-à-tour celui de l'épigramme, du madrigal, de l'élégie, de la pastorale, de l'ode même.

Il y a des chansons personnellement satirique, dont je ne parlerai point ; il y en a qui censurent les mœurs sans attaquer les personnes ; c'est ce qu'on appelle vaudeville.

Nous avons aussi des chansons plaintives sur des sujets attendrissans : celles-ci s'appellent romances ; c'est communément le récit de quelque aventure amoureuse ; leur caractère est la naïveté ; tout y doit être en sentiment.

La même chanson est le plus souvent composée de plusieurs couplets que l'on chante sur un seul air ; & comme il est très-difficile de donner exactement le même rythme à tous les couplets, on est contraint, pour les chanter, d'en altérer la prosodie. Les Italiens, dont l'oreille est plus délicate & plus sensible que la nôtre à la précision des mouvemens, ont pris le parti de varier les airs de leurs chansons, & de donner à chacun des couplets une modulation qui est analogue. Je ne propose pas de suivre leur exemple à l'égard du Vaudeville,

Aimable libertin, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche, & s'accroît en marchant

Mais celles de nos chansons qui, moins négligées, ont plus de grace & d'élégance, mériteroient qu'on se donnât le soin d'en varier le chant, soit pour y observer la proserie, soit pour y ajouter un agrément de plus. (M. Marmontel.)

Paul VERLAINE (1844-1896)
(Recueil : La bonne chanson)

Va, chanson...

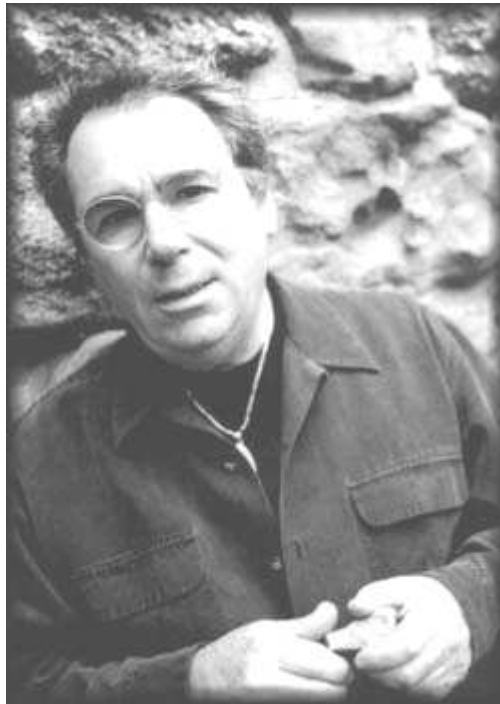
Va, chanson, à tire-d'aile
Au-devant d'elle, et dis-lui
Bien que dans mon cœur fidèle
Un rayon joyeux a lui,

Dissipant, lumière sainte,
Ces ténèbres de l'amour :
Méfiance, doute, crainte,
Et que voici le grand jour !

Longtemps craintive et muette,
Entendez-vous ? La gaîté,
Comme une vive alouette,
Dans le ciel clair a chanté.

Va donc, chanson ingénue,
Et que, sans nul regret vain,
Elle soit la bienvenue
Celle qui revient enfin.

La chanson
Claude Nougaro



Celle qui entre par une oreille
Trouve l'autre fermée
Et ressort par la bouche
La chanson

Celle qui fait sa place au soleil
Dans l'ombre de nos cœurs
Et que rien n'effarouche
La chanson

La chanson, celle qui a la vie brève
A peine a-t-elle fait la
La la qu'elle n'est plus là
La chanson

La chanson, la chanson, celle qui rêve
De déplacer plus d'air
Que l'air de la Tosca
La chanson

La chanson, la chanson
L'oiseau-mouche perché
Sur le grand mur du son

Celle qui m'est revenue l'autre nuit
Mais celle qui la chantait
Elle ne reviendra plus
La chanson

Celle qui est incarnée sous la pluie
Par une Edith qui piaffe
A l'angle de la rue
La chanson

La chanson, celle qui est encore
Dans le corps d'un piano
Refermé pour toujours
La chanson

La chanson, la chanson cousue d'or
Qui se paie des jardins
En gueulant dans les cours
La chanson

La chanson, la chanson, la chanson
Dont on croit connaître la chanson
Mais non !

Bibliographie

- "La chanson à portée des enfants". Jacques Barthès. ed Hachette, Van de Velde, 1991. Pédagogie pratique à l'école élémentaire.
- « Une chanson, qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ? » Marcel Amont Seuil, 1994 131 fr.
- "La chanson au cœur des pistes pédagogiques". CRDP de Lille, 1992.
- "La chanson aujourd'hui ». Mythes et images du temps présent". Centre international d'études pédagogiques, 1984.
- "La chanson dans tous ses états". Gérard Authelain. Van de Velde, 1988.
- "La chanson dans tous ses états". Robert Giroux. Triptyque, 1987.
- "La chanson en question". Robert Giroux, Jacques Julien, Bruno Roy. Triptyque, 1985.
- "La chanson prends ses airs". Robert Giroux, Jacques Julien, Bruno Roy. Triptyque, 1993.
- "Les chansons de l'école". Jacques Chailley. A Leduc, 1978.
- "Chant clos" : Textes et poèmes réalisés dans le cadre de l'atelier d'écriture animé par Mathias Lair. Société des éditions régionales, 1990.
- "Un chant d'action" : la créativité. J.M. Guiraud-Caladour. J.M. Fuzeau, 1979.
- "Chanter au collègue". Jean-Claude Marion. Esterel, 1996.
- « Musimots » Jouons avec la poésie, les instruments et leur vocabulaire". Marie-Dominique Dubourdiou, Michèle Thimonier. Henri Lemoine, 1990.
- "L'éducation artistique à l'école", collectif d'auteurs, collection "Une école pour l'enfant, des outils pour les maîtres", CNDP Savoir Livre (livret. cassette, diapositives), 1993.
- "L'oreille tendre", Anne Bustarret. collection Enfance heureuse, Editions ouvrières, 1982.
- "La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne", Madeleine Ganard, collection Musique et société, Van de Velde. 1987.
- "Le temps de l'espace", Claire Renard. Expression musique, Van de Velde. 1991.
- "La musique est un jeu d'enfant". François Delalande. Buchet-Chastel, 1984.
- "La fureur d'écouter" (L'enfant, ses cassettes et ses disques), Anne Bustarret, Ecole des parents. Syros Alternatives
- "L'ombre du zèbre n'est pas rayée" . Cassette ou CD Unidisc/Auvidis
- "Sept contes nègres de Blaise Cendrars", mis en musique par Bernard Chèze et Alain Gibert, interprétés par Abbi Patric et la compagnie du Cercle. Traités à 1, 2 ou 3 voix qui jouent sur le parier et le chant.
- "L'histoire du petit tailleur", Skarbo, Distribution SM: Composé par Tibor Harsanyi, d'après le texte des

frères Grimifi, ce conte musical est à découvrir autant pour la partitions que pour le récit.

- "Petites aventures musicales". Casette + livret. Musiluc. En dépôt aux éditions Zurtluh: Des créations musicales d'enfants. de la nioyenne section de maternelle au CM2, impulsées et recueillies par Colette Louis Relbel. Le livret reproduit les partitions graphiques élaborées en classe.
- "La voix", Casette sans livret, Enfance et musique: L'improvisation vocales entre quelques adultes. autour de Steve Waring. Riches et diversifiées. elles sont un support très intéressant pour s'engager dans des activités vocales improvisées..
- "Tintinnabule dans le monde des sons Tintinnabule et le roi du silence" 2 cassettes + livre L'oreille en colimaçon Armand Colin Document pédagogique de A. Ben Hammou. G. Clément et M. Frapat offrant de nombreuses pistes de travail dans les domaines interactifs de l'écoute et de l'invention à partir d'histoires et de jeux, que les auteurs résumant ainsi: "écouter pour faire, faire pour écouter"
- "Pouce", Casette Enfance et musique: Créations de et par Steve Waring destinées aux petits. Difficiles à chanter, elles sont plutôt à écouter et constituent une invitation très appréciée à participer, avec bruits de bouche, jeux de voix, de doigts, Belle musicalité.
- "Africa", musiques traditionnelles du Centre et de l'Ouest CD + livret J.M. Fuzeau: Claudine Lefèvre, Jean Loulendo et l'ensemble Kodia proposent, en 40 extraits, une approche des pratiques musicales d'Afrique noire. Le livret comporte les partitions, les textes et des suggestions d'exploitation (construction d'instruments, créations musicales, pluri-disciplinarité...).
- "La création de chansons à l'école". Casette + livret, Édition Opéra 8, production-diffusion Clavichords: Fruit d'une expérience née en équipe autour du CFMI de Lyon, la cassette, conçue sous forme de magazine radiophonique, offre des interviews, des reportages en classe, des chansons inventées par des enfants. Pour les enseignants.
- "Le colporteur". Casette ou CD + livret ou livre-casette, Le chant du monde/Enfance et musique: Douze chansons originales de Steve Waring qui privilégient les accompagnements insolites. Le livret propose les partitions, des notices sur les instruments, des conseils pour l'interprétation.
- "Chantécoles Europe". Vidéo VHS + cassette. CDDP 16 Charente: Présentation d'un projet musical sur le thème de l'Europe en deux parties: interprétation de chants en différentes langues, avec des arrangements originaux, puis création d'un oratorio composé à partir de productions d'enfants. Pour la documentation des enseignants, avec une éventuelle utilisation en classe.