

Sept œuvres pour un genre pluriel : La chanson

Léo Ferré, Evelyne Girardon, Camille, Marc Ogeret, Germaine Montero

EXTRAIT DU PROGRAMME LIMITATIF, Baccalauréat 2009 (option facultative musique) :

Un compositeur-auteur-interprète, Léo Ferré

- 1 - *Avec le temps*
- 2 - *Green* (Paul Verlaine)
- 3 - *Requiem*

Une technique entre tradition et modernité : le bourdon

- 4 - *La pluie tombe sur nous*, chanson traditionnelle française dans l'interprétation d'Evelyne Girardon
- 5 - *Quand je marche*, Camille

Un procédé au service de la transmission orale : le timbre

- 6 - *La liberté des Nègres du citoyen Piis*, sur le timbre de *Dans cette maison à quinze ans*, dans l'interprétation de Marc Ogeret
- 7 - *Les cinq étages* de Pierre-Jean de Béranger sur le timbre de *Dans cette maison à quinze ans*, dans l'interprétation de Germaine Montero

Entre œuvres originales et transcriptions, modernité et patrimoine, poésie et société, cet ensemble de chansons offre de multiples ouvertures sur le patrimoine de la chanson, son histoire musicale et sociale comme sur ses correspondances avec la poésie ou l'histoire politique.

Genre vocal (interprétation), musical (composition, emprunt), littéraire (poésie mise en musique ou écritures de paroles inédites), scénique (performance, récital, concert), la chanson est un genre pluri-artistique qui s'est imposé en France sous sa forme contemporaine depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, atteignant sa pleine identité avec l'enregistrement phonographique dès le début du XX^{ème} siècle.

Sept œuvres pour un genre pluriel : La chanson

I - La chanson : historique

- 1 - Moyen Age : La chanson monodique des troubadours et trouvères
- 2 - Renaissance : La chanson polyphonique française
- 3 - XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles
- 4 - Le début du XX^{ème} siècle
- 5 - La chanson Rive Gauche
 - a - Les années 1950-1960
 - b - Des années 1970 à nos jours

II - Un compositeur-auteur-interprète, Léo Ferré

Introduction : La carrière de Léo Ferré

- 1 - *Avec le temps*
 - a - Historique et genèse
 - b - Le texteCommentaire d'écoute
- 2 - *Green*
 - a - L'auteur
 - b - Le poème
 - c - La version de Léo FerréCommentaire d'écoute
- 3 - *Requiem*
 - a - Historique et genèse
 - b - Le texteCommentaire d'écoute

III - Une technique entre tradition et modernité : le bourdon

Introduction : Qu'est-ce qu'un bourdon ?

- 4 - *La pluie tombe sur nous* – Evelyne Girardon
 - a - L'interprète
 - b - La chansonCommentaire d'écoute
- 5 - *Quand je marche* – Camille
 - a - Camille et son fil-bourdon
 - b - La chansonCommentaire d'écoute

IV - Un procédé au service de la transmission orale : le timbre

Introduction

- A - Le « timbre » ou la « mémoire de l'air »
- B - Les deux chansons : *La Liberté des nègres* et *Les cinq étages*
- 6 - *La liberté des nègres* du citoyen Piis – Interprétation de Marc Ogeret
 - a - L'auteur
 - b - La chanson
 - c - L'interprétation de Marc OgeretCommentaire d'écoute
- 7 - *Les cinq étages* de Pierre-Jean de Béranger – Interprétation de Germaine Montero
 - a - L'auteur
 - b - La chanson
 - c - L'interprétation de Germaine MonteroCommentaire d'écoute

Musique vocale de tradition orale, accompagnée ou non d'instruments, les premières traces de la chanson se trouvent dans le chant monodique.

1 - Moyen Age : La chanson monodique des troubadours et trouvères

Aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles apparaissent les premiers exemples d'une poésie lyrique avec les troubadours puis les trouvères. Les chansons véhiculées par ces poètes musiciens sont inspirées des mélodies religieuses. Ils chantent l'amour de toutes les façons possibles (pure, immatérielle, grivoise, paillarde). Ils s'accompagnent eux-mêmes au luth, à la vièle, ou se font accompagner par des ménestrels (monodie accompagnée). Ils font partie de l'élite intellectuelle de l'époque puisqu'ils savent lire, écrire et faire de la musique.

Cette production est savante cependant, elle contient tous les thèmes de la chanson populaire : chanson à danser, gaudriole épiciée, chanson bachique, chanson galante voir érotique, complainte, actualité...



LES TROUBADOURS

A la fin du XI^{ème} siècle apparaissent dans le *sud de la France* des poètes musiciens, les troubadours. Seigneurs en majorité, clercs ou roturiers instruits, ils écrivent en *langue d'oc* dans un style recherché. Imprégnés de chants liturgiques car élevés dans les abbayes, leurs chansons ont les caractères des chants grégoriens : monodie avec cependant abandon du latin, vers rimés, emprunts parfois de motifs musicaux de danses sur lesquels ils greffent un texte poétique. Ils s'accompagnent de luth ou vièle pour chanter l'amour courtois (pur, immatériel) et l'amour champêtre (chants grivois et paillards).

On note environ 400 noms de troubadours dont Guillaume IX de Poitiers duc d'Aquitaine, Bernard de Ventadour, Guiraut Riquier, Jaufré Rudel.

LES TROUVÈRES

L'art profane des troubadours s'étend au *nord de la Loire* où quelques dizaines d'années plus tard apparaissent les trouvères. Ils chantent en *langue d'oïl*, s'accompagnent d'instruments et font interpréter leurs chansons par des ménestrels, des baladins ou des jongleurs attachés à leur personne ou à leur maison.

On compte environ 600 noms de trouvères, dont certains issus de la haute noblesse : Richard Cœur de Lion, Thibaut IV de Champagne, Colin Musset, Adam de la Halle.

Les genres de chansons:

- la chanson de geste (exploits et hauts faits de guerre, ex: chanson de Roland)
- la chanson courtoise (en hommage à une dame)
- la chanson de toile (interprétée par ou pour les épouses qui attendent leur mari en tirant l'aiguille)
- la chanson satirique (raille ou ridiculise un personnage).



8- « *Pos de chantar* » - Guillaume VII de Poitiers, duc d'Aquitaine (1071-1127)

9- « *Lan que li jor* » - Jaufré Rudel (milieu du XI^{ème} siècle) (texte franco-occitan, chant, luth arabe, rebec)

10- « *Ja nul hons pris ne dira sa raison* » - Richard 1er, roi d'Angleterre (1157-1199)

11- « *Tant ai aimé* » - Conon de Béthune, régent de l'Empire de Constantinople (mort vers 1220)

12- « *Dame, merci* » Jeu parti entre Thibaud et une dame - Thibaud IV, comte de Champagne, roi de Navarre (1201-1253)

13- « *Seigneur, sachiez qui ore ne s'en ira* » - Chanson de croisade de Thibaud IV, comte de Champagne (1201-1253)

14 - « *Au tens gent que reverdoie - Puisque voi la fleur novele* » - Trouvère – XIII^{ème} siècle

2 - Renaissance : La chanson polyphonique française

Au XVI^{ème} siècle, la musique est intimement liée à l'exercice du pouvoir et à la vie de cour. En France se façonne le nouveau profil de la chanson polyphonique. Ce genre permet à la musique profane d'acquiescer un niveau comparable à celui de la musique religieuse. L'invention de l'imprimerie musicale permet à la chanson française de connaître un véritable essor.

Du chevalier, le modèle du « courtisan » s'affine vers ce qui sera au cours du XVI^{ème} siècle « l'honnête homme », les nouvelles règles de civilités imposant au courtisan de savoir chanter « au livre » et de « jouer divers instruments ». La chanson polyphonique du XVI^{ème} siècle est disposée en parties séparées. Les quatre voix peuvent être réunies dans un même livre ce qui oblige les chanteurs à poser le livre ouvert sur la table autour de laquelle ils s'assoient, ou encore être réparties dans quatre volumes indépendants, ce qui accorde aux chanteurs une facilité d'utilisation accentuant le caractère ludique de ce type de pratique vocale. La chanson est avant tout un plaisir convivial partagé en privé bien loin du concept de concert moderne.

Les deux courants majeurs sont représentés par la chanson franco-flamande et la chanson parisienne.



La chanson franco-flamande est produite par des musiciens des provinces du Nord qui composent sur des textes français des pièces au contrepoint très sophistiqué. Josquin des Près, Roland de Lassus sont quelques uns de ces musiciens qui parcourent l'Europe entière, chantant ou dirigeant ces chapelles aristocratiques ou relevant de l'Eglise.



15 - *Mille regretz* - Josquin des Près (1451-1521)

16 - *La nuit froide et sombre* - Roland de Lassus (1532-1594)

La chanson parisienne est imprimée principalement par Pierre Attaignant entre 1528 et 1550. Les figures de proue de la chanson parisienne sont Claudin de Sermisy ainsi que Pierre Certon ou encore Pierre Passereau mais c'est **Clément Janequin** (1485-1558) qui excelle dans ce genre. Ses chansons dénotent une imagination, un humour, un goût pour la vie et parfois même un esprit caustique. La déclamation plus claire de ces chansons due à une écriture homophone (verticale) ainsi que leur vivacité rythmique résulte d'un désir de simplification du contrepoint. On y trouvera toujours la pratique de l'imitation. Soit à couplets (alternant couplets-refrains), soit imitative (souvent composée d'onomatopées), elles se regroupent en quatre catégories :



Chansons courtoises écrites sur des poésies précieuses car recherchées et d'expression peu naturelle :

De ta bouche tant vermeille, Toutes les nuictz tu m'es présentes,

Chansons lyriques où s'expriment langueur et sentiments profonds dans la joie ou la peine d'amour :

17 - *Ouvrez-moi l'huy* de Janequin

18 - *Au vert bois* de Janequin

Las povre cueur, Ce mois de may de Clément Janequin

Chansons gaillardes :

19 - *Au joly jeu du pousse-avant, Il estoit une fillette* de Janequin

20 - *Il est bel est bon* de pierre Passereau

Chansons descriptives :

21 - *La Guerre (La Bataille de Marignan)* de Janequin

22 - *Le Chant des Oiseaux* de Janequin

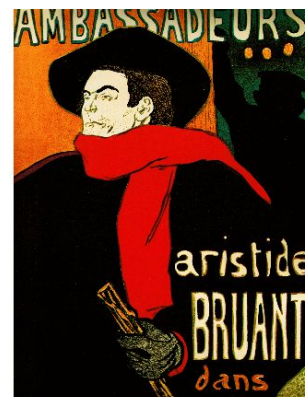
La Chasse, Les Cris de Paris, Le Caquet des Femmes, La Sortie des Gendarmes, Le Siège de Metz, La Prise de Boulogne de Janequin

3 - XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles

De moins en moins anonymes, les chansons reproduites officiellement ou vendues sous forme de feuillet dans les rues (Pont-Neuf à Paris) sont transmises de génération en génération, de bouche à oreille, en partie grâce aux **timbres**, ces airs retenus aisément en raison de leur simplicité mélodique et leur structure répétitive (couplet/refrain).

Les premiers chansonniers fondent la société chantante *Le Caveau* (1729-1742). Leurs héritiers, Pierre Antoine Augustin de Piis (1755-1832) puis Pierre Jean de Béranger (1780-1857) utilisent abondamment les airs d'anciennes chansons pour interpréter les textes qu'ils écrivaient dans le vif de l'actualité. Les chansonniers diffusent leurs œuvres au-delà des murs du *Caveau moderne* (1807-1816) auprès du peuple grâce aux airs retranscrits dans la *Clef du Caveau* à partir de 1810.


A partir des années 1880 apparaît le statut du chanteur qu'il soit auteur compositeur ou interprète grâce à la création de la SACEM en 1851 (Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique). Le chanteur peut se faire un nom, vivre de son métier, la chanson devient une affaire qui rapporte. L'œuvre qui était toujours passée devant l'interprète dans la connaissance du public, s'efface devant les noms d'Aristide Bruant (1851-1925), Paulette Guilbert, Polin Pacra, Paulus soignant leur image scénique puis discographique et enfin médiatique.



Aristide Bruant - *Nini peau d'chien* – 1905


4 - Le début du XX^{ème} siècle

C'est à partir de 1920 que l'enregistrement devient plus fréquent, les chansons sortent peu à peu du cabaret mais également du music-hall

-  Mistinguett – *Mon homme* (1920)
- Joséphine Baker – *J'ai deux amours* (1920)
- Maurice Chevalier – *Dans la vie faut pas s'en faire* (1921)




Le genre « chanson » s'impose avant la 2^{ème} guerre mondiale avec le succès remporté par Charles Trenet, « *le fou chantant* », premier grand auteur-compositeur-interprète qui inspirera, par sa liberté d'écriture musicale et littéraire, plusieurs générations d'artistes.

-  Charles Trenet – *Je chante* (1937)
- Charles Trenet – *Le soleil et la lune* (1939)

5 - La chanson Rive Gauche

a - Les années 1950-1960

A partir de 1947 sur la rive gauche de la Seine (à St-Germain des Près ou au Quartier latin), des cabarets font entendre de jeunes auteurs, compositeurs, interprètes dont le répertoire se caractérise par un souci de la qualité littéraire et souvent mélodique. Le cabaret offre un lieu à la chanson et les disques microsillons 45 et 33 tours remplacent définitivement les 78 tours au milieu des années 50. C'est l'époque de Boris Vian, Juliette Gréco qui révélera Ferré, Brel, Aznavour, Béart, Brassens, Barbara, Gainsbourg...

-  Juliette Gréco – *Je suis comme je suis* (Prévert-Kosma) 1951
- Juliette Gréco – *Sous le ciel de Paris* (Dréjac-Giraud) 1951
- Brassens - *Chanson pour l'Auvergnat* (1955)
- Gainsbourg – *Le Poinçonneur des lilas* (1958)
- Jacques Brel – *Les bourgeois* (1962)
- Charles Aznavour – *La Bohème* (1965)
- Barbara – *Göttingen* (1965)

Charles Trenet



Barbara

Charles Aznavour



Serge Gainsbourg

Jacques Brel
Léo Ferré
et Georges
Brassens



b - Des années 1970 à nos jours

Une école de la chanson poétique est née de l'esthétique des chansons à texte venue des cabarets des années 1950 et 1960. L'esthétique *germanopratin* (de St-Germain des Près) donne la primauté au texte scandé à la manière d'un acteur de théâtre. Sur la rive gauche, le texte est roi. La musique lui est soumise.

Léo Ferré comme Germaine Montero et plus tard Marc Ogeret fréquentera les cabarets dits de la « rive gauche » au sein desquels les textes des chansons seront mis en avant grâce à leurs qualités d'écriture et d'interprétation.

A l'heure actuelle, l'esthétique germanopratin est encore très présente en réaction à la variété française issue de la culture anglo-saxonne : vague yé-yé des années 1960, disco des années 1970 et rock français des années 1980. Toute une génération de jeunes chanteurs réagit à ces courants : Alain Souchon, Raphaël, Vincent Delerm, Carla Bruni, Camille ...



Alain Souchon – *Lettre aux dames* (1983)

Thomas Fersen – *Dans les transports, L'histoire d'une heure* (1995)

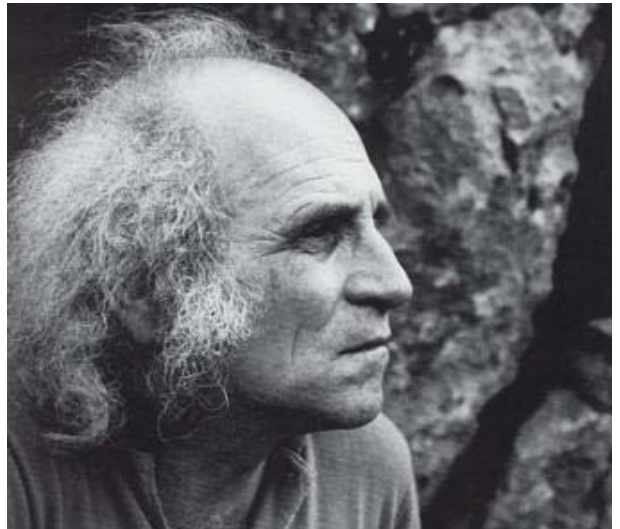
Carla Bruni – *Quelqu'un m'a dit* (2002)

Vincent Delerm – *Chatenay Malabry* (2002)

Introduction : La carrière de Léo Ferré

Léo Ferré (1916-1993) est considéré comme l'un des artistes majeurs de la chanson française du XX^{ème} siècle. Attiré par la musique dès son plus jeune âge, son père lui refuse l'entrée au conservatoire, lui qui disait diriger des orchestres imaginaires sur les remparts de Monaco dès 5 ans. Il découvre le solfège et l'harmonie au sein de la maîtrise de la cathédrale de la Principauté vers 7 ans et développe peu à peu son goût pour la musique savante, ému par la découverte de Beethoven.

Léo Ferré a débuté sa carrière de chanteur dès 1948 dans les différents cabarets de la rive gauche parisienne et s'inscrit dans cette école de la chanson dite « à texte ». Il enregistra son premier disque en 1953. Il compose la musique de tous ses textes, ainsi que des poèmes qu'il a mis en chanson, signés Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Aragon... soit plus d'une centaine de textes de poètes français.



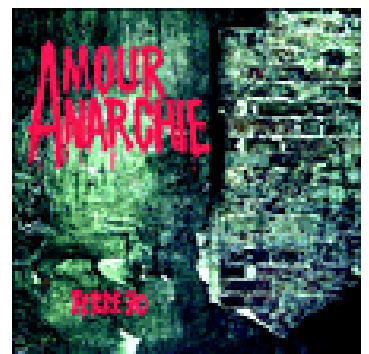
Dans ses chansons dites « rive gauche », le texte est mis en valeur par une diction soignée, par le phrasé ; cette technique libère les mots de la tutelle du rythme, permettant de souligner certains d'entre eux et de faire ressortir des images. Il utilise un récitatif inspiré du chant grégorien et de l'art lyrique, la mélodie est souple et linéaire.

C'est probablement de Verlaine et Apollinaire que Ferré est le plus proche par la musicalité de ses textes mais aussi leur éternelle nostalgie, le sentiment du regret qui s'en dégage. Parmi ses dizaines de chansons figurent des chefs d'œuvres : *L'amour, Pépé, Le chien, Poète vos papiers, Avec le temps...*

Durant toute sa vie Léo Ferré demeurera le chantre de l'amour et de l'anarchie, un homme à la fois blessé et révolté. L'écrivain était également un interprète de premier ordre, qu'il soit seul au piano ou avec une grande formation. Il dirigea à plusieurs reprises les orchestres l'accompagnant. Son écriture est de facture très classique ; il intégrera la pop musique durant deux ans avec le groupe Zoo au début des années 70.

L'écrivain André Breton, pourtant peu en phase avec l'univers de la chanson et de la musique, signait en 1956 cet éloge emblématique de l'artiste :

"De la ramée qu'est de nos jours la chanson de Léo Ferré en tant que parfaite fusion organique de tous les dons de poète, de musicien et d'interprète (...) depuis Baudelaire et Apollinaire rien n'avait été élevé de plus neuf et d'aussi impérissable à la gloire de Paris".



Le travail de Léo Ferré recouvre tous les sens possibles que peut recouvrir le statut d'auteur-compositeur-interprète. Selon le cas, il est simple interprète, seulement auteur, compositeur et interprète (pour Green notamment) ou tout simplement à la fois auteur-compositeur-interprète mais aussi parfois arrangeur, parfois chef d'orchestre.

1 - Avec le temps

a - Historique et genèse

Lorsqu'il écrit ce texte en 1969 (un matin en deux heures), Léo Ferré a 54 ans. La chanson, qui, selon Ferré, n'était pas destinée à devenir un "tube", figure en octobre 1969 sur un 45 tours contenant sur l'autre face *L'adieu* de Guillaume Apollinaire ; elle est intégrée à l'album *Amour Anarchie* en mars 1970. Chanson de souffrance et de rupture, elle évoque la séparation conflictuelle et douloureuse de Ferré de sa seconde compagne Madeleine, en 1968 et au delà de l'aspect référentiel, l'angoisse profonde de Ferré face au temps :

« *Avec le temps, musique et paroles, déclare Ferré, je l'ai fait en deux heures, une victoire. Avec le temps, c'est l'histoire de ma vie pendant plusieurs années. Une histoire vécue.* »

b - Le texte

Avec le temps....
Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie le visage et on oublie la voix
Le cœur, quand ça bat plus, c'est pas la peine d'aller
Chercher plus loin, faut laisser faire et c'est très bien
Avec le temps....
Avec le temps, va, tout s'en va
L'autre qu'on adorait, qu'on cherchait sous la pluie
L'autre qu'on devinait au détour d'un regard
Entre les mots, entre les lignes et sous le fard
D'un serment maquillé qui s'en va faire sa nuit
Avec le temps
Avec le temps tout s'évanouit

Avec le temps....
Avec le temps, va, tout s'en va
Même les plus chouettes souvenirs ça t'as un' de
Ces gueules
A la Gal'rie j'farfouille dans les rayons d'la mort
Le samedi soir quand la tendresse s'en va tout'seule
Avec le temps...
Avec le temps, va, tout s'en va

L'autre à qui l'on croyait pour un rhume, pour un rien
L'autre à qui l'on donnait du vent et des bijoux
Pour qui l'on eût vendu son âme pour quelques sous
Devant quoi l'on s'entraînait comme traînent les chiens
Avec le temps, va, tout va bien

Avec le temps....
Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie les passions et on oublie les voix
Qui vous disaient tout bas les mots des pauvres gens
Ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid
Avec le temps...
Avec le temps, va, tout s'en va
Et l'on se sent blanchi comme un cheval fourbu
Et l'on se sent glacé dans un lit de hasard
Et l'on se sent tout seul peut-être mais peinar
Et l'on se sent floué par les années perdues

Alors vraiment
Avec le temps on n'aime plus.

Le texte adopte une structure de trois strophes de vers hétérométriques pairs (alternance de tétrasyllabes, d'octosyllabes et d'alexandrins) sans refrain traditionnel isolé typographiquement. Toutefois la répétition « *Avec le temps va, tout s'en va* » en début et milieu de strophe, reprise en fin de strophe, mais avec une terminaison différente pour chacune, peut apparaître comme une espèce de refrain intégré. Ferré privilégie très nettement ces structures avec « refrain intégré » dans l'ensemble de son œuvre, formes qui rapprochent le texte du poème. Cette répétition lancinante ponctue le déroulement du temps, pour aboutir à la rupture finale « *Avec le temps on aime plus* ».

Le texte substitue aux répétitions du refrain traditionnel d'importantes structures anaphoriques (répétition d'un mot en tête de phrase) qui créent rythme et écho (« *on oublie* », « *l'autre que l'on* », « *entre les* », « *l'autre à qui* », « *l'on se sent* »), tout en insistant de manière obsessionnelle sur le caractère inéluctable du déroulement temporel (l'expression « *s'en va* » qui marque cette impossibilité dramatique de retenir même le plus précieux de la vie, se retrouve encore dans deux autres vers : « *un serment maquillé qui s'en va* » ; « *la tendresse s'en va toute seule* »). Le troisième vers de la première strophe trouve aussi son écho désespéré par le pluriel dans la dernière strophe : « *on oublie les passions et on oublie les voix* ». De cette spirale répétitive émerge comme un défi pathétique : « *tout seul peut-être mais peinar* », protection dérisoire de l'homme qui veut garder sa dignité face la dépossession et l'aveu de sa souffrance.

L'expression pathétique est amplifiée par l'emploi de tournures volontiers familières ou orales (« *va* », « *mes plus chouettes souvenirs* », et de nombreuses élisions) et l'utilisation des pronoms « *on* », qui établit entre le public et Ferré une relation d'intimité et d'expérience collective, renforcée par l'évocation de réalités prosaïques et quotidiennes (« *les mots des pauvres gens* ») partagées par tous.
« *C'est une chanson que je vivais en l'écrivant. Ce n'est pas un tube, c'est un cœur gros comme ça, rabougri par moments, et qui bat, et qui touche tout le monde de seize à cinquante ans.* »

Commentaire d'écoute : *Avec le temps*

1 – Présentation

La chanson « *Avec le temps* » a été composée en 1969 puis intégrée à l'album *Amour Anarchie* sorti en mars 1970. Chanson de souffrance et de rupture, elle évoque la séparation de Ferré de sa seconde compagne Madeleine, et au delà, l'angoisse profonde de Ferré face au temps qui fait de toute histoire d'amour une histoire de mort.

2 – Formation et texte

La pièce est interprétée par une formation constituée d'une voix soliste d'homme (celle de Ferré) accompagné par un piano et orchestre.

Le texte adopte une structure de trois strophes de vers hétérométriques ; la répétition « *Avec le temps va, tout s'en va* » en début et milieu de strophe, reprise en fin de strophe, fait office de refrain intégré. Cette répétition lancinante ponctue le déroulement du temps, pour aboutir à la rupture finale « *Avec le temps on aime plus* ».

3 – Caractère

Le caractère est nostalgique, sombre, pesant, dramatique voire sinistre. Impression d'un caractère presque obsessionnel, répétitif.

Dynamiques : les nuances évoluent du *p* au *mf* ; impression d'intensités contenues, retenues ce qui accentue la tension qui émane du chant.

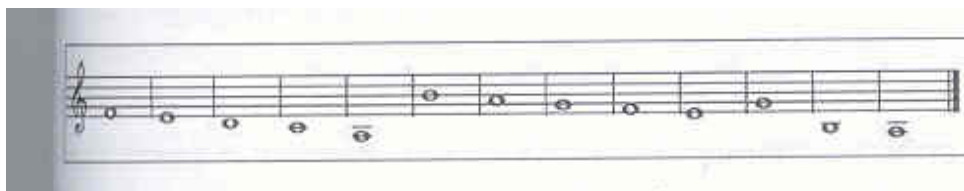
4 – Espace

- Espace sonore global se situant surtout dans le grave et le médium, le registre aigu n'est pas utilisé (accentuation du caractère sombre)
- Echelle modale : mode de la c'est-à-dire mineur sans sensible (pas de sol dièse). Ce mode de *la* est souvent associé à une tonalité obscure. L'absence de la sensible dans la mélodie chantée atténue l'aspect conclusif, renforçant ainsi l'impression d'écoulement ininterrompu du temps. La sensible sol dièse n'apparaît dans la cadence finale dans l'accompagnement ;
- Langage mélodique :
 - L'ambitus de la mélodie sur l'ensemble de la chanson est assez large : une octave et deux notes. La mélodie évolue sur des mouvements conjoints et présente peu d'arrêts.



- L'écriture est syllabique et chaque vers correspond à une mesure, avec la dernière syllabe sur le premier temps de la mesure suivante. La mélodie est constituée d'une broderie autour d'une note pivot, un ton plus bas pour chaque vers. La mélodie se construit donc autour de notes pivots, qui descendent par mouvement conjoint. Ces notes pivots sont mises en évidence sur la portée suivante :

Cette



construction mélodique descendante est récurrente dans l'écriture de Ferré, par exemple dans *La Nuit* ou *l'affiche Rouge*.

- La ligne mélodique, comme c'est souvent le cas dans la chanson française à texte, s'inspire des intonations de la voix parlée qu'elle amplifie. La mélodie dépend directement de la prosodie (prononciation naturelle des mots du texte avec intonation et accentuation). Les accents musicaux coïncident globalement avec les accents toniques grammaticaux du texte (caractéristique de la chanson française à texte).

• L'harmonie

Il n'y a pas de modulations dans la chanson mais elle est riche sur le plan harmonique, avec des accords souvent de quatre sons, avec des septièmes et des neuvièmes. La présence de nombreuses appoggiatures à la main droite du piano créent souvent un frottement avec la mélodie, avec des intervalles de neuvième. Ces dissonances entraînent une tension qui renforce le côté dramatique et douloureux.

Mise en évidence des frottements et de la richesse harmonique

5 - Temps

- Temps strié : musique pulsée, métrique à 4/4
- Tempo lent, régulier
- Le rythme, les accents et la prosodie :
 - Grande régularité rythmique (pulsation régulière marquée par la basse) associée à la répétition d'un même motif rythmique spécifique : le triolet de croches joué au piano (la répétition marque le caractère immuable du temps qui passe). C'est en fait le support sur lequel va pouvoir s'exprimer la richesse du phrasé, de la mise en place du texte très libre sur le plan rythmique.
 - Absence de pauses rythmiques entre les vers : les grandes articulations grammaticales ne sont pas respectées, ce qui crée un effet de précipitation, d'accumulation, illustrant l'immuabilité du temps qui s'écoule et que l'on ne peut arrêter (les vers 2 à 5 puis 7 à 11 de chaque strophe sont enchaînés sans repos rythmique). Effet d'accélération du débit du texte par moment, rompant la « monotonie », avec déplacement des accents musicaux pour faire coïncider les temps forts avec les mots importants (par exemple « loin » et « faire »). Quelques passages en doubles croches qui marquent une petite accélération avant la pause rythmique de milieu et de fin de strophe. Ces passages en doubles croches créent une confrontation rythmique avec l'accompagnement pianistique en triolets.

6 – Couleur

L'orchestration privilégie des couleurs orchestrales qui appuient le caractère sombre, mélancolique : tenues de cordes dans le médium et grave, basse au timbre « rond », contre-chants au trombone solo dont le son est « retenu », puis aux violons sans vibrato (son droit, froid) ; pas de couleurs instrumentales claires, brillantes (pas de trompette, flûte...).

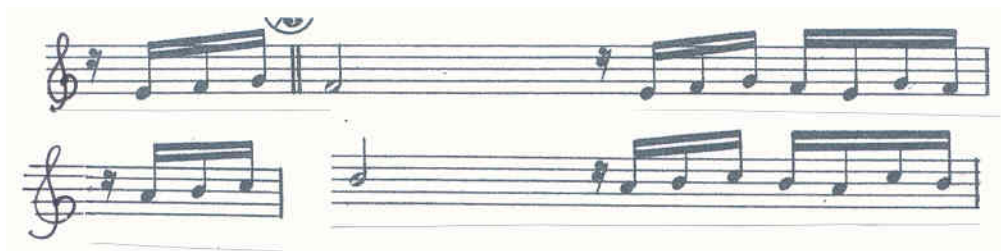
7 – Procédés d'écriture

- Les procédés d'écriture reprennent le principe de la mélodie accompagnée.
- On perçoit différents plans sonores : la *mélodie vocale* et l'*accompagnement* assez sobre réalisé par le piano et l'orchestre. La ligne de basse écrite en valeurs longues est conjointe et descendante : elle conduit le discours musical vers le bas (figuralisme).
- Enrichissement du discours musical avec un troisième plan sonore : *contre-chant* au trombone puis aux violons.

8 – Forme et genre

Formes basées sur l'alternance d'épisodes récurrents:

- Structure en 3 strophes traitées à l'identique se terminant par une cadence parfaite (V I), avec un repos sur la tonique *la* à la mélodie.
- Chaque strophe est divisée en deux longues périodes de cinq et sept vers : un repos rythmique est marqué après le cinquième vers, avant le retour de « *Avec le temps / Avec le temps, va, tout s'en va* ». Il provoque une espèce de rebondissement et lance un nouveau départ, renforcé par la présence du seul intervalle important de la chanson, un saut à l'octave supérieure (mesure 6 *la*²-*la*³), créant un regain d'énergie, un effet d'envolée lyrique. A partir de la seconde partie de la strophe, au vers 6, les mesures 7 à 10 sont la reprise exacte des mesures 2 à 5, transposées une quarte au-dessus.



Les deux mesures de la coda finale sont fondamentalement semblables aux fins des autres strophes, avec uniquement un ajout de quatre notes, pour adapter au vers supplémentaire.

Genre vocal qui s'apparente à la chanson

9- Conclusion

Dans son dernier récital en 1990, Léo Ferré clôturera le concert avec cette chanson, jouant 14 fois en guise de coda l'accord de *la mineur* 7 et disant au public « *je garde cet accord à la fin alors faites-moi plaisir, je m'en vais, bonne nuit, n'applaudissez- pas à cette chanson, merci d'avance !* »

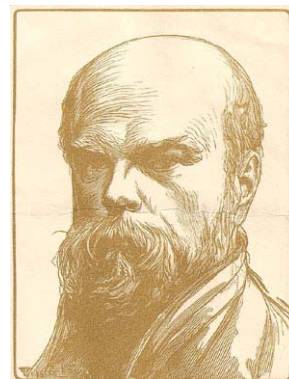
La chanson est vite devenue un succès et a été interprétée notamment par Dee Dee Bridgewater (jazz), Bashung, Sapho, Michel Jonasz, Dalida (1971) Philippe Léotard (1994), Jane Birkin, Johanne Blouin (1995), Catherine Lara (Sol En Si 1999), Isabelle Boulay et Thierry Amiel (2003).

2 - Green : un poème mis en musique

a - L'auteur

Le XIX^{ème} siècle est marqué par un engouement pour la poésie : Lamartine, Nerval, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Paul Verlaine...

De son vivant, Paul Verlaine figura parmi les statues immortelles vissées au socle de la littérature française. En 1894 - plus que 6 ans à vivre - il est élu "prince des poètes" par ses pairs et l'homme, alors au crépuscule d'une carrière tourmentée demeure LA référence des adeptes du vers rimé et du vers libre. Rémy de Gourmont, héraut des symbolistes évoque son aîné :



"La poésie de Verlaine, forme et pensée, est toute spontanée.[...] Que l'inspiration soit religieuse ou libertine, c'est la même fluidité pure, que le ruisseau roule sur des herbes ou sur du gravier, et sa voix dit toujours la même chanson amoureuse.[...] Sa phrase monte et descend de ton, tout à coup bifurque, s'oublie comme dans une suspension de la pensée distraite, repart, arrive enfin au but que son caprice ne perd pas de vue. Jamais le vers de Verlaine ne sent l'effort, la rature, le recommencement. Le petit poème, souvent un sonnet, se déroule avec une parfaite certitude, selon une franche unité de rythme, selon une musique qui chante intérieurement en lui."

b - Le poème

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit si doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encor de vos derniers baisers ;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

Verlaine écrit *Green* en 1872 lors de son séjour en Angleterre avec le jeune Arthur Rimbaud. C'est une période à la fois déstabilisante et créatrice de sa liaison qui se termine en 1873 par le coup de feu dramatique contre Rimbaud. Le poème publié en 1874 fait partie du recueil *Romances sans paroles* (*Aquarelles*). Il est emblématique de l'art du "Prince des poètes" : la musicalité ("*De la musique avant toute chose*" est, rappelons-le, le premier vers de l'*Art poétique* de Paul Verlaine). Comme souvent chez Verlaine, le titre appartient au double champ lexical de la poésie et de la musique : la romance étant une courte pièce poétique sur un sujet sentimental, ou la musique sur laquelle une telle pièce est chantée.

Le poème est constitué de trois quatrains de quatre vers en alexandrins et de rimes croisées. Verlaine s'y revendique de la tradition lyrique et courtoise du poète soumis à la femme idéale : il dédie son poème à sa femme Mathilde, qu'il semble regretter d'avoir abandonnée. Le texte emprunte à la nostalgie, au regret et l'espérance. Le terme de *Green* peut être ici considéré dans son sens de jeune, naïf, ou mieux : innocent. On notera l'ambiguïté sur le destinataire du texte : Mathilde, la jeune épouse de Verlaine ou Rimbaud ?

c - La version de Léo Ferré

Dès 1961, lors d'un récital au vieux colombier, accompagné par un quintette (piano, accordéon, saxophone, contrebasse, guitare), Ferré propose une interprétation de *Green* et de l'*Art Poétique*, mise en

musique de deux poèmes de Verlaine. « *Je fais un récital pour que de grands poètes aient leur place dans la mécanique contemporaine des juke-box, de la radio, de la télévision* ».

Green est enregistré en mai 1964. Il connaît l'impact des médias sur la diffusion des œuvres et comme il a l'ambition de faire descendre la poésie dans la rue, il enregistre une version très lyrique que l'on retrouve dans le disque *Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré*, publié en juin 1964. Alors que ses illustres maîtres confiaient l'accompagnement au piano, Léo Ferré sollicite ici l'orchestre dans sa totalité. Léo Ferré est accompagné par l'orchestre de Jean-Michel Defaye, qui assure aussi l'orchestration, avant que Ferré ne fasse lui-même ses propres arrangements.

Green est un exemple d'une chanson populaire de culture savante, dont l'un des traits caractéristiques est un goût marqué pour la qualité littéraire des textes parfois empruntés aux grands auteurs. Ainsi Léo Ferré s'inscrit parfaitement dans l'esthétique de cette école de la chanson « poétique ».

Commentaire d'écoute : *Green*

1 – Présentation

La chanson intitulée « *Green* » interprétée par Léo Ferré a été composée en 1961 puis enregistrée en 1964 pour la sortie de l'album *Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré*. Cette chanson est un exemple de chanson populaire de culture savante, le texte est emprunté à Verlaine.

2 – Formation et texte

La pièce est interprétée par une formation constituée d'une voix soliste d'homme (celle de Ferré) accompagné par un orchestre. On notera la présence de la harpe et du piano (uniquement fin 2^{ème} strophe).

Ecrit en 1872 le poème est constitué de trois quatrains de quatre vers en alexandrins et de rimes croisées.

Nostalgie, regret et espérance. Le terme de *Green* signifie ici jeune, naïf, innocent.

Allitérations et assonances : *fruit, feuille, fleur*

3 – Caractère

Le caractère est mélodique, paisible, calme, serein, assez langoureux; impression de fluidité, de rêve, de clarté.

Dynamiques : les nuances évoluent du *p* au *mf*; quelques nuances progressives. Volonté de ne pas forcer l'intensité pour rester dans une atmosphère délicate, aérienne.

4 – Espace

- Espace sonore: on note une volonté d'évoluer par registres d'abord médium-grave puis médium/aigu (pour accentuer le caractère lumineux, aérien).
- Echelle tonale, Ré₆ majeur.
- Langage mélodique :
 - La mélodie suit fidèlement la morphologie et les articulations naturelles du poème, en les amplifiant même : énonciation très aérée.
 - La ligne vocale évolue par mouvement conjoint, elle est mobile et son ambitus assez large. Cette mélodie se déploie par dessus l'orchestre, assez détachée de l'accompagnement. Son débit lent, ses sauts d'intervalles expressifs la distinguent du traitement orchestral. Mais l'intelligibilité du texte est due surtout au mixage qui place la voix devant l'orchestre.

- La forme globale de la mélodie repose sur un mouvement d'élan et de retombée : mouvement « en cloche ». La strophe se divise en deux parties : d'abord deux vers, un point culminant (climax), qui représente le sommet de la courbe mélodique, sur l'impératif du début du troisième vers (« *Ne le déchirez pas* », « *Souffrez* », « *Laissez* »), puis une retombée sur les trois derniers hémistiches (avec la répétition du dernier hémistiche qui recrée la symétrie de la courbe). Ce mouvement « en cloche » est marqué par une montée vers l'aigu et un crescendo à la fin du dernier vers.
- Pour chaque strophe, la mélodie ne se termine pas sur la tonique mais sur un mi bémol qui est la neuvième majeure de l'accord de ré bémol. Ceci laisse la phrase en suspens, et renforce l'aspect évanescent de la chanson en réduisant le caractère conclusif de la cadence parfaite à l'accompagnement. La note finale chantée n'est pas la tonique mais la dominante (la bémol).

5 - Temps

- Temps strié : musique pulsée régulier, métrique à 4/4
- Tempo lent avec *rubato* (suspension du tempo, légers ralentis) créant le caractère langoureux.
- Le rythme et la prosodie : pause rythmique entre chaque vers et hémistiche. Le rythme de la mélodie, en croches, commençant sur une levée, accentue de manière traditionnelle une syllabe sur deux. Le débit vocal est lent, insistant sur chaque son. De courts passages en triolets introduisent un léger changement à la fin du deuxième vers : articulation par groupe de trois syllabes et accélération du débit, qui crée un renforcement de l'élan avant le point culminant. Le débit de la voix assez lent sur le plan rythmique contraste avec le nombre importants de valeurs courtes (arpèges de la harpe) présents dans l'accompagnement.

6 – Couleur

- Voix : timbre léger et clair dans le médium-aigu, changement de couleur vocal sur le dernier vers dans le registre grave (voix de poitrine) ; quelques ports de voix (2^{ème} strophe sur « *délasseront* »), manque de justesse (problème de respiration) sur « *instants* » volontairement conservé à l'enregistrement : donne l'impression de fragilité, d'une fêlure.

Orchestration réalisée par de Jean-Michel Defaye, qui dirige l'orchestre.

- L'accompagnement contribue beaucoup à l'atmosphère générale, avec, dès l'introduction, d'amples arpèges à la harpe en va et vient de triples croches et en nuance pianissimo, qui donne une sensation de légèreté, de raffinement, d'une rêverie un peu intemporelle, avec de nombreuses appoggiatures (introduction de neuvièmes et de treizièmes). Ces glissandi s'apparentent à l'écriture de la musique descriptive.
- Basses en pizz : légèreté
- Tassement des cordes dans le médium-grave qui contraste avec l'envolée lyrique à la fin de chaque demi-strophe pour mettre en valeur le point de climax. L'intensité expressive est marquée par la montée de harpe et flûte (effet de crescendo) à la fin du 2^{ème} vers.
- La longue cascade sonore en sextolets au piano, qui accompagne le dernier hémistiche de la 2^{ème} strophe, donne une certaine ampleur, une impression d'espace.
- Accompagnement en harmonies riches et raffinées.

7 – Procédés d'écriture

Les procédés d'écriture reprennent le principe de la mélodie accompagnée.

On perçoit différents plans sonores : la mélodie vocale et l'accompagnement réalisé par l'orchestre.

L'accompagnement :

- Notons à la basse, une note tenue par mesure avec une note de passage sur le dernier temps de la mesure, et une pédale de Ré bémol au début (ré_b blanche pointée et la_b noire)
- Longues notes tenues aux cordes (points d'orgues enrichis par des accords de 9^{ème} et notes ajoutées)

L'harmonie : l'écriture n'est pas modulante (on reste en ré_b M) et le déroulement harmonique est lent avec un accord par mesure. Les accords sont riches, généralement à quatre sons. On note des progressions harmoniques issues du jazz, et relativement traditionnelles de la chanson, avec enchaînement plagal au début (mesures 2 à 4 : degrés IV-I-IV), *anatole* à la fin de la chanson (quintes descendantes : III-VI-II-V-I). L'accord de dominante à la fin de la première partie marque une rupture.

8 – Forme et genre

Forme : Ferré conserve exactement le texte original de Verlaine, avec pour seule modification la répétition du dernier hémistiche de chaque strophe. La structure générale est donc purement strophique, avec une mesure d'introduction instrumentale, puis la même musique reprise trois fois.

Intro – 3 strophes – coda

Genre : chanson « poétique »

9- Conclusion

Léo Ferré s'inscrit dans l'esthétique de l'école de la chanson « poétique », marquée par un goût pour la qualité littéraire des textes parfois empruntés. Cette chanson en est un exemple tout comme « *Les fleurs du mal* », poèmes de Baudelaire qu'il met aussi en musique.

En 1961, Ferré explique « *Je fais un récital pour que de grands poètes aient leur place dans la mécanique contemporaine des juke-box, de la radio, de la télévision* ». Ferré connaît l'impact des médias sur la diffusion des œuvres et comme il a l'ambition de faire descendre la poésie dans la rue, il enregistre une version très lyrique que l'on retrouve dans le disque *Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré*, publié en juin 1964.

D'autres chanteurs appartenant à la chanson rive gauche, s'attacheront à mettre des poèmes en musique : Jean Ferrat (avec Aragon), Brassens (François Villon, Corneille, Aragon)

Le poème de Verlaine a connu d'autres adaptations, notamment celles des mélodistes de son temps : Claude Debussy, Gabriel Fauré et Reynaldo Hahn.

- Claude Debussy (1862-1918)

Green est l'une des six mélodies du recueil intitulé *Ariettes oubliées* (1888) par Claude Debussy. (*C'est l'extase langoureuse, Il pleure dans mon coeur, L'ombre des arbres, Chevaux de bois, Green, Spleen*).

- Gabriel Fauré (1845-1924)

Green est l'une des cinq *Mélodies de Venise* (1891), poèmes de Paul Verlaine (*Mandoline, En sourdine, Green, A Clymène, C'est l'extase langoureuse*).

- Reynaldo Hahn (1875-1947)

Avec un certain aplomb, Reynaldo Hahn a rebaptisé le poème *Offrande* (1891)

Tableau de synthèse sur *Green*

Structure poétique et musicale	Echelle ou tonalité	Mélodie	Formation	Procédés d'écriture. Formules d'accompagnement
Forme strophique. Trois quatrains d'alexandrins aux rimes croisées	Ré bémol Majeur (Référence à Fauré)	Mélodie souple et linéaire. Mouvements conjoints sauf quelques sauts d'intervalles expressifs), riche en appoggiatures et notes ajoutées (neuvième)	Voix et orchestre à cordes avec harpe	Langueur des accords de neuvième et stabilité des appuis harmoniques (un accord par mesure, une seule altération accidentelle dans toute la partition). Pulsation lisse. Glissades de harpe.

3 - Requiem

a - Historique et genèse

Requiem figure pour la première fois dans l'album *Je te donne*, paru en septembre 1976. Cette chanson est créée antérieurement lors d'une émission de télévision (*Le Grand Echiquier* de Jacques Chancel) le 26 juin 1975 au cours de laquelle Léo Ferré dispose d'un orchestre et d'un chœur. Cette même année, il dirige divers orchestres professionnels lors de récitals, réalisant son rêve : diriger un orchestre et unir ses chansons.

La genèse de *Requiem* est très précisément expliquée par Ferré : « *La façon dont j'ai écrit Requiem sort de ma démarche ordinaire. Requiem a d'abord été une espèce d'exercice de style ; j'avais envisagé la musique au piano que j'utilise pour travailler, avant de penser aux paroles qui étaient écrites par ailleurs. Et contrairement à mon habitude, j'hésitais entre trois musiques* ». La principale particularité est donc la démarche de composition, qui ne s'apparente pas à celle d'une chanson mais plus à la musique savante. Elle fut tout de suite pensée pour orchestre. Texte et musique peuvent donc se suffire à eux-mêmes, et exister de manière autonome.

b - Le texte

Ferré – Requiem

Pour ce rythme inférieur dont t'informe la Mort
Pour ce chagrin du temps en six cent vingt cinq lignes
Pour le bateau tranquille et qui se meurt de Port
Pour ce mouchoir à qui tes larmes font des signes

Pour le cheval enfant qui n'ira pas bien loin
Pour le mouton gracieux le couteau dans le rouge
Pour l'oiseau descendu qui te tient par la main
Pour l'homme désarmé devant l'arme qui bouge

Pour tes jeunes années à mourir chaque jour
Pour tes vieilles années à compter chaque année
Pour les feux de la nuit qui enflamment l'amour
Pour l'orgue de ta voix dans ta voie en allée

Pour la perforation qui fait l'ordinateur
Et pour l'ordinateur qui ordonne ton âme
Pour le percussionniste attentif à ton cœur
Pour son inattention au bout du cardiogramme

Pour l'enfant que tu portes au fond de l'autobus
Pour la nuit adultère où tu mets à la voile
Pour cet amant passeur qui ne passera plus
Pour la passion des araignées au fond des toiles

Pour l'aigle que tu couds sur le dos de ton jeans
Pour le loup qui se croit sur les yeux de quelqu'un
Pour le présent passé à l'imparfait du spleen
Pour le lièvre qui passe à la formule Un

Pour le chic d'une courbe où tu crois t'évader
Pour le chiffre évadé de la calculatrice
Pour le regard du chien qui veut te pardonner
Pour la Légion d'Honneur qui sort de ta matrice

Pour le salaire obscène qu'on ne peut pas montrer
Pour la haine montant du fond de l'habitude
Pour ce siècle imprudent aux trois quarts éventé
Pour ces milliards de cons qui font la solitude

Pour tout ça le silence

Ce requiem laïc est constitué de huit quatrains d'alexandrins aux rimes croisées, à la césure marquée, avec comme dernier vers un hexamètre isolé. La structure syntaxique est une accumulation de dédicaces, comme on en trouve dans les prières rituelles. Les strophes représentent une longue invitation d'inflexions montantes (appelée en stylistique *protase*) dont la chute (appelée *apodose*) est le dernier mot « *silence* ». Toute la construction est donc une longue attente dont le sens ne sera élucidé que par le dernier mot. Cette forme de litanie égrène les drames infimes, les morts quotidiennes, mais aussi les lâchetés et les démissions en commençant par une formule qui rappelle la prière « *oremus pro* » (« *Prions pour* »). Mais ce procédé de l'accumulation n'est pas sans évoquer aussi une forme de l'écriture surréaliste, où les mots s'appellent par leurs sonorités (*ordinateur qui ordonne, attentif inattention, passeur passera passion, présent passé passe, chic chiffre, t'évader évader*), ce qui n'exclut pas évidemment un sens.

En résumé, c'est un poème d'offrande adressé à tout un chacun : aux innocents (*Pour le cheval enfant qui n'ira pas bien loin, Pour le mouton gracieux le couteau dans le rouge*), mais aussi au monde entier (*Pour ce siècle imprudent aux trois quarts éventé*)... Qu'ils reposent en paix, et pour eux Léo Ferré demande... le silence.

C'est une structure privilégiée par Ferré : nombre de ses chansons se présentent sous forme d'une accumulation de définitions (*La nuit*) ou d'un inventaire (*Je te donne*), ou d'une litanie inversée, comme dans *Thank you Satan*, où l'on retrouve la même anaphore (pour...pour...).

L'identité de l'interlocuteur reste ambiguë (Marie-Christine à qui est dédié le disque, ou un locuteur imaginaire ?) malgré la répétition des possessifs et des pronoms à la deuxième personne. L'énumération alterne le champ lexical du chagrin, de l'amour et de la mort (humaine et animale), et les registres de langue les plus contrastés, pour traduire un pessimisme généralisé sur la société (par exemple dans les périphrases péjoratives « *pour ce chagrin du temps en 625 lignes* » = la télévision ; l'oxymore final « *les milliards de cons qui font la solitude* »). Déploration de la vanité de la vie ou sacralisation de la dépossession humaine ? Ferré semble osciller entre mépris et pitié. Silence de dépit ou de désespoir.

Le terme **Requiem** fait référence à un genre vocal religieux. Un *Requiem* est une messe des morts dont les textes chantés en latin sont issus de la liturgie catholique dont l'*incipit* est: *Requiem æternam dona eis Domine* [Seigneur, donne-leur le repos éternel]. Citons ceux mis en musique par Berlioz, Brahms, Duruflé, Fauré, Mozart, et Verdi.

La **litanie** (du grec *litê*, = prière, surtout prière d'intercession) est une prière morcelée en demandes brèves, présentées par un ministre du culte, à laquelle l'assemblée s'unit par la répétition d'une brève formule en réponse à chaque intention ou invocation formulée.

Les formules litaniques sont souvent associées aux procédés de mise en transe avec danse rotative et absorption de substances ; ex : Transe des Pygmées ou des Derviche Tourneur en Turquie. La litanie passe de l'incantatoire au sacré en devenant une forme de prière de l'Eglise chrétienne dans laquelle le prêtre dit de brèves phrases (une invocation) auxquelles l'assistance répond par une formule invariable (formule litanique) ; en d'autres termes, chaque début de phrase est différent, en revanche la réponse qui suit est identique. La participation du corps pour entrer en état de transe disparaît donc, la litanie marque alors l'opposition entre la foi et la raison. Les litanies à la Sainte Vierge sont l'une des cinq litanies autorisées dans la liturgie, avec les litanies des Saints, les litanies du Saint Nom de Jésus, les litanies à Saint-Joseph, les litanies du Sacré-Cœur. Pour acclamer en groupe, celui qui est à la tête des chanteurs, des prieurs, des moines, dit le verset, et les autres entonnent le répons. La plus connue est la Litanie des Saints pendant laquelle l'assistance répond "*Priez pour nous*" à chaque Saint.

....*Miserere nobis* (....ayez pitié de nous)

....*Ora Pro Nobis* (....priez pour nous)

La littérature présente des exemples de phrases litaniques. « *Les Litanies de Satan* », poème extrait *Des Fleurs du Mal* (1861) de Charles Baudelaire évoque Lucifer, ange déchu qui a volé la lumière pour la porter aux hommes. La phrase « *Oh Satan, prends pitié de ma longue misère* » est répétée de nombreuses fois.

Commentaire d'écoute : *Requiem*

1 – Présentation

« *Requiem* » interprétée par Léo Ferré a été composée en 1975 à l'occasion d'une émission de TV puis intégrée à l'album *Je te donne* sorti en 1976.

2 – Formation et texte

La pièce est interprétée par une formation constituée d'une voix soliste d'homme (celle de Ferré) accompagnée par un piano, un orchestre et un chœur mixte.

Le texte adopte une structure de huit quatrains d'alexandrins aux rimes croisées (progression montante ou *protase*) avec comme dernier vers un hexamètre isolé (chute ou *apodose*).

Cette chanson est en forme de *litanie*, commençant par une formule qui rappelle la prière « *oremus pro* » (« *Prions pour* »). C'est une accumulation de dédicaces, comme dans les prières rituelles, toute la construction est une longue attente dont le sens est élucidé par le dernier mot.

Elle évoque les drames infimes, les morts quotidiennes, mais aussi les lâchetés et les démissions. Thème du chagrin, de l'amour et de la mort (humaine et animale), et registres de langue contrastés pour traduire un pessimisme généralisé sur la société. Le poète oscille entre mépris et pitié.

Travail sur la sonorité des mots (*ordinateur qui ordonne, attentif inattention, passeur passera passion, présent passé passe, chic chiffre, t'évader évader*).

Poème d'offrande adressé aux innocents (*Pour le cheval enfant qui n'ira pas bien loin, Pour le mouton gracieux le couteau dans le rouge*), mais aussi au monde entier (*Pour ce siècle imprudent aux trois quarts éventé*)... pour eux Léo Ferré demande... le silence.

3 – Caractère

Le caractère est pesant, sombre, tourmenté, dramatique, tragique.

Dynamiques : les nuances évoluent du *p* au *ff* suivant les strophes ; utilisation de nuances progressives avec crescendo expressif sur chaque strophe pour accentuer la tension. Grande progression de l'intensité dans la dernière partie de la chanson pour mettre en valeur le dernier vers récité à capella (procédé d'écriture romantique).

4 – Espace

- Perception d'un espace sonore restreint à large qui évolue suivant les strophes en raison d'une orchestration changeante et riche (reprise strophe 1 espace peu large; reprise strophe 2 espace large avec entrée du chœur)
- Echelle tonale, Ré majeur.
- Langage mélodique : la chanson présente une ligne mélodique construite sur un mouvement ascendant sur toute la strophe, calqué sur la structure du texte. On distingue deux mélodies différentes:

Mélodie A des strophes 1 à 5: mouvement mélodique ascendant, mais qui ne procède pas par marche mélodique. Le mouvement est disjoint, très lyrique, avec des intervalles importants. On a, d'une strophe à l'autre, une progression vers l'aigu : pour les deux premiers vers, un intervalle qui s'élargit au centre du vers.



Le vers 3 est une transposition du vers 2 à la quarte supérieure (à quelques variantes près) ; Le 4^{ème} vers commence par un passage *recto tono* sur si puis la mélodie monte jusqu'au mi en fin de vers, donc voici l'ambitus :



L'ambitus de la mélodie correspond celui de la voix de Ferré en transposant bien sûr à l'octave inférieure. Ce mouvement mélodique est doublé d'un crescendo expressif sur chaque strophe, ainsi l'élargissement progressif de l'ambitus s'accompagne d'une augmentation de l'énergie.

La mélodie présente des variantes, des petites fluctuations à chaque reprise des strophes (aspect mouvant de la chanson imprégnée d'un caractère oral au sein d'une musique qui se veut savante. La partition ci-dessous, qui juxtapose la portée mélodique des trois premières strophes, met en évidence ces petites fluctuations.

Pour ce rythm' in - fé - rieur — dont t'in - form' la Mort

Pour le che - val en - fant qui n'i - ra pas bien loin

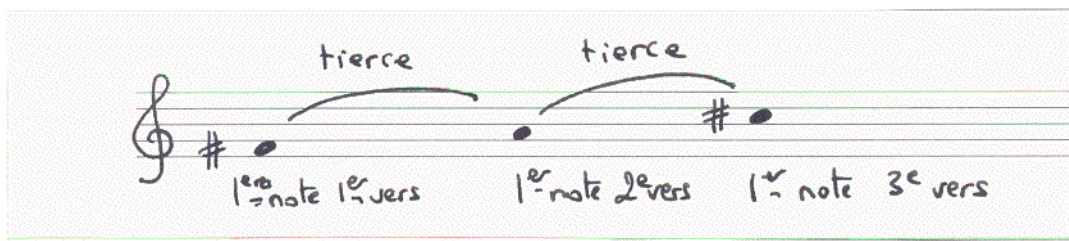
Pour tes jeu - nes an - nées — à mou - rir cha - que jour

Pour le ba - teau tran - quill' et qui se meurt de Port

Pour l'oi - seau des - cen - du qui te tient par la main

Pour les feux de la nuit — qui en - flam - ment l'a - mour (parlé) Pour l'orgue de ta voix dans ta voix en allée

Mélodie B des strophes 6 à 8: la mélodie de la seconde partie est très conjointe. Elle est également marquée d'un mouvement ascendant, avec cette fois-ci une marche mélodique (transposition de la mélodie d'une tierce pour chaque vers).



Elle repose sur l'utilisation du *recto tono*, qui est un procédé très courant chez Ferré : toute la strophe est chantée sur la même note, à l'exception d'une petite formule terminale, un ton au dessous pour les deux dernières syllabes.

Le *recto tono* crée un effet proche de celui d'une voix parlée, car le chant n'est pas uniforme, mais on observe, à l'écoute, de petites fluctuations de la mélodie, qui sont celles de la parole, et qui viennent se greffer sur la voix chantée. Un *recto tono* dans les médiums engendre un effet proche de celui d'une voix parlée conversationnelle ; un *recto tono* dans l'aigu rappelle une voix de déclamation haute, incantatoire et très lyrique. La récitation recto-tonale est un type de récitation liturgique (n'oublions pas qu'il s'agit d'un *Requiem*).

5 - Temps

- Temps strié : musique pulsée, métrique à 4/4
- Tempo lent, *adagio* avec *rubato* : nombreuses fluctuations expressives avec ralentissements.
Tempo plus rapide dans la seconde partie : accélération
- Le rythme :
 - Répétition d'un même motif rythmique sur chaque phrase : demi-soupir suivi de 2 doubles puis successions de doubles croches dont le nombre dépend du texte. Enchaînement pour chaque phrase musicale de 2 sections de 6 durées chacune : 6 + 6 qui correspondent à 1 vers (1 alexandrins) ; pause à l'hémistiche du vers ; la dernière syllabe du vers tombe sur le premier temps de la mesure suivante.
 - Ce motif rythmique subit de nombreuses petites variations rythmiques à chaque vers et des petites pauses à mettant en avant certaines syllabes.
Ainsi, Ferré impose le rythme de sa vocalité, auquel il confère une lenteur un peu solennelle.
 - Pour les parties parlées, le rythme n'est pas indiqué, la déclamation est donc libre mais Ferré a tendance à imiter le rythme de la strophe chantée.
 - Ostinato rythmique strophe 4 : croche pointée double croche répétée sur chaque temps (figuralisme battements de cœur, cardiogramme)
 - La seconde partie crée en effet un contraste : les bois (flûte, hautbois, clarinette, basson) et cuivres (cors, trompettes, trombones) répètent un ostinato mélodico-rythmique, staccato, en doubles croches, avec des accents décalés par rapport aux temps forts :



Pour l'aigl' que tu couds sur le dos de ton jean's
 Pour le chic d'un' courb' où tu crois t'é - va - der
 Pour le sa - lair' obscèn' qu'on ne peut pas mon - trer

6 – Couleur

- Utilisation de modes vocaux différents : en alternance sur les 2 premières strophes, voix chantée et voix déclamée (déclamation libre).
- L'orchestration : pour atténuer l'effet de répétition dû à la reprise constante de la mélodie, Ferré à chercher à varier l'arrangement par les changements de couleurs ; l'orchestre ne joue pas ici uniquement un rôle d'accompagnement, mais un rôle mélodique grâce à l'intervention d'instruments solistes qui jouent un contre-chant à chaque strophe (dans l'ordre : flûte, violoncelle, hautbois, chœur, cordes, voix de soprani, clarinette. L'instrument soliste est généralement appuyé par un autre instrument, le violoncelle par exemple par des arpèges à la harpe, le hautbois par les cordes en crescendo.

Orchestration de la première partie de Requiem

	Strophe 1		Strophe 2		Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5
Voix	Chant	Déclamation	Chant	Déclamation	Chant	Chant	Chant
Contre-chant a	flûte		Hautbois		Violons et Hautbois	Voix de femme soliste + ostinato rythmique	Clarinette
Plages d'accords	Cordes			Cordes bois et cuivres	Cordes	Orgue et chœur	Cordes
Batterie d'accords	Harpe		Chœur cordes		Bois et cuivres		
Contre-chant b		Violoncelle		Chœur			
Arpèges		Harpe		Piano			Harpe

7 – Procédés d'écriture

Les procédés d'écriture reprennent le principe de la mélodie accompagnée.

On perçoit différents plans sonores : la *mélodie vocale* et l'*accompagnement* réalisé par un instrument harmonique (accords à la harpe) ou l'orchestre.

Les strophes 1 à 5 sont enrichies d'un contre-chant.

Densification du discours musical dans le 2^{ème} partie : le chœur mixte, ainsi que les cordes (violons 1 et 2, alto et violoncelle) doublent la mélodie chantée dans les strophes 6 à 8.

8 – Forme et genre

Schéma de la structure de Requiem

Première partie Deuxième partie

Intro	Strophe 1	Strophe 1	Strophe 2	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5	Strophe 6	Strophe 7	Strophe 8	Coda
	A	A	A	A	A'	A'	A'	B	B	B	
1 mes.	chanté	parlé	chanté	parlé	chanté, dernier vers parlé	chanté, dernier vers parlé	chanté, dernier vers parlé	chanté	chanté	chanté	

Cette chanson se caractérise par une grande répétitivité au niveau vocal mais on discerne 2 parties distinctes :

- Partie 1 : strophes 1 à 5 chantées sur une première mélodie Les deux premières strophes sont répétées. Deux fois, une fois chantées et une fois parlées, malgré un texte pourtant déjà long. Les strophes 3, 4 et 5 comportent un dernier vers parlé.
- Partie 2 : strophes 6 à 8 sur une nouvelle mélodie et un tempo plus rapide.

9- Conclusion

« La façon dont j'ai écrit *Requiem* sort de ma démarche ordinaire. *Requiem* a d'abord été une espèce d'exercice de style ; j'avais envisagé la musique au piano que j'utilise pour travailler, avant de penser aux paroles qui étaient écrites par ailleurs. Et contrairement à mon habitude, j'hésitais entre trois musiques ». La principale particularité est donc la démarche de composition, qui ne s'apparente pas à celle d'une chanson mais plus à la musique savante. Elle fut tout de suite pensée pour orchestre.

Ferré s'impose dans cette chanson comme auteur-compositeur-interprète mais aussi arrangeur.

Autres *Requiem* dans le domaine de la chanson : *Requiem pour n'importe qui* (Georges Moustaki), *Requiem pour un amour* (Catherine Lara), *Requiem pour un c...*, *Requiem pour un twister* (Serge Gainsbourg), *Requiem pour un fou* (Johnny Hallyday) - liste non exhaustive

Répertoire savant :  [Mozart - Requiem Introït « Requiem aeternam » \(1791\)](#)
[Gabriel Fauré – Requiem – Introït \(1899\)](#)

Tableau de synthèse – *Requiem*

Structure poétique et musicale	Echelle	Mélodie	Formation	Procédé d'écriture Formules d'accompagnement
<p>Forme strophique</p> <p>8 quatrains d'alexandrins aux rimes croisées</p> <p>Strophes 1 et 2 reprises deux fois chacune, la 1^{ère} fois chantée, la 2^{ème} fois parlée. Strophes 3 à 5 chantées</p> <p>Strophes 6 à 8 chantées</p>	<p>Musique tonale</p> <p>Ré Majeur</p>	<p>Première partie, passages chantés : courbe mélodique ascendante par paliers successifs.</p> <p>Passages parlés (chute sur le mot déclamé)</p> <p>Deuxième partie : mélodie linéaire, fortement projetée, répétée sur chaque vers jusqu'à la coupure finale : brusque silence suivi des mots « pour tout ça le silence » (figuralisme)</p>	<p>Voix, piano orchestre et chœur</p>	<p>Forme bipartite : Première partie : alternance de strophes chantées et parlées, orchestration contrastée : celle des premières strophes juxtapose trois plans sonores : une battue régulière (batterie d'accords), de longues plages d'accords, un contre-chant « arabesque », confiés successivement à divers pupitres et instruments solistes de l'orchestre qui échangent ainsi leurs rôles du début à la fin de la première grande partie.</p> <p>Contrepoint marqué alla <i>passacaglia</i> souligné par une ligne chromatique descendante à la manière d'une basse obstinée de passacaille.</p> <p>Orchestration plus légère, pulsation lisse pour soutenir les passages parlés</p> <p>Deuxième partie : Trémolos de cordes et déplacements d'accents suivant le schéma 3+3+2</p>

Tableau de synthèse sur les trois chansons de Léo Ferré

	GREEN	AVEC LE TEMPS	REQUIEM
Caractéristiques principales	<ul style="list-style-type: none"> - Voix et orchestre dont harpe - Ré b Majeur - Lento – Rubato - Caractère naïf (Green), aérien, rêveur 	<ul style="list-style-type: none"> - Piano, voix, orchestre - Mode de la (la mineur sans sensible) - Modéré - Caractère nostalgique 	<ul style="list-style-type: none"> - Piano, voix, orchestre et chœur - Ré Majeur - Adagio – Rubato - Caractère nostalgique
Analyse textuelle	<ul style="list-style-type: none"> - 3 quatrains d'alexandrins aux rimes croisées - Allitérations et assonances : fruit, fleur, feuilles - Retour des phonèmes : sonore, encore, sur votre sein 	<ul style="list-style-type: none"> - 3 strophes sans refrain traditionnel mais répétition de « avec le temps, va, tout s'en va » qui fait office de refrain. - Répétition qui ponctue le déroulement du temps pour arriver à la rupture finale « avec le temps, on n'aime plus » 	<ul style="list-style-type: none"> - 8 quatrains d'alexandrins aux rimes croisées - Litanie - Pessimisme sur la société. Oscillation du poète entre mépris et pitié
Analyse musicale	<ul style="list-style-type: none"> - Structure du texte original avec répétition du dernier hémistiche de chaque strophe - Introduction (1 mesure) – 3 strophes - Coda 	<ul style="list-style-type: none"> - 3 strophes traitées à l'identique - Chaque strophe se termine par une cadence parfaite 	<ul style="list-style-type: none"> - Strophes 1 et 2 reprises 2 fois : chantée puis parlée - Strophe 3, 4, 5, 6, 7, 8 chantées - 2 parties musicales distinctes

	<ul style="list-style-type: none"> - Enonciation très aérée de la mélodie. - Pause rythmique entre chaque vers et hémistiche - Mouvement d'élan et de retombée en « cloche » marqué par la montée vers l'aigu et un crescendo en fin de 2^e vers. - Mélodie qui ne se finit pas sur la tonique mais sur un mi b (9^e Majeure de Ré b) pour laisser la phrase en suspend - Note finale : la b (V) 	<ul style="list-style-type: none"> - Ambitus de la mélodie assez large - Pas d'arrêt - Ne comporte pas la sensible pour installer le mode de la - La ligne mélodique amplifie les intonations prosodiques de la voix parlée 	<ul style="list-style-type: none"> - La ligne mélodique marque un mouvement ascendant sur toute la strophe, calqué sur la structure du texte - Dans la 1^e partie, mélodie disjointe avec mouvement ascendant et crescendo expressif. Puis rythme de la déclamation libre - Dans la 2^{de} partie : mouvement conjoint de la mélodie et recto tono.
	<ul style="list-style-type: none"> - Débit vocal assez lent - Syllabisme reproduisant le monosyllabisme de la poésie de Verlaine 	<ul style="list-style-type: none"> - Syllabisme - Grande régularité rythmique donnée par l'ostinato de triolets - Absence de pauses rythmiques entre les vers : les grandes articulations grammaticales ne sont pas respectées. Effet d'accumulation qui symbolise le temps qui passe et ne pas s'arrêter - Les temps forts coïncident avec les accents toniques du texte 	<ul style="list-style-type: none"> - 1^e partie : rythme complexe dans un rubato expressif. Ferré impose le rythme de sa vocalité - 2^e partie : accélération du tempo
	<ul style="list-style-type: none"> - Musique qui se répète à l'identique pour chaque strophe - Caractère de musique de film : les glissandi de la harpe peuvent même s'apparenter à une musique descriptive. - Tassement des cordes dans un registre medium – grave qui contraste avec l'envolée lyrique à la fin de chaque demi-strophe, pour souligner l'emphase du texte à son point de climax - Longues notes tenues de l'orchestre : longueur des accords de neuvième - Raffinement harmonique renforcé par le traitement de l'orchestre évoluant par périodes, avec des points d'orgues enrichis de notes ajoutées. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pas de modulation mais harmonie riche - Appoggiatures de la main droite du piano créent des frottements avec la mélodie : dissonances qui renforcent le côté dramatique - Accompagnement sobre - Ligne de basse linéaire : une note tenue par mesure. Mouvement conjoint descendant - Tout semble tiré vers le bas sans aucun arrêt - Formule arpégée de piano : marche d'harmonie procédant par cycle de quinte 	<ul style="list-style-type: none"> - L'orchestre n'a pas un simple rôle d'accompagnement mais la musique peut se suffire à elle-même - Contraste de la 2^e partie : accélération du tempo – ostinato rythmique des bois et cuivres – les cordes suivent la voix chantée.

Une technique entre tradition et modernité : *le bourdon*

Introduction : Qu'est-ce qu'un bourdon ?

Le bourdon désigne un son continu à hauteur constante, en général grave.

a - C'est une caractéristique propre à certains instruments comme la **vielle à roue** et la **cornemuse** : une (des) corde(s) pour la vielle, ou un (des) tuyau(x), pour la cornemuse, produisent un son fixe qui est précisément le bourdon.





Scottish d'Uchon - Musique traditionnelle du Morvan

La Fuite en Egypte - Air religieux Bourgogne Nivernais

Le bourdon reste très présent dans la musique de tradition orale ainsi que le rappellent René Zosso musicien suisse qui « chante et vielle ». Il évoque « *La musique à bourdon, ou l'éternel présent* » expliquant : « *Le son continu de ces instruments, le bourdon, sert à parler du temps. Pas du passé, pas forcément du présent, mais du temps durée où s'inscrivent les émotions, les états d'esprits divers qui de tous temps ont animé les hommes* ».

b - Le terme de bourdon désigne également une ou plusieurs notes tenues - vocales ou instrumentales - qui servent d'assise à une ou plusieurs mélodies. Dans la musique vocale il apparaît comme une référence de hauteur.

- ☀ *Puisque bele dame m'eime* – Motet du manuscrit de Montpellier (Ars Antiqua- XIII^{ème} siècle)
- La Péronnelle* – bourdon instrumental, instrument mélodique et voix soliste
- Le Roi Renaud* – bourdon instrumental, instrument mélodique et voix soliste
- Vedastus igitur* - Chant carolingien anonyme du XI^{ème} siècle

- La présence sonore du bourdon s'inscrit dans l'esprit de l'auditeur ; par sa hauteur mais aussi par sa couleur qui lui est propre, il se fixe dans le temps de l'œuvre.
- Une pratique universelle : le pratique du bourdon est universelle, attestée par d'ancestrales cultures et traditions orales.

La pratique du bourdon concerne les musiques traditionnelles occidentales mais également les musiques du monde, elle existe sur tous les continents et dans de nombreuses cultures : chant diphonique au Tibet, Mongolie, Ukraine, Sardaigne, Corse, Afrique du Sud ...

Dans la musique savante, le bourdon est aussi l'un des éléments d'écriture de la musique occidentale depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours où il devient parfois un élément du discours musical.

- ☀ *Kyrie de la Messe du jour de Noël* - Ecole de Notre-Dame – XII^{ème} siècle
- *Benedicamus Domino* – *Organum duplum* - Ecole de Notre-Dame – XII^{ème} siècle
- *Alleluia nativitas gloriose virginis marie* - *Organum triplum* - Ecole de Notre-Dame – XII^{ème} siècle
- *Symphonie n° 9, 1^{er} mouvement* – Beethoven (bourdon sur la quinte la-mi aux mesures 1 à 16).
- *L'ouverture de l'Or du Rhin* – Wagner (bourdon de mi bémol, tapis sonore de près de 5 minutes sur lequel se développe le leitmotiv du Rhin).
- Polyphonie corse – *Terra mea* de Jean Paul Poletti (oratorio a capella pour officiant et chœur d'hommes)

Plus largement, la technique du bourdon relie les musiques à travers les siècles. Les deux chansons sur bourdon choisies pour le programme du bac utilisent cette technique musicale héritée du passé et se situent entre tradition et modernité.

4 - La pluie tombe sur nous - Évelyne Girardon

La redécouverte du répertoire traditionnel français est l'œuvre d'un mouvement de musiciens et chanteurs, apparu dans les années 1970-1980. Ces derniers ont effectué un gigantesque travail de collectage, consistant à recueillir auprès des "anciens" les textes et musiques de notre patrimoine.

Ex : Des anciens tels que Julien Tiersot rassemblent au début du XX^{ème} siècle plus de 450 chansons populaires des Alpes françaises. Achille Millien fait de même dans le Morvan.

Evelyne Girardon réactualise dans une interprétation personnelle des éléments musicaux empruntés grâce au collectage (chanson monodique) avec la volonté de rester proche de l'esprit de la musique traditionnelle, tout en revendiquant une démarche créatrice (superposition d'un bourdon vocal).

a- L'interprète



Évelyne Girardon, chanteuse, musicienne et comédienne est l'une des figures des musiques traditionnelles avec les groupes *La Kinkerne*, *La Bamboche*, *Beau temps sur la province* et la *Compagnie du beau temps*. Elle a fondé en 1999 la *Compagnie Beline* avec laquelle elle interprète la chanson *La pluie tombe sur nous*.

Elle chante des mélodies sur des bourdons sans grille d'accords mais à la recherche d'une sensation, d'une alchimie entre la mélodie, le texte et le bourdon. C'est une question d'imaginaire et d'improvisation en relation constante avec le texte. Tout est construit oralement.

b- La chanson

La pluie tombe sur nous, pour vous, quel avantage ?
Vos vaches auront du lait, vous ferez des fromages
Vous en tirerez de l'argent
Pour marier tous vos enfants

***En chantant de rantanplan
Ce joli mois de mai qui toujours nous réveille***

La pluie tombe sur nous, pour vous, quel avantage ?
Ce joli mois de mai, s'endort sur la rosée
Vous engraissez vos moutons

Briolage

*Et montez donc, voir là mes grands boeufs,
Mon Cadet, mon Joli, mon Varné, mon Taupin,
mon Paillau, mon Charbounio
Hardis, hardis les gars , Ah...
Hardis les gars !
R'montez là donc les deux derriés,
Ah ! les deux vieux ! Allons Allons !*

A la Saint-Jean, nous les vendrons

***En chantant de rantanplan
Ce joli mois de mai qui toujours nous réveille***

Vous, filles qui dormez, à la plus haute chambre
Entendez vos amants, à la porte qui chantent
Préparez leurs la collation
A tous ces beaux gentils garçons

***En chantant de rantanplan
Ce joli mois de mai qui toujours nous réveille***

*Ah ! bottez là donc là, Ah r'montez là donc là !
Ah... Hardis les gars !
Mon Cadet, mon Joli, mon Varné, mon
Taupin,
mon Paillau, mon Charbounio, hey hey hey
Tirouli tant ! Allez, ah !
Et la la*

La pluie tombe sur nous - chanson traditionnelle recueillie en Ardèche.

$\text{♩} = 96$

La pluie tom-be sur nous Pour vous quel a-van-ta-ge ? Vous en ti-re-rez
Vos vaches au-ront du lait, Vous se-rez des fro-ma-ges.
de l'ar-gent Pour ma-ri-er tous vos en-fants. En chan-tant de ran tan plan Ce
jo-li mois de mai Qui tou-jour vous ré-veil-le. En chan-tant de ran-tan
plan le jo-li mois de mai Qui tou-jours nous ré-veil-le.

Lent et libre

Eh! mon tez donc voir là mes grands bœufs : mon Ca-det, mon Jo-
li, mon Var-mé, mon Tau-pin, mon Pail-lau, mon Char-bou-nio, Eh! la
eh! La la la la, Eh! la la Eh! la
la la la la la la, Eh! la Ah!

Lent et libre

Al-lons, mes jo-lis bœufs! Al-lons, al-lons! Ah! Nous al-lons
brin tra-vail-ler! Al-lons, al-lons! Ah! Fai-tes vo-
tre sil-lon droit! Al-lons, al-lons! Ah! Al-lons Ah!

vers 1 

vers 2 

vers 3 

vers 4 

Ref. 



1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9

Commentaire d'écoute : *La pluie tombe sur nous*

1 – Présentation

La chanson intitulée « *La pluie tombe sur nous* » interprétée par Evelyne Girardon est une pièce de musique vocale a capella qui appartient au répertoire de la musique traditionnelle française. Evelyne Girardon propose une interprétation personnelle d'un chant qui nous a été transmis grâce au collectage, ici un chant provenant d'Ardèche.

La pluie tombe sur nous : édité en 2005 par la *Compagnie Beline* dans un CD intitulé *Répertoire*

2 – Formation et texte

La pièce est interprétée par une formation constituée de 3 voix de femmes.

Il y a un travail du traitement du son sur le bourdon vocal (son continu).

A l'enregistrement sont superposés différents plans sonores (plus de 3) : technique du *recording*

Le texte : alternance de couplets et refrain

- Couplet : un quatrain - avec 2 vers dont le phrasé est libre (vers 1 et 2 = 6 + 7)
- avec 2 vers mesurés (vers 3 et 4 = 8)
- Refrain : un distique avec 2 vers mesurés (vers 1 + 7 ; vers 2 = 6 + 7)

Le texte évoque le bénéfice de la pluie sur la terre, les récoltes et l'élevage et les conséquences qu'en tirera la génération suivante (à marier !- dote) ; le refrain renvoie aux chansons écrites en hommage au retour du printemps (cf *reverdies*).

3 – Caractère

Le caractère de l'œuvre est assez paisible, calme, serein, mélodique, équilibre entre une atmosphère presque méditative et légèrement dansante, tournoyante. La 2^{ème} partie du chant (briolage) est plus dynamique.

Dynamiques : des nuances globalement constantes, pas d'effets de contrastes, d'opposition ni de nuances progressives (même pas lors de l'alternance voix soliste et voix d'accompagnement).

4 – Espace

- Espace sonore relativement peu large avec utilisation de registres vocaux se situant dans le médium, grave pour la voix soliste.
Léger élargissement de l'espace sonore vers l'aigu lors de l'intervention des voix en polyphonie sur le refrain (l'étendue vocale n'est pas un objectif dans la musique trad. comme dans le chant lyrique).
- Echelle modale : Si_b do ré_b mi fa sol la_b si_b (mode *mineur*, à cause de la première tierce, et sans sensible), l'utilisation d'une écriture modale est caractéristique de la musique traditionnelle française mais également d'autres pays (Europe de l'est, flamenco...).
- Langage mélodique : la voix soliste enchaîne des phrases mélodiques qui correspondent aux vers du texte dont les intervalles sont assez conjoints avec quelques sauts de 4^{te} et 5^{te} : mélodie simple facilement mémorisable comme dans la musique populaire traditionnelle.
 - La mélodie se développe entre la tonique et la 7^{ème} mineure donc dans un ambitus assez restreint. Seule la cadence du demi-refrain chute à la dominante inférieure.
 - Les vers 1 et 2 du couplet évoluent de la tonique à la quinte : de si_b à fa ; le mi naturel de la 1^{ère} phrase est étonnant (sensible de la dominante), cette note apparaît à la césure du vers comme une demi-cadence

(sur le mot « nous » et sur « lait » au 2^{ème} vers) ; le sol bécarré vers 1 et 2 indique la couleur de ré modale

- Le vers 3 du couplet évolue de la quinte à la 3^{ce} : de fa à réb
- Le vers 4 de la 4^{te} à la tonique : de mib à sib. Les vers 3 et 4 sont construits comme une marche harmonique.

- Ornementation, mélismes (plusieurs notes sur une seule syllabe) :

- On perçoit quelques ornements sur les valeurs longues de la fin des phrases (sur « avantage » et « fromage » dans le couplet et sur « réveille » dans le refrain). Dans la 2^{ème} partie du chant c'est-à-dire dans le briolage : phrase 1 mélismes sur « voir là » et « bœufs », phrase 2 sur « mon Paillau », phrase 3 ornementation sur « les gars », phrase 4 sur « allons », phrase 5 sur « donc » et « là », phrase 9 mélisme sur « la/o »
- Ports de voix : Fluctuation de la hauteur dans la phrase 4 sur « derriés » et « allons » et sur « hey, hey, hey », la voix retombe sur ces deux mots en glissant. L'intonation flotte mais de façon contrôlée.

Le briolage : Le terme a été introduit dans la langue littéraire par George Sand. Il s'agit d'un mode de communication par le chant entre les hommes et les bœufs pendant le travail, en particulier le labour. Les paroles sont des encouragements aux bêtes ; jeux sur les voyelles, mélismes, port de voix. L'ambitus est le même que dans le chant ; les notes initiales ou finales de chacune des parties sont la tonique, la quinte ou la quarte. Le ré n'est plus bémol mais nous ne sommes pas pour autant en majeur. La sixte, le sol est tantôt mineur, tantôt majeur ; il offre une couleur changeante.

5 - Temps

D'une manière globale, le temps est strié, la musique pulsée, tempo modéré, métrique à 2/4 : dans le refrain et sur les vers 3 et 4 des couplets

Impression de temporalités différentes sur les deux premiers vers et dans le briolage : impression d'une musique non pulsée (temps lisse) en raison d'une interprétation libre et mélodique, d'une pulsation peu marquée et de la présence du bourdon.

Rythmes : valeurs assez régulières sur les phrases mélodiques des vers 1 et 2

Alternance de figures rythmiques caractéristiques : 2 croches ; croche/ 2 doubles ; croche pointée/double qui donnent un caractère plus dynamique et dansant.

6 - Couleur

- Dans les couplets et refrains, la voix soliste est naturelle sans vibrato ; présence de quelques légers vibratos sur certaines notes. On entend la respiration.
- Dans le briolage, impression d'une voix plus sonore, plus large, plus lourde, avec changement de couleur vocale : les voyelles prennent des teintes différentes (a – â – o), timbre dur, voix parfois nasillarde, « r » roulés pour « imiter » un patois.
Modes d'expression vocales variés : interprétation libre, appels, interjections, utilisation de la voix chantée avec énergie projetée sur certains mots ce qui donne une impression de voix criée (encouragements aux bêtes).

7 – Procédés d'écriture

Évelyne Girardon propose une version personnelle d'un chant monodique traditionnel auquel elle superpose un bourdon vocal. Elle chante la mélodie, ses deux compagnes assurent le bourdon. Evelyne Girardon accorde une valeur esthétique à ce bourdon : *"La place du bourdon dans cet arrangement était inévitable, évidente, comme témoin de la densité sonore et de l'émotion ressentie"*.

- Chant monodique avec bourdon donc polyphonie dans sa forme la plus simple (référence Moyen Age)
- Ecriture horizontale avec superposition de plans distincts : légère densification du discours musical par ajout de plans sonores dans le refrain ; la voix soliste est accompagnée par 2 voix en contrepoint polyphonique.
 - doublure dans le grave de la voix soliste à la 4^{te} inférieure
 - contrepoint à deux voix dans un registre plus aigu (à la 3^{ce})
- Interprétation libre, tradition orale avec part d'improvisation

Le bourdon si_b est le socle sur lequel s'établit la mélodie. Il induit une succession de tensions et détentes suivant ses rencontres harmoniques consonantes et dissonantes avec la ligne mélodique qui est chantée. La voix se pose sur des points de consonances avec le bourdon (5^{te} et tonique), la 3^{ce} s'entend comme une suspension et non comme une note appartenant à l'accord de si_b m (pas de conception tonale). Evelyne Girardon chante des mélodies sur des bourdons sans grille d'accords mais à la recherche d'une sensation, d'une alchimie entre la mélodie, le texte et le bourdon. C'est une question d'imaginaire et d'improvisation en relation constante avec le texte. Tout est construit oralement.

8 – Forme et genre

- Formes basées sur l'alternance d'épisodes récurrents: structure en 3 couplets et refrains bissés
- Genre vocal qui s'apparente à la chanson

9- Conclusion

Evelyne Girardon réactualise dans une interprétation personnelle des éléments musicaux empruntés grâce au collectage (chanson monodique) avec la volonté de rester proche de l'esprit de la musique traditionnelle, tout en revendiquant une démarche créatrice (superposition d'un bourdon vocal).

Spécialiste des musiques traditionnelles, Evelyne Girardon développe une esthétique musicale où le bourdon possède une dimension spatiale. Pour elle, le bourdon ouvre un espace sonore, véritable un terrain de jeu dans lequel elle évolue vocalement, où la richesse de ses qualités vocales peut s'exprimer. L'enregistrement traite de manière égale les parties de soliste et de bourdon vocal.

5 - Quand je marche – Camille

a – Camille et son *fil-bourdon*

Au cours de ces dernières années, la jeune chanteuse Camille (née en 1978) s'est fait un nom parmi les valeurs sûres de la nouvelle chanson française.

Son deuxième CD, *Le fil* (2005), symbolisé par le bourdon de la note *si* qui est tenue pendant tout l'album (15 titres) présente une esthétique qui dépasse la technique traditionnelle du bourdon, tenant une note du début à la fin d'une œuvre chantée. Ce bourdon chanté par Camille demeure présent du début à la fin du CD et c'est ce même bourdon qui clôt l'ultime chanson, *Quand je marche*, durant plus de 30 minutes. Camille a conçu cet album en utilisant le procédé du « *segue* » qui signifie « *suis* » qui permet de marquer une continuité entre deux chansons ainsi qu'entre l'ensemble des chansons. Le bourdon est une ligne, un chemin sur lequel Camille dépose ses aventures. « *Le but du jeu est de ne pas perdre le fil ... j'ai pris mon souffle, j'ai choisi une note et je l'ai tendu comme un élastique, j'ai chanté dessus dessous le fil* » explique Camille.



b - La chanson

***Quand je marche*, paroles, musique et interprétation de Camille.**

Quand je marche, je marche
Quand je dors, je dors
Quand je chante, je chante
Je m'abandonne

Quand je marche, je marche droit
Quand je chante, je chante nue
Et quand j'aime, je n'aime que toi
Quand j'y pense, je ne dors plus

Je suis ici
Je suis dedans
Je suis debout
Je ne me moquerai plus du tout

« Entends-tu, m'as-tu dis,
Le chant du monde », alors depuis
Quand l'aube se lève, je la suis
Quand la nuit tombe
Je tombe aussi

Je suis ici
Je suis dedans
Je suis debout
Je ne me moquerai plus de tout

Quand j'ai faim, tout me nourrit
Le cri des chiens, et puis la pluie
Quand tu pars, je reste ici
Je m'abandonne et je t'oublie.

Commentaire d'écoute : *Quand je marche*

1 – Présentation

« *Quand je marche* » est une chanson composée et interprétée par une jeune artiste, Camille. C'est une pièce de musique vocale a capella qui appartient au répertoire des musiques dites actuelles. Cette chanson est apparue à son deuxième album intitulé *Le fil* (2005).

2 – Formation et texte

Il existe deux versions enregistrées de cette chanson :

- une version acoustique pour voix solistes uniquement dont une voix de femme, celle de Camille (texte) et une voix d'homme qui réalise un accompagnement rythmique vocal et corporel (*Human beat box* - technique issue du hip-hop).
- la version originale issue de l'album dont la formation comprend : une voix soliste de femme (Camille), basse électrique, trombone, percussions corporelles.

Le texte : d'une strophe à l'autre, le texte reprend avec des ajouts et des interventions les propositions déjà énoncées. Chaque vers se divise en 2 hémistiches (2 membres de phrases assez courts)

3 – Caractère

Le caractère de l'œuvre est assez paisible, calme, presque étrange ; impression de souplesse et de fluidité ; caractère répétitif.

Dynamiques : Des différences d'intensité sont assez nettes entre les différents plans sonores, la voix soliste est mise en avant par rapport à l'accompagnement et le bourdon ; il n'y a pas de nuances réellement interprétées par les musiciens mais c'est en réalité un travail d'enregistrement.

4 – Espace

- On prend conscience de l'espace sonore grâce à la présence de plans sonores bien définis qui évoluent toutefois dans un espace qui n'est pas extrêmement large.
- Musique tonale ; le plan tonal suit un schéma très classique avec l'alternance dominante-tonique systématisée sur toute la durée du couplet. La tonalité de si majeur est proche du « fil », du bourdon sur « si ».
- La mélodie du couplet juxtapose les hémistiches du poème entrecoupés de silences, les 2 membres de phrases se répondent deux par deux suivant le plan antécédent-conséquent. Jeu de questions-réponses qui reproduisent le dialogue intérieur de la narratrice sur des modes différents : absurde (*Quand je marche, je marche*), existentialiste (*Quand l'aube se lève, je la suis*). La mélodie n'est pas ornementée, elle demeure assez simple ; son ambitus est d'une 11^{ème} en tenant compte du saut de registre sur le 2^{ème} vers du refrain (« *Je suis dedans* »).

5 - Temps

- Le temps est strié, la musique pulsée, tempo modéré, métrique binaire.
- Impression de temporalités différentes: impression d'une musique non pulsée (temps lisse) en raison de la présence du bourdon (cf caractère)
- Motif mélodico-rythmique d'accompagnement répété en ostinato par la voix d'homme : effet de suspension (silence) sur l'avant dernier vers (dominante) avec reprise sur le dernier vers (tonique).

6 – Couleur

Le travail expérimental de la voix et de sa résonance est mis en avant dans cette version acoustique : alliance du bourdon, de la propre voix de Camille (texte) et d'un accompagnement rythmique vocal et corporel.

- Voix soliste : voix naturelle sans vibrato peu puissante.
- La voix d'homme est traitée de manière instrumentale ; elle apporte des couleurs plus variées avec les formules répétitives mélodico-rythmique (ostinato) qui imitent une partie de basse : sons voisés sur hauteurs précises (bouche fermée) associés à des sons percutés (percussions corporelles et bruits de bouche)
- Bourdon : il est vocal mais traité électroniquement (pas de respiration) avec changement de couleur.

7 – Procédés d'écriture

Superposition de plans sonores distincts: bourdon et mélodie accompagnée.

Le bourdon (sur la note si) est ici est une ligne horizontale qui n'a pas d'épaisseur, qui ne délimite pas l'espace sonore, il conduit la progression linéaire mais ne participe pas à la construction verticale de la musique. Dans ce sens, cette note tenue est-elle encore un bourdon ?

Version originale :

Le discours musical se construit au fil de la narration, en « augmentation », empruntant aux musiques actuelles :

- La partie de basse électrique au jeu syncopé réalise un accompagnement polyphonique : ligne de basse entrecoupée d'accords arpégés ; un tout réparti sur plusieurs plans juxtaposés.
 - Le contrechant au trombone sur les refrains 1 et 2
 - Les accords des parties de trombone (sur couplet 3) sont réalisés par le même tromboniste en *recording*
 - Les entrées en tuilage des parties de trombones (sur le couplet 4) forment des dissonances (*recording*)
- Les divers procédés utilisés font penser à une forme de métissage musical

8 – Forme et genre

Forme basée sur l'alternance d'épisodes récurrents: alternance de couplets et refrains. Utilisation d'un plan standard avec l'originalité de se terminer par un couplet.

- introduction (construite en fonction des consonances propres aux musiques à bourdon)
- couplet 1
- couplet 2
- refrain
- couplet 3
- refrain
- grille du couplet (improvisation vocale)
- couplet 4
- bourdon

Genre vocal qui s'apparente à la chanson

9- Conclusion

Camille, auteur-compositeur de la jeune chanson française trouve avec son « fil-bourdon » un outil (assez conceptuel) qui donne du lien et de la cohérence à son album. Le bourdon est nettement plus en retrait dans l'arrière plan sonore de la chanson « *Quand je marche* », il n'interagit pas de la même façon sur la couleur harmonique. Il est davantage présent entre les chansons de son album « *Le Fil* », dans l'enchaînement de toutes les pistes. Ici, l'esthétique dépasse la technique traditionnelle du bourdon.

Un procédé au service de la transmission orale : *le timbre*

Introduction

A - Le « timbre » ou la « mémoire de l'air »

Ici le terme « timbre » ne définit pas la couleur du son d'une voix ou d'un instrument. Il possède un autre sens moins courant :

Le timbre est un air préexistant aux paroles qui lui sont adaptées pour constituer une nouvelle chanson. Il sert de support à de très nombreuses chansons. On l'indique par *l'incipit* du texte, (le premier vers), qui rappelle sa première utilisation, du moins la plus connue, et permet de se remémorer sa mélodie. Autrement dit, le nouveau texte peut porter la mention : *Sur l'air de...*

La Ballade du Pou en Parade sur l'air de *Au Clair de la lune* (air attribué à Lully)

*Un pou en parade
Un' puc' le regarde,
Le pou en colère
La prend par derrière
Sur un tabouret
Lui pince le mollet
De cette trahison
Lui tire le chignon*

L'air doit être connu et facile (mélodie usant de répétitions) pour qu'on puisse le retenir. Aussi, pour que le procédé du timbre fonctionne, la formule métrique (nombre de syllabe) du nouveau texte doit être conforme au modèle. La mémoire métrique joue un rôle important.

Les timbres ont été utilisés de tout temps dans la chanson populaire, mais aussi dans la musique antique, le répertoire grégorien, les chansons des troubadours, des trouvères.

Au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, la pratique du timbre est d'usage courant. Au XX^{ème} siècle, cette technique se perd pourtant le fonctionnement reste le même.

Ex : sur l'air de *La Cucaracha* (chanson d'origine espagnole développée au Mexique – le Cafard, général au XIX^{ème} siècle) Pierre Dac à Radio Londres pendant la guerre fredonnait : *Radio Paris ment, Radio Paris ment, Radio Paris est allemand.*

B - Les deux chansons : *La Liberté des nègres* et *Les cinq étages*

On trouve la plupart des timbres utilisés au début du XIX^e siècle dans le recueil de chansons, la *Clé du Caveau*. Le "Caveau" en question fut une sorte d'académie, qui exista sous diverses formes aux XVIII^e et XIX^e siècles, dont le but était de cultiver la chanson. En firent partie notamment Pierre-Augustin de Piis et Pierre-Jean Béranger.

Pour illustrer ce procédé du timbre, l'originalité des deux chansons la *Liberté des nègres* et *Les cinq étages* tient au fait qu'elles sont interprétées sur un même air référencé sous deux voir trois noms de timbres différents en particulier *Dans cette maison à quinze ans* dont la version originale n'est apparemment pas passée à la postérité. Les deux chansonniers du Caveau, Pierre-Augustin de Piis et Pierre-Jean Béranger ont donc utilisé un timbre identique pour deux textes forts différents.

Le thème de chanson originale se trouve dans les *Musiques de chansons de Béranger* (Paris, 1851). Le timbre indiqué s'intitule soit *Dans cette maison à quinze ans*, soit *Daignez m'épargner le reste*. On constatera sans difficulté qu'il s'agit du même air ; de la nuance *Allegro* nous passons à celle d'*Allegretto*.

Air : *Dans cette maison à quinze ans.*



Air : *Daignez m'épargner le reste.*



6 - La liberté des nègres du citoyen Piis – Interprétation de Marc Ogeret

a- L'auteur

Antoine-Pierre-Augustin de Piis (1753-1832) commença une carrière de "fonctionnaire" comme secrétaire interprète du comte d'Artois (futur Charles X). Après le 9 thermidor de l'an II (chute de Robespierre) il remplit un certain nombre de fonctions administratives, puis on le retrouve secrétaire général de la préfecture de police de 1800 à 1815.

Parallèlement, Piis s'est fait connaître comme auteur dramatique à succès dès 1776 et on lui doit la fondation du théâtre du Vaudeville en 1792. Outre ses pièces de théâtre, il est l'auteur de poésies et chansons qui furent éditées en 4 volumes en 1810. Un certain Antony Meray, dans une bibliographie de la chanson publiée en 1850, porte un jugement très mesuré sur l'auteur : *"Les chansons de Piis sont remarquables par leur correction, quoique facilement faites. Beaucoup d'entre-elles ont été populaires dans un temps où l'on chantait. L'abondance de leur auteur dégénère souvent en prolixité : beaucoup de chansons comptent 15 à 20 couplets, et c'est trop."*



Malgré ses accointances liminaires avec l'ancien régime puis quelques désarrois sous la Terreur, Antoine Piis resta un fervent soutien de la révolution - puis de l'empereur. Autre élément biographique notable, Antoine Piis était le fils naturel d'un officier de Saint-Domingue, territoire faisant partie de ce que l'on nommait alors les "Iles d'Amérique" qui englobaient également la Guadeloupe et la Martinique. Rien d'étonnant donc à ce que l'auteur soit demeuré sensible à la cause des esclaves en général et des "nègres" en particulier...

b- La chanson

Rappelons ici que l'esclavage a sévi dans les îles dès le XVII^{ème} siècle et fut codifié par Colbert, ministre de Louis XIV en 1685. La richesse que constituait la canne à sucre se développa essentiellement avec l'exploitation des esclaves venus d'Afrique et suscita de nombreuses fortunes. C'est dans le sillage de la Révolution française, le 4 février 1794, que fut aboli une première fois l'esclavage. Rétabli par le consul Bonaparte en 1802, il fut définitivement aboli aux tous débuts de la II^{ème} République, le 27 avril 1848, sous l'impulsion de Victor Schœlcher, alors sous-secrétaire d'Etat aux colonies.

Le citoyen Piis fut ainsi l'un des auteurs à exercer sa plume pour glorifier la première abolition de l'esclavage et dès le 8 février 1794 fut représentée un de ses "vaudevilles républicains" au théâtre des Variétés Amusantes (aujourd'hui théâtre du Palais Royal), *La liberté de nos colonies*. C'est dans cette pièce que l'on retrouve les couplets de la chanson *La liberté des nègres*. Cette chanson résolument engagée est la seule, à notre connaissance, que Piis a laissée fort justement à la postérité.

Antoine-Pierre-Augustin de Piis fait parti des auteurs à succès en cette époque post-révolutionnaire ; il faut dire que dans les théâtres en ce début de XIX^{ème} siècle, ce ne sont que « faits historiques et patriotiques, que divertissements patriotiques, que comédies patriotiques, qu'impromptus républicains, que tableaux patriotiques, scènes patriotiques, sans-culottides, opéras, comédies, vaudevilles patriotiques » (Frères Goncourt 1888).

La liberté des nègres

Paroles de Pierre Augustin de Piis sur l'air de « *Dans cette maison à quinze ans* »

Le savez-vous, Républicains,
Quel sort était le sort du nègre ?
Qu'à son rang, parmi les humains
Un sage décret réintègre ;
Il était esclave en naissant,
Puni de mort, pour un seul geste...
On vendait jusqu'à son enfant.
Le sucre était teint de son sang,
Daignez m'épargner tout le reste... (bis)

De vrais bourreaux, altérés d'or,
Promettant d'alléger ses chaînes,
Faisaient, pour les serrer encor,
Des tentatives inhumaines.
Mais, contre leurs complots pervers,
C'est la nature qui proteste
Et deux peuples, brisant leurs fers,
Ont, malgré la distance des mers,
Finì par s'entendre de reste. (bis)

Qu'ont dit les députés des noirs
A notre Sénat respectable,
Quand ils ont eu de leurs pouvoirs
Donné la preuve indubitable :
Nous n'avons plus de poudre, hélas !
Mais nous brûlons d'un feu céleste,
Aidez nos trois cent mille bras,
A conserver dans nos climats
Un bien plus cher que tout le reste. (bis)

Soudain, à l'unanimité :
Déclarez à nos colonies,
Qu'au désir de l'humanité,
Elles sont par vous affranchies.
Et si des peuples oppresseurs,
Contre un tel vœu se manifestent,
Pour amis et pour défenseurs,
Enfin, pour colons de nos cœurs,
Songez que les Français vous restent. (bis)

Ces Romains, jadis si fameux,
Ont été bien puissants, bien braves,
Mais ces Romains, libres chez eux,
Conservaient au loin des esclaves.

C'est une affreuse vérité,
Que leur histoire nous atteste,
Puisqu'avec nous, d'humanité,
Déjà les Romains sont en reste. (bis)

Tendez vos arcs, nègres marrons,
Nous portons la flamme à nos mèches,
Comme elle part de nos canons,
Que la mort vole avec vos flèches.
Si des royalistes impurs,
Chez nous, chez vous, portent la peste,
Vous dans vos bois, nous dans nos murs,
Cernons ces ennemis obscurs,
Et nous en détruirons le reste ! (bis)

Quand dans votre sol échauffé,
Il leur a semblé bon de naître,
La canne à sucre et le café
N'ont choisi ni gérant, ni maître.
Cette mine est dans votre champ,
Nul aujourd'hui ne le conteste,
Plus vous peinez en l'exploitant,
Plus il est juste, assurément,
Que le produit net vous en reste. (bis)

Doux plaisir de maternité,
Devenir plus cher à négresse
Et sans nuire à fécondité,
Prendre une teinte de sagesse.
Zizi, toi n'étais, sur ma foi,
Trop fidèle, ni trop modeste ;
Mais toi, t'en feras double loi,
Si petite famille à toi
Dans case à moi, près de toi reste. (bis)

Américains, l'égalité
Vous proclame aujourd'hui nos frères
Vous aviez à la liberté
Les mêmes droits héréditaires.
Vous êtes noirs, mais le bon sens
Repousse un préjugé funeste...
Seriez-vous moins intéressants,
Aux yeux des républicains blancs ?
La couleur tombe, et l'homme reste ! (bis)

b- L'interprétation

La chanson a été interprétée à de nombreuses reprises depuis sa création et au cours des cinquante dernières années par le Sextuor de la Cité (1960), Jean-Christophe Benoît (1962), Gérard Friedmann (1982), Hélène Delavault (1988), Marc Ogeret (1988), Jean-Louis Caillat (1989) et Simone Bartel (1989)

Marc Ogeret (1932) fait partie de la communauté des chanteurs "rive gauche" qui se distinguent par le choix de leurs textes, empruntés souvent à des poètes. Marc Ogeret s'est ainsi illustré pour ses interprétations d'Aristide Bruant (1851-1925), Louis Aragon (1897-1982) et Léo Ferré (1916-1993). Plusieurs de ses enregistrements sont dédiés aux luttes militantes : *Autour de la Commune*, *Chansons contre*, *Marc Ogeret chante la Révolution*.



Commentaire d'écoute : *La liberté des nègres*

1 – Présentation

« *La liberté des nègres* » fut écrite par Pierre Augustin de Piis en 1794, auteur dramatique à succès de l'époque post-révolutionnaire ; on lui doit la fondation du théâtre du Vaudeville en 1792. Il est également l'auteur de poésies et chansons éditées en 1810.

Cette chanson, enregistrée en janvier 1988, est interprétée par Marc Ogeret (1938), chanteur appartenant au courant de la chanson dite « Rive Gauche ».

2 – Formation et texte

La pièce est interprétée par une formation constituée d'une voix de baryton accompagnée par des cordes frottées (dont violon solo, violoncelle), un piano ; intervention discrète du cor et des timbales.

Le texte du citoyen Piis fait de cette chanson, une chanson engagée : à travers ses 9 couplets, il glorifie la première abolition de l'esclavage en 1794. Cette année fut représentée un de ses "vaudevilles républicains", *La liberté de nos colonies*, pièce dans laquelle on retrouve la chanson *La liberté des nègres*.

La version de Marc Ogeret ne propose pas les neuf strophes mais seulement cinq.

Chaque strophe adopte une structure de 10 vers en octosyllabes (8 pieds) aux rimes croisées. Le dernier vers (10^{ème}) est la répétition du précédent.

3 – Caractère

Le caractère de l'œuvre est mélodique, poignant, pesant, parfois tourmenté.

Dynamiques : les nuances évoluent du *p* au *f* en fonction de l'interprétation du texte ; intensité globalement soutenue avec nombreuses nuances progressives (crescendo expressif) accentuant la tension, l'émotion ; mise en valeur de certains mots par *f subito* (« mort », « sang » 1^{ère} strophe)

4 – Espace

- Perception d'un espace sonore restreint à large qui évolue suivant les strophes en raison d'une orchestration changeante.
Strophe 1 : espace restreint voix et piano dans le registre médium/grave
Strophe 2 : espace sonore plus large avec entrée du violon solo dans un registre plus aigu
- Echelle tonale : do dièse mineur ; mode mineur bien affirmé avec la présence à chaque fin de strophe de l'enchaînement classique IV-V-I (appuis tonaux marqués)
- Langage mélodique : le procédé utilisé est celui du timbre, c'est-à-dire un air préexistant aux paroles qui lui sont adaptées pour constituer une nouvelle chanson. Le thème de chanson originale s'intitule *Dans cette maison à quinze ans*, ce n'est donc pas Piis qui l'a composé, l'air existait auparavant. On trouve la plupart des timbres utilisés au début du XIX^e siècle dans le recueil de chansons, la *Clé du Caveau*.
 - L'ambitus est celui de l'octave ; le mouvement conjoint est abondamment utilisé ; des intervalles de tierce, quarte et quinte et des passages *recto tono*.
 - La mélodie est de facture très classique, elle comporte 4 phrases musicales :
 - Phrase A jouée 2 fois : sur vers 1 et 2 puis répétée sur vers 3 et 4 avec départ sur dominante en levée
 - Phrase B : sur vers 5 et 6 *recto tono* (notes répétées dans chaque mesure)
 - Phrase C : sur vers 7 et 8 avec une forte utilisation de la sensible (si dièse), notamment sur la fin de Phrase (effet de suspension)

- Phrase D jouée 2 fois : vers 9 bissé (+10) se terminant sur la tonique
- Les moyens employés sont au service de l'intelligibilité du texte : une mélodie courte et facile à mémoriser se répète systématiquement sur chaque strophe.

5 - Temps

- Temps strié : musique pulsée, métrique binaire à 2 temps.
- Tempo lent ; le débit vocal est lent sur le plan rythmique, insistant sur certains mots.
- Le rythme :
 - les phrases s'organisent en carrure de quatre mesures qui correspondent à chaque vers avec une mesure incomplète en levée (3 notes répétées) au début des carrures.
 - Utilisation de figures rythmiques simples (noires et des blanches), correspondant ainsi au débit de la parole qui raconte une histoire. Mise en place du texte chanté de manière assez libre sur le plan rythmique au sein de chaque mesure mais respect constant de la métrique de 8 vers.
 - Ogeret effectue une pause rythmique entre les vers et parfois à l'hémistiche. Pauses plus ou moins longues qui prennent l'allure de points d'arrêt sur fin de phrases (silence) ou de points d'orgue (tenue sur valeur longue).

6 – Couleur

Orchestration

Intro	Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3	Strophe 4	Strophe 5
	voix	voix	voix	voix	voix
violon solo	- piano - timbales (roulement <i>pp</i>)	- piano - violon (contrechant) - timbales (roulement <i>pp</i>)	- piano - violoncelle solo - ensemble cordes - timbales (roulement <i>pp</i>)	- piano - ensemble cordes - timbales (roulement <i>pp</i>)	- piano - ensemble cordes - cor (contre chant) - timbales (roulement <i>pp</i>)

- Voix : tessiture d'une voix de baryton, timbre chaud est expressif, diction impeccable, chant déclamé valorisant le texte
- Violon : solo de violon mélancolique joué quasi rubato et non mesuré dans l'introduction contre-chant très lyrique dont l'ambitus est large (strophe 2)
- Piano : accompagnement qui propose un jeu d'arpèges en croches, des accords
- Timbales : un roulement accompagne les vers 8 est 10 en fin de strophe
- Violon : il prédomine en jouant un contre-chant lors de la deuxième strophe

7 – Procédés d'écriture

Les procédés d'écriture reprennent le principe de la mélodie accompagnée.

On perçoit différents plans sonores : la mélodie vocale et l'accompagnement réalisé par l'ensemble instrumental.

Des strophes sont enrichies d'un contre-chant.

Densification du discours musical au fur et mesure des strophes : on passe d'instruments solistes accompagnateurs à l'ensemble des cordes.

8 – Forme et genre

Forme basée sur l'alternance d'épisodes récurrents : structure en 5 strophes traitées à l'identique se terminant par une cadence parfaite (V- I) et qui s'enchaînent sans interruption.

Chaque strophe est divisée en périodes de 4 phrases mélodiques, la 1^{ère} et la 4^{ème} sont répétées.

Genre : chanson dont l'origine est populaire, le procédé du timbre donne naissance ici à une chanson engagée dans l'esprit de la chanson « Rive Gauche ».

9- Conclusion

Antoine Piis était le fils naturel d'un officier de Saint-Domingue, territoire faisant partie de ce que l'on nommait alors les "Iles d'Amérique" (Guadeloupe et Martinique). L'auteur était naturellement sensible à la cause des esclaves en général et des "nègres" en particulier... Sa chanson a été enregistrée de nombreuses fois en particulier au moment du bicentenaire de la révolution française (en 1988 et 1989).

Les premiers chansonniers fondent la société chantante *Le Caveau* (1729-1742). Leurs héritiers, Pierre Antoine Augustin de Piis (1755-1832) puis Pierre Jean de Béranger (1780-1857), utilisent abondamment les airs d'anciennes chansons pour interpréter les textes qu'ils écrivaient dans le vif de l'actualité. Les chansonniers diffusent leurs œuvres au-delà des murs du *Caveau moderne* (1807-1816) auprès du peuple grâce aux airs retranscrits dans la *Clef du Caveau* à partir de 1810.

Le "Caveau" fut une sorte d'académie, qui exista sous diverses formes aux XVIII^e et XIX^e siècles, dont le but était de cultiver la chanson. Pierre-Augustin de Piis et Pierre-Jean Béranger ont écrit ces deux chansons regroupées ici autour d'une thématique commune puisqu'elles reprennent le même air pour servir deux textes très différents.

Les interprétations respectives de Marc Ogeret et Germaine Montero sont originales car elles se réapproprient la mélodie pour l'infléchir dans le sens du texte de la chanson. Le timbre peut-être assimilé à un procédé de transmission orale, un moyen de diffusion, de mémorisation. Il inscrit un répertoire de tradition orale dans la mémoire collective.

Exemple de chanson engagée : Boris Vian « *Le Déserteur* » (1954) chanson écrite en opposition à la guerre d'Algérie.

7- Les cinq étages de Pierre-Jean de Béranger – Interprétation de Germaine Montero

a- L'auteur

Né en 1780 et mort en 1857, Pierre-Jean de Béranger demeure le plus célèbre des chansonniers du XIX^{ème} siècle. Fils d'un monarchiste, Béranger connaîtra, de son vivant, une gloire nationale au service des idées progressistes. Pourfendeur de la branche aînée des Bourbons et tout particulièrement de Charles X, Béranger, après avoir été un bonapartiste convaincu soutiendra la monarchie de Juillet. Auteur prolifique, on lui doit des centaines de chansons politiques, anticléricales, sociales et polissonnes.

"S'il n'est pas le premier à chançonner son époque, ses mœurs complaisantes et ses fausses gloires, il devient le premier chansonnier dont le nom s'impose aux trompettes de la renommée. C'est qu'il a une patte : qu'il s'agisse des mots ou des mélodies, il sait donner une expression simple, appropriée, facile à retenir et sincère à une idée, à un sentiment, à une situation, à une cause. Dans une France où la presse est soumise à une censure obtuse, la chanson, libre et volatile, tient le rôle qui sera au XXe siècle celui des "blagues politiques" dans les pays totalitaires" (Philippe Meyer).

Admiré de Chateaubriand, Sainte-Beuve, Hugo, Stendhal et plus tard Mallarmé, l'un des ses poèmes a été mis en musique par Richard Wagner (*Les Adieux de Marie Stuart*).



b- La chanson

Cette chanson, qui date de 1830, figure à la page 53 du 3e tome des œuvres complètes de Béranger, éditées en 1836 par H. Fournier. La mention "Air : *Dans cette maison à quinze ans* ou *J'étais bon chasseur autrefois*" figure sous le titre. La chanson conte l'ascension puis la déchéance sociale d'une grisette, du rez-de-chaussée à la mansarde. Au-delà des situations équivoques qu'il laisse supposer, Béranger dresse un portrait touchant de la coquette.

Les cinq étages Paroles de Pierre-Jean de Béranger sur l'air de « *Dans cette maison à quinze ans* »

Dans la soupente du portier,
Je naquis au rez-de-chaussée.
Par tous les laquais du quartier,
A quinze ans, je fus pourchassée ;
Mais bientôt un jeune seigneur
M'enlève à leurs doux caquetages
Ma vertu me vaut cet honneur,
Ma vertu me vaut cet honneur,
Et je monte au premier étage.

Là, dans un riche appartement,
Mes mains deviennent des plus blanches.
Grâce à l'or de mon jeune amant,
Là, tous mes jours sont des dimanches.
Mais, par trop d'amour emporté,
Il meurt. Ah ! Pour moi, quel veuvage !
Mes pleurs respectent ma beauté,
Mes pleurs respectent ma beauté,
Et je monte au deuxième étage.

Là, je trompe un vieux duc et pair,
Dont le neveu touche mon âme.
Ils ont d'un feu payé bien cher,
L'un la cendre et l'autre la flamme,
Vient un danseur nouveaux
amours ;
La noblesse alors déménage.
Mon miroir me sourit toujours,
Mon miroir me sourit toujours,
Et je monte au troisième étage.

Là, je plume un bon gros Anglais,
Qui me croit veuve et baronne,
Puis deux financier vieux et laids,
Même un prélat : Dieu me pardonne !
Mais un escroc, que je chéris,
Me vole en parlant mariage...
Je perds tout, j'ai des cheveux gris,
Je perds tout, j'ai des cheveux gris,
Et je monte encore un étage.

Au quatrième, autre métier :
Des nièces me sont nécessaires !
Nous scandalisons le quartier,
Nous nous moquons des commissaires.
Mangeant mon pain à la vapeur,
Des plaisirs je fais le ménage.
Trop vieille, enfin, je leur fais peur,
Trop vieille, enfin, je leur fais peur,
Et je monte au cinquième étage.

Dans la mansarde, me voilà :
Me voilà pauvre balayeuse !
Seule et sans feu, je finis là
Ma vie au printemps si joyeuse.
Je conte à mes voisins surpris
Ma fortune à différents âges ;
Et j'en trouve encore des débris,
Et j'en trouve encore des débris,
En balayant les cinq étages.

LES CINQ ÉTAGES.

Air : Dans cette maison à quinze ans.

N° 277. *Allegro.*

Dans la soupente du portier Je naquis au rez-de-chaus-sé-e Par tous les laquais du quartier A quinze ans je fus pourchassé-e Mais bientôt un jeu-ne seigneur m'enlève à leur doux caque-ta-ge Ma ver-tu me vaut cet hon-neur Ma ver-tu me vaut cet honneur Et je monte au premier é-ta-ge Et je monte au pre-mier é-ta-ge-ge.

Tonalité : mi mineur.

Air : J'étais bon chasseur autrefois.

N° 277 bis. *Moderato.*

Dans la sou-pen-te du por-tier Je na-quis au rez-de-chaus-sé-e Par tous les la-quais du quar-tier A quinze ans je fus pour-chas-sé-e-e Mais bien-tôt un jeu-ne seigneur M'enlè-ve à leur doux ca-que-ta-ge Ma ver-tu me vaut cet hon-neur Ma ver-tu me vaut cet honneur Et je monte au premier é-ta-ge-ge.

Cette même chanson avec le timbre
J'étais bon chasseur autrefois.
Tonalité : la mineur.

de

c- L'interprétation

Il existe une version parlée phonographique de ce texte enregistrée en 1909 par le sociétaire de la comédie française Maurice de Féraudy (1859-1932). Germaine Montero (1955) et Michèle Bernard (1993) demeurent les seules interprètes de la chanson dont il existe une trace discographique.

Germaine Montero (1909-2000) poursuivit une carrière de comédienne sous la direction de Federico Garcia Lorca à Madrid puis de Jean Vilar en France dans des textes de Paul Claudel et Bertold Brecht notamment. Interprète de la chanson française et espagnole, elle se mit au service des poètes : Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), Aristide Bruant (1851-1925), Pierre Mac Orlan (1882-1970), Jacques Prévert (1900-1977) et Léo Ferré (1916-1993). Germaine Montero a effectué de nombreux enregistrements ; plus aucun n'est disponible dans le commerce à l'heure actuelle. Elle fait partie de la communauté des chanteurs Rive Gauche qui ont fait l'âge d'or de Saint-Germain des Près avec Léo Ferré, Juliette Gréco ou Les Frères Jacques.



Commentaire d'écoute : *Les cinq étages*

1 – Présentation

La chanson intitulée « *Les cinq étages* » fut écrite par Pierre-Jean de Béranger en 1830. Au service des idées progressistes, Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) est le plus célèbre des chansonniers du XIX^{ème} siècle à qui l'on doit des centaines de chansons politiques, anticléricales, sociales et polissonnes.

Cette chanson est interprétée par Germaine Montero (1909-2000), chanteuse qui appartenait au courant de la chanson dite « Rive Gauche » et qui se mit au service des poètes.

2 – Formation et texte

La pièce est interprétée par une formation constituée d'une voix de femme (celle de Germaine Montero) accompagnée d'un piano. C'est un duo.

Le texte : Alternance de 6 strophes constituées de 9 vers de 8 pieds (octosyllabes), le dernier vers fait office de refrain très court et sert de « chute » à chaque nouvelle strophe, procédé qui rappelle le théâtre de Vaudeville. Son itération donne une dimension comique au récit, lorsque à chaque fin de strophe tombe inéluctablement la même sentence : « *Et je monte encore un étage* ».

Le texte évoque l'ambition sociale de la « grisette » qui la conduit à la déchéance et à force de gravir les étages, elle se retrouve dans les combles de la maison. Une grisette est une jeune fille de petite condition, couturière, brodeuse.

3 – Caractère

Le caractère de l'œuvre est mélodique, assez calme ; impression à la fois de théâtralité au sein d'une atmosphère un peu intimiste : confession du personnage.

Dynamiques : très peu d'effets de nuances qui évoluent globalement du *p* au *mf* (pas de contraste ni de progression); des passages plus doux en fonction de l'interprétation du texte.

4 – Espace

- Perception d'un espace sonore peu large : orchestration sobre, duo piano/voix
- Echelles tonale : sol mineur ; mode mineur affirmé avec la présence à chaque fin de strophe de l'enchaînement classique IV-V-I (appuis tonaux marqués)
- Langage mélodique : le procédé utilisé est celui du timbre, c'est-à-dire un air préexistant aux paroles qui lui sont adaptées pour constituer une nouvelle chanson. Le thème de chanson originale s'intitule *Dans cette maison à quinze ans*, ce n'est donc pas Béranger qui l'a composé, l'air existait auparavant. On trouve la plupart des timbres utilisés au début du XIXe siècle dans le recueil de chansons, la *Clé du Caveau*.
 - L'ambitus est celui de l'octave ; le mouvement conjoint est abondamment utilisé ; des intervalles de tierce, quarte et quinte et des passages *recto tono*.
 - La mélodie est facture très classique, elle comporte 4 phrases musicales :
 - Phrase A jouée 2 fois : sur vers 1 et 2 puis répétée sur vers 3 et 4 avec départ sur dominante en levée
 - Phrase B : sur vers 5 et 6 *recto tono* (notes répétées dans chaque mesure)
 - Phrase C : sur vers 7 et 8 avec une forte utilisation de la sensible (si dièse), notamment sur la fin de Phrase (effet de suspension) – Répétition du texte sur ces 2 vers.
 - Phrase D : vers 9 se terminant sur la tonique
 - Les moyens employés sont au service de l'intelligibilité du texte : une mélodie courte et facile à mémoriser se répète systématiquement sur chaque strophe.
- - Une formule caractéristique qui consiste en une gamme mineure mélodique ascendante est présente dans l'introduction, sorte de transition entre les strophes et de coda. C'est un *figuralisme* qui évoque l'ascension de la grisette dès que l'on entend « « *Et je monte au 1^{er} étage...* ».
 - Une autre formule mélodique descendante accompagne la dernière ascension et sert de coda : *figuralisme* qui évoque la déchéance morale qui conduit la grisette vers la déchéance sociale.

5 - Temps

- Temps strié : musique pulsée, métrique binaire à 2 temps.
- Tempo assez vif à modéré : de nombreuses fluctuations de tempo dans l'interprétation vocale très théâtrale avec ralentis sur chaque fin de strophe. D'une manière globale, fléchissement du tempo qui ralentit plus on avance dans les strophes afin d'évoquer le vieillissement de la grisette (*figuralisme*).
- Le rythme :
 - les phrases s'organisent en carrure de quatre mesures qui correspondent à chaque vers avec une mesure incomplète en levée (3 notes répétées) au début des carrures.
 - Utilisation de figures rythmiques simples (noires et blanches), correspondant ainsi au débit de la parole qui raconte une histoire. Mise en place du texte chanté de manière assez libre sur le plan rythmique au sein de chaque mesure mais respect constant de la métrique de 8 vers.
 - Germaine Montero effectue une pause rythmique entre les vers et parfois à l'hémistiche. Pauses plus ou moins longues qui prennent l'allure de points d'arrêt sur fin de phrases (silence) ou de points d'orgue (tenue sur valeur longue).
 - motif rythmique spécifique dans la partie de piano sur la phrase ascendante : durées doublées par rapport à la voix (1 longue suivie de 6 brèves, le tout joué 2 fois).

6 – Couleur

La voix est travaillée (soutien vocal, couleur, clarté), son registre est médium/grave (mais pas de vibrato)

La voix est très libre rythmiquement proche du débit de la voix parlée ; son jeu est théâtral avec notamment l'imitation du timbre de voix d'une personne âgée dans le dernier couplet. Les « r » sont roulés à la manière des chanteurs français formés à l'école italienne.

Diction très claire : Germaine Montero poursuit une carrière de comédienne sous la direction de Federico Garcia Lorca à Madrid puis de Jean Vilar en France, elle travaillera sur les textes de Paul Claudel et Bertold Brecht.

7 – Procédés d'écriture

Les procédés d'écriture reprennent le principe de la mélodie accompagnée.

On perçoit différents plans sonores : la mélodie vocale et l'accompagnement réalisé par le piano.

L'accompagnement du piano prend la forme d'accords plaqués sur les notes tonales (I, IV, V) auxquels il faut ajouter la phrase mélodique ascendante et puis à la fin de la chanson un accord égrainé pour conclure.

8 – Forme et genre

Forme basée sur l'alternance d'épisodes récurrents: structure en 5 strophes traitées à l'identique se terminant par une cadence parfaite (V- I) et qui s'enchaînent sans interruption.

Chaque strophe est divisée en périodes de 4 phrases mélodiques, la 1^{ère} et la 4^{ème} sont répétées.

Genre : chanson dont l'origine est populaire, le procédé du timbre donne naissance ici à une chanson engagée dans l'esprit de la chanson « Rive Gauche ».

9- Conclusion

La version des « Cinq étages » s'apparente à l'esthétique de la chanson réaliste.

Les interprétations respectives de Marc Ogeret et Germaine Montero sont originales car elles se réapproprient la mélodie pour l'infléchir dans le sens du texte de la chanson. Le timbre peut être assimilé à un procédé de transmission orale, un moyen de diffusion, de mémorisation. Il inscrit un répertoire de tradition orale dans la mémoire collective.

Les premiers chansonniers fondent la société chantante *Le Caveau* (1729-1742). Leurs héritiers, Pierre Antoine Augustin de Piis (1755-1832) puis Pierre Jean de Béranger (1780-1857) utilisent abondamment les airs d'anciennes chansons pour interpréter les textes qu'ils écrivaient dans le vif de l'actualité. Les chansonniers diffusent leurs œuvres au-delà des murs du *Caveau moderne* (1807-1816) auprès du peuple grâce aux airs retranscrits dans la *Clef du Caveau* à partir de 1810.

Le "Caveau" fut une sorte d'académie, qui exista sous diverses formes aux XVIII^e et XIX^e siècles, dont le but était de cultiver la chanson. Pierre-Augustin de Piis et Pierre-Jean Béranger ont écrit ces deux chansons regroupées ici autour d'une thématique commune puisqu'elles reprennent le même air pour servir deux textes très différents.

Conclusion

Les interprétations de Marc Ogeret et de Germaine Montero, la démarche artistique d'Evelyne Girardon peuvent être rapprochées car elles participent chacune à leur façon, comme Léo Ferré avec ses mises en musique de poésies du XIX^{ème} siècle, à la préservation de notre patrimoine littéraire et musical. La chanson en est la mémoire vivante.

D'une manière plus générale :

- **La chanson apporte un regard sur l'histoire** : elle est un vecteur de transmission.
Jean Ferrat - Nuit et brouillard (1963)
- **Elle appartient à des genres très différents** :
 - humoristique : *Bourvil - La tactique du gendarme (1949)*
 - sentimentale : *Edith Piaf – L'hymne à l'amour (1950)*
 - tragique : *Barbara – Nantes (1963)*
 - descriptive : *Jacques Brel – Le plat pays (1962)*
 - engagée : *Boris Vian – Le Déserteur (1954)*
- **Tout un chacun peut se l'approprier** : elle peut se chanter en chœur, mais elle a ses maîtres, ses héros-vedettes ; elle tolère l'approximation vocale.
Charles Aznavour – Emmenez-moi (1972) dans une interprétation pour chœur mixte, voix soliste et accompagnement instrumental (2001 – *Chanson contemporaine- Troyes*)
- **Elle suscite des arrangements** :
Edith Piaf - La vie en rose (1946)
Divers arrangements (Marlène Dietrich, Grace Jones, Louis Armstrong, Michael Bubl  , Suarez)