

**Le Pont Supérieur / Pôle d'Enseignement Supérieur Spectacle Vivant
Bretagne Pays De La Loire**

Formation Continue au Diplôme d'État de Professeur De Musique 2014 / 2016

Article Mémoire

**Dans le cadre d'un cours de guitare d'accompagnement, comment construire
des outils didactiques pour favoriser l'invention
de chansons.**

GROUSSEAU Olivier

Enseignement Instrumental (Guitares et MAO) / Musiques actuelles / Chanson

Table des matières

Introduction.....	3
Invention de chanson et guitare d'accompagnement.....	3
Quelques définitions.....	3
<i>Chanson (forme ou esthétique).....</i>	4
<i>La Chanson française.....</i>	4
<i>Songwriting ou écriture de chanson.....</i>	4
<i>Guitare d'accompagnement.....</i>	5
<i>L'auteur compositeur interprète.....</i>	5
<i>L'invention.....</i>	5
Proposition d'une définition de la discipline «Invention et interprétation de Chanson avec une guitare ».....	5
<i>Objets.....</i>	6
<i>Tâches : définies par des activités et par la mise en œuvre des connaissances et des compétences. Elles caractérisent la discipline.....</i>	6
<i>Connaissances procédurales : forme opératoire de la connaissance.....</i>	6
<i>Connaissances déclaratives : forme prédictive de la connaissance.....</i>	7
Diagnostic.....	8
Transposition didactique de la discipline.....	8
Invention et expériences ou « Recréer le passé ».....	8
Désacraliser l'acte de composer : montrer l'exemple en partageant l'expérience créative, susciter la participation.....	9
La musique du silence ou l'importance des mots.....	10
Multiplier les entrées créatives dans l'invention.....	10
<i>Le texte, les mots et la transversalité du langage dans la musique.....</i>	11
<i>La mélodie du chant et les mots.....</i>	11
<i>L'accompagnement instrumental, l'harmonisation.....</i>	12
<i>La structure rythmique et l'importance du texte.....</i>	12
L'enregistrement ou la partition moderne.....	13
Conclusion : Mise en perspective et enjeux dans le cadre de l'enseignement des musiques actuelles.....	14
Bibliographie commentée.....	15

Introduction

Je ne sais pas grand-chose, non. [...]La seule chose que je sais et que je peux tenter d'expliquer, c'est comment je fais.¹

Quand Mathieu Boogaerts parle de ses actes de créations dans « Je ne sais pas », on entrevoit deux grandes questions : comment expliquer cet acte si intime de la création ? Et surtout comment le transmettre si soi-même on a du mal à se l'expliquer ?

La forme chanson est un des canons des musiques actuelles. Elle traverse toutes les esthétiques et même au-delà. Elle constitue un vivier du répertoire. Elle n'a pas de formes aussi complexes que celles que l'on peut rencontrer en musique classique. Pourtant on s'approprie encore peu dans l'enseignement sa construction, notamment concernant l'écriture de texte. Même si le théâtre, l'université de Bordeaux², certaines initiatives privées comme la manufacture de la chanson, les rencontres d'Astaffort ou des classes de musiques actuelles en conservatoire abordent la transmission de savoir-faire créatifs en la matière, force est de constater que l'invention de chanson est encore peu présente dans l'enseignement musical public. Certes les écoles accompagnent des groupes ou des musiciens auteurs mais elles semblent plus rarement responsables des premiers déclics qui ont souvent lieu en dehors de toute structure. Aujourd'hui, il n'est pas évident qu'un musicien en herbe vienne chercher une méthode pour apprendre à composer des chansons au sein d'une structure d'enseignement musical. En la matière ce sont des pratiques solitaires extérieures aux institutions qui façonnent les enseignements, et non l'inverse. L'impact artistique des musiciens amateurs dans les musiques actuelles le prouve avec l'avènement des dispositifs d'accompagnement et des locaux de répétition, comme centres de ressources mais surtout comme lieux d'accomplissement artistique.

Accompagner c'est aussi considérer qu'on alimente un feu. Mais n'est-ce pas aussi intéressant de voir comment provoquer l'étincelle ? Et pourquoi ne pas réfléchir à provoquer cette étincelle à tout âge, y compris chez les musiciens qui débutent ? Est-ce possible au sein d'un cours de guitare ? Comment faire ? Toutes ces questions me mènent aujourd'hui à la rédaction de cet article.

A partir de mes lectures mais aussi d'un travail d'enquête auprès de collègues dont le compositeur Xavier Plumas, je tenterai d'abord de définir le cadre sémantique utile, puis je proposerai une définition de la discipline «Invention et interprétation de chanson avec une guitare » au regard des pratiques actuelles de musiciens professionnels, certains étant enseignants, d'autres des artistes reconnus. Puis, sous l'angle de la transposition didactique, mais aussi par l'apport des récentes avancées des neurosciences, du contexte technologique, j'essaierai de proposer les premières pistes d'une programmation didactique appropriée.

Invention de chanson et guitare d'accompagnement

Quelques définitions

Tout d'abord il convient de définir quelques termes en lien avec le sujet traité pour éviter les confusions sémantiques.

¹ Citation de l'ouvrage « Je ne sais pas » de Mathieu Boogaerts, p.10

² Licence Chanson d'Expression française

Chanson (forme ou esthétique)

Formellement, ce terme englobe tout ce qui concerne le texte mis en mélodie et en rythme par la voix et fréquemment harmonisé par un ou plusieurs instruments. Si on prend le terme anglais « song », on pourrait dire que la forme chanson embrasse toutes les esthétiques du classique (Art Song³) aux musiques amplifiées (rock, pop, folk songs etc). Pourtant en Français le terme peut prendre un sens différent suivant que l'on joue du rock progressif ou de la variété. La chanson qualifiée de « française » revêt une connotation esthétique liée à la sophistication poétique du texte chanté en Français, qui a permis de créer un courant spécifique : la chanson française que certains raccourcissent par « la chanson ».

Il existe vraiment une exception française de la chanson. C'est une chanson qui joue avec le mot, dans un sens très large, et d'une manière qu'on ne retrouve pas dans d'autres langues.⁴

Pour ne pas dire qu'ils écrivent « de la chanson », les musiciens des esthétiques liées aux musiques amplifiées emploieront les termes morceaux, titres ou tracks. Si pour *Stairway to heaven* et *La bohème*, le mélomane emploiera le terme formel de chanson, le musicien qui souhaite composer à la manière de Led Zeppelin (Heavy Metal) n'ira peut-être pas s'inscrire à un cours de *chanson* croyant qu'on lui demandera d'œuvrer à la manière d'Aznavour. Parler de *texte chanté* plutôt que de chanson serait donc plus approprié sur notre territoire pour atteindre la largeur du terme anglais « song » et éviter les confusions. Mais la formulation n'étant pas très « sexy », la chanson est donc à la fois une esthétique particulière et une forme musicale.

La Chanson française

La chanson en tant qu'esthétique musicale particulière française est très liée aux musiques actuelles amplifiées par plusieurs aspects : son actualité (son répertoire populaire est assez récent et englobe globalement les cinquante à cent dernières années), son lien avec l'amplification (c'est une musique en partie impactée par les instruments électriques, électroniques et par l'avènement du disque, de l'enregistrement et des modes modernes de diffusion), sa popularité trans-esthétique non liée à une pratique savante de la musique.

La musique classique y compris quand elle intègre toutes les caractéristiques de la chanson (comme la mélodie française), n'est pas communément incluse dans la chanson, ou l'inverse selon le point de vue que l'on adopte. Cette distinction est admise mais évolue par endroit. L'aspect populaire de la chanson permet d'embrasser aussi d'autres styles comme le jazz ou les musiques traditionnelles. La transversalité de la voix chantée et du texte chanté en Français dépasse en quelque sorte l'importance du paramètre esthétique. Gainsbourg chantant « Aux Armes etc... » sur un arrangement typiquement reggae reste dans la tradition de la chanson française alors que le morceau « Rastaman Chant » de Bob Marley est considéré comme une chanson (en tant que forme) reggae.

Songwriting ou écriture de chanson

Le premier terme est anglo-saxon et le second tente de le traduire. Globalement il s'agit là de savoir-faire liés à la création de chansons en tant que forme (texte et musique) avec l'aide d'un instrument et sans le recours à l'écriture formelle (la partition), l'auteur étant le plus souvent celui qui interprétera la chanson. C'est une définition globale et bien évidemment nombre d'exceptions ne confirment pas ces règles. Les compositeurs de chansons n'utilisent pas forcément tous les mêmes instruments, même si la guitare et le piano prédominent.

3 On désignera par ce terme l'équivalent du lied allemand ou de la mélodie française en musique classique

4 Michel Arbatz, *Le Moulin du Parolier* p.18

Guitare d'accompagnement

Ce terme désigne une manière rythmique de jouer de la guitare afin d'accompagner une mélodie et le plus souvent un chant. La plupart du temps, il s'agit d'accords joués sur une guitare folk, voir classique avec des systèmes de battements ou d'arpèges à la main droite. Esthétiquement, on pourrait adjoindre le terme « *de chansons* » à la fin car la plupart du temps, le but est d'accompagner le chant. Dans son acception pédagogique, il s'agit de plus en plus, au-delà de la simple pratique de la guitare rythmique, d'apprendre à jouer pour accompagner sa propre voix. Chanter devient donc une finalité de la guitare d'accompagnement. Le piano d'accompagnement, en musique classique ou savante a un tout autre champ d'action puisqu'il permet d'accompagner essentiellement des mélodies instrumentales et dans une moindre mesure vocales.

L'auteur compositeur interprète

Heureux qui comme Brassens (ou comme Lemaître, Duda, Brel, Darnal, Ferré, Constantin, Leclerc, Vèrière, etc.) peut s'accompagner lui-même. D'abord, celui-là trouve automatiquement de quoi s'occuper les mains. Le voilà dispensé des mimiques plus ou moins efficaces dont il se croit tenu de souligner son texte.⁵

Il s'agit d'un musicien appartenant globalement au champ des musiques non savantes, en mesure d'écrire et de composer des chansons que lui-même interprétera. Il est capable de jouer sa chanson seul avec un instrument et sa voix. Idéalement le cours de guitare d'accompagnement peut être le lieu pour former un « A.C.I. ».

Entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, on utilisait le terme chansonnier qui signifiait tout à la fois chanteur, auteur compositeur interprète et parolier et qui avait le mérite de synthétiser ce mode d'expression. Aujourd'hui le chansonnier est un auteur de sketches ou de chansons satiriques et le sens initial a disparu.

L'invention

L'invention est un terme intéressant en musique car elle est de plus en plus utilisée dans l'enseignement musical académique pour décrire les expériences de création des élèves. Cette dimension expérimentale paraît tout à fait moderne, pédagogiquement. De plus, la forme d'une chanson étant finalement assez précise, parler « d'invention » de chanson, c'est fixer un cadre qui accepte l'expérimentation tout en évitant l'écueil de l'expertise suggérée par le terme « composition », l'inadaptation du terme « écriture » aux pratiques orales et technologiques agissantes et l'aspect forcément de nouveauté qu'on prête au mot « création ». Qui plus est c'est le terme retenu dans le schéma national d'orientation pédagogique de 2008 pour aborder l'importance de l'accès à la créativité idéalement dès le premier cycle.

Proposition d'une définition de la discipline «Invention et interprétation de Chanson avec une guitare »

Pour moi il est important de partir des véritables pratiques « *sauvages* » au sens de naturelles, des auteurs compositeurs interprètes d'aujourd'hui. Trouver des corrélations entre ces différents us et parcours créatifs me semble primordial pour faire émerger des directions.

Le terme chanson désignera ici la forme musicale évoquée en I, couvrant l'ensemble des esthétiques de musiques non savantes. Par « invention », on comprendra composer texte et musique de manière empirique, par exemple sans passer forcément par l'écriture. En somme, cette « écriture » comprend

⁵ Citation de l'ouvrage « En avant la zizique... Et par ici les gros sous » de Boris Vian

GROUSSEAU Olivier – FCDE – 2015/2016 – Dispositif Mémoire – Article

de l'oralité et est liée aux pratiques des musiciens « non savants ». Cette proposition s'appuie sur les travaux de Develay qui, reprenant en 1992 à son compte le concept de matrice disciplinaire, redéfinit la structure d'une discipline. Nous allons nous servir de cet outil pour définir les contours du travail décrit par les A.C.I..

Objets

« Je ne me sépare jamais plus de trois jour de ma mini guitare d'étude ». ⁶

La guitare est peut-être le seul objet à posséder exclusivement pour accomplir les tâches indispensables à cette discipline, avec peut-être l'enregistreur, encore que certains ne fonctionnent que par mémorisation. Le capodastre, le médiateur, l'accordeur, le crayon, la gomme, le papier, le dictionnaire de rimes, le répertoire d'accords, l'ordinateur, le logiciel, la discographie et plus largement tout ce qui peut aider l'A.C.I. pratiquement et théoriquement dans la réalisation de ses tâches sont des objets qui caractérisent la discipline. Mathieu Boogaerts inscrit même le voyage dans sa liste d'objets nécessaires à l'élaboration de ses chansons.

Tâches : définies par des activités et par la mise en œuvre des connaissances et des compétences. Elles caractérisent la discipline

L'A.C.I. en herbe travaille à la formulation orale ou écrite d'un texte qu'il transforme en mélodies plus ou moins complexes et qu'il harmonise avec sa guitare. La structuration rythmique et formelle du tout en séquences tels que couplets, refrains, ponts musicaux forme une matière sur laquelle il œuvre également. La formulation du texte adapté à la chanson comprend un certain nombre de sous-tâches destinées à le rendre musical (la rime le plus souvent), à maîtriser son rythme (la métrique et le rythme induits par le nombre de syllabes ou pieds par vers) et à formaliser du sens (images, récits etc.) autour de grandes thématiques (l'amour, la mort, la métaphysique etc.). L'A.C.I. accède directement au résultat de son travail par sa propre interprétation instrumentale et vocale qui constitue elle aussi une tâche importante.

L'A.C.I. acquiert une partie de son vocabulaire créatif en copiant, en repiquant (relever avec l'instrument d'autres musiques), en déformant une matière qu'il s'approprie librement, en lisant (poèmes, livres etc.). Beaucoup de chanteurs abordent volontiers la littérature quand on les questionne. Parmi les grands chanteurs érudits on trouve par exemple Brassens, spécialiste des poètes.

Connaissances procédurales : forme opératoire de la connaissance

Pour la voix et le texte : chanter juste, entendre la justesse, disposer d'un vocabulaire mélodique, manier le langage (vocabulaire, grammaire, syntaxe, conjugaison etc) et la prosodie, mettre en rimes et en pieds un texte (musicalité et métrique) sont des préalables nécessaires. Instrumentalement, l'A.C.I. doit maîtriser une pulsation, jouer en rythme (en mesure, en cycles et indépendamment de son chant), appréhender les cycles rythmiques et harmoniques, avoir une oreille harmonique (entendre les accords formés par le mélange entre une ligne de basse et une mélodie chantée, ou induite par les notes d'une mélodie ou d'un univers tonal ; entendre l'architecture harmonique horizontale et verticale). Le chant est bien évidemment important (justesse, timbre, ambitus, articulation) mais ne constitue pas une barrière infranchissable pour les A.C.I. qui ne se définissent pas comme de grands techniciens du chant.

Très communément, il faut être en mesure de chanter ses textes en jouant de la guitare.

⁶ Citation de l'ouvrage « Je ne sais pas » de Mathieu Boogaerts, p.11

Artistiquement, il s'agit pour l'inventeur de mettre en place un système de feedbacks⁷ créatifs pour orienter ses recherches sonores et textuelles vers un résultat satisfaisant et assumé. A partir de là, l'évaluation de ce qui est produit peut se faire suivant de nombreux critères, les inconscients musicaux collectifs et personnels en étant deux parmi tant d'autres.

Connaissances déclaratives : forme prédictive de la connaissance.

« *La chanson reste une forme orale et éphémère.* »⁸

Pour l'élève, mais aussi pour certains profs pourtant experts dans leur art, les connaissances déclaratives peuvent être très faibles étant donné que les connaissances procédurales sont acquises de manière visuelle ou orale (ex : un diagramme d'accord, ou un ami qui vous montre cet accord etc.), ou fortement intériorisée (par l'oreille, la recherche ou l'expérimentation personnelle du musicien, entre autres).

Quand elles existent, il s'agit de connaissances géographiques des accords ou du manche, éventuellement de l'harmonie, de gammes et dans quelques cas de connaissances plus larges acquises grâce à un autre apprentissage musical.

En chanson, combien de guitaristes-chanteurs reconnus et vivant de leur art sont capables de dire quelle note contient l'accord de do qui débute leur concert ? C'est un peu extrême, mais nous verrons que l'oreille est véritablement le seul maître à bord chez nombre de compositeurs de chanson, loin devant la théorie.

En exemple, voici ce que peut dire un professionnel de la chanson comme Mathieu Boogaerts de son bagage théorique :

*Mon approche des instruments a toujours été intuitive. Je n'ai jamais pris de cours de musique (excepté deux ans de batterie quand j'avais 12 ans) ni joué d'autres morceaux que les miens : j'improvise des accords et des rythmes qui me plaisent, mais la plupart du temps, je ne sais pas comment ils s'appellent.*⁹

Que dit Xavier Plumas, lui même professionnel au sein du groupe Tue-Loup, et d'ailleurs enseignant depuis quelques années en guitare d'accompagnement au sein d'une école de Sarthe :

*J'ai appris la guitare en autodidacte pour draguer les filles, en essayant de repiquer mes albums fétiches. [...]. Du coup, j'ai développé un jeu de bric et de broc qui n'est pas d'un haut niveau technique mais qui me permet de composer.*¹⁰

En ce qui concerne l'inventeur de chanson qui s'accompagne à la guitare, les connaissances déclaratives sont finalement moindres comparées aux connaissances procédurales. La chanson étant liée à la culture populaire, ce qui compte c'est la capacité à atteindre un résultat sonore artistiquement assumé mais pas forcément à le théoriser ou à l'énoncer pour le concevoir. Le cas du blues qui est aussi une forme de chanson est exemplaire à ce titre : un « truc » qui sonne mais sur lequel les tenants de la théorie ont longtemps buté notamment à cause de la blue note ou quarte augmentée. Ce qui ne signifie pas que l'inventeur de chanson ne doit pas développer l'éventail de ses connaissances déclaratives qui plus est si c'est aussi un enseignant.

7 Le feed-back consiste à réintroduire le résultat d'un processus pour diriger ce processus lui-même - <http://charles.platel.pagesperso-orange.fr/musima/ch12.htm>

8 Citation de l'ouvrage « Le moulin du Parolier » de Michel Arbatz, p.25

9 Citation de l'ouvrage « Je ne sais pas » de Mathieu Boogaerts, p.11

10 Citation de l'ouvrage « Gilbert ou la Musique » de Xavier Plumas, p.14

Diagnostic

Si on s'en tient à notre objectif de former un Auteur-Compositeurs-Interprète, la tâche est envisageable si le pédagogue intervient auprès d'un élève ayant déjà une expérience et un vocabulaire musical. Si il s'agit d'un enfant, il faudra faire en sorte qu'il acquiert l'éventail des connaissances procédurales qui n'est pas mince. De plus, l'acquisition doit être motivée par des expériences esthétiques efficaces. L'invention doit donc être alimentée par l'apport extérieur d'autres musiques à la fois pour enrichir ce champ d'expériences mais aussi pour apprendre à jouer et à chanter en s'accompagnant.

Ce constat peut apparaître décourageant pour un pédagogue qui souhaite investir cet espace des apprentissages. Ceci étant l'invention de chanson doit-elle être abordée en un seul bloc ? N'est-elle pas complémentaire aux autres enseignements ? Maintenant que nous connaissons un peu mieux les compétences engagées, ne peut-on pas procéder à une transposition didactique et à un début de programmation des apprentissages à long terme ?

Transposition didactique de la discipline

Invention et expériences ou « Recréer le passé »

Presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulée.¹¹

Cette citation du poète Rilke semble particulièrement adaptée à l'idée qu'on se fait des mécanismes de création en musique et à la difficulté qu'on a à appréhender une explication logique de ce qui peut paraître indicible. Les neurosciences apportent des réponses à ce niveau :

L'expérience esthétique « efficace » correspond à un accès discret et singulier à l'espace de travail conscient personnel où se trouvent actualisés, sous forme d'activités neuronales, à la fois la représentation des stimuli sensoriels envoyés par l'œuvre, les mémoires internalisées marquées par leur valence affective, les émotions et le contexte intellectuel et émotionnel de l'œuvre. Une « synthèse consciente » se produirait, à laquelle participerait l'histoire individuelle et de multiples expériences passées, unissant les émotions en harmonie avec la raison.¹²

Le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux résume ici ce que ressentent les mélomanes mais aussi nombre de compositeurs et comment leur pratique se définit au présent dans un rapport agréable avec le passé.

De tous les artistes enseignants que j'ai interrogés, aucun n'a de souvenirs précis de sa première chanson ou de sa première expérience créative aboutie. L'avènement de l'invention est une suite de petites expériences avortées, de petits bouts de musique ou de textes esseulés et puis un jour, la mayonnaise prend et le compositeur fait *cette expérience esthétique efficace* avec sa propre musique.

Pour un enfant ou un débutant, le postulat de départ est donc de construire des expériences esthétiques avec lui ; ces expériences pouvant impliquer autant son imaginaire et sa créativité que ceux d'autrui.

Par conséquent, les deux viviers d'expériences esthétiques que sont le répertoire et l'invention doivent être articulés selon un équilibre qui dépendra de chaque élève.

L'idée de chercher à amener un débutant à une autonomie créative dès le départ est donc une utopie.

¹¹ Citation de l'ouvrage « Lettres à un jeune poète » de Rainer Maria Rilke

¹² Pierre Boulez – Jean-Pierre Changeux – Philippe Manoury – Les neurones enchantés, p.157

Il faut plutôt chercher à organiser, par une série de jeux et d'exercices mobilisant l'imaginaire, un programme d'expériences en lien avec la discipline.

Pour ce qui nous concerne, faire écouter une chanson qu'il appréciera à un élève est une première tâche simple à réaliser. Discuter avec lui de cette expérience, le faire participer à cette écoute activement par le chant ou le rythme peuvent être des prolongements évidents. Mais produire un texte différent sur cette même musique, inverser des accords, modifier la mélodie, ne sont pas forcément des directions que prendra le pédagogue, alors qu'elles contiennent une part d'inventivité.

Mobiliser l'imagination de l'enfant, dans ses expériences esthétiques, y compris par ses capacités d'invention est donc un enjeu.

Désacraliser l'acte de composer : montrer l'exemple en partageant l'expérience créative, susciter la participation

C'est un phénomène étrange, mais pour composer une chanson et oser l'interpréter, il faut faire preuve à la fois d'une grande humilité et d'une grande prétention. On oscille sans arrêt entre la sensation d'être le roi du monde et la dernière des merdes.¹³

Ou bien encore :

Pendant toute la durée du chantier, j'oscille donc sans cesse entre des états d'euphorie quand j'ai le sentiment d'atteindre cet idéal et des états de déprime lorsque je m'en éloigne (car je considère la chanson comme « nulle »).¹⁴

La cyclothymie des artistes ou des artistes-pédagogues (dont certains ont parfois peu d'expériences en tant qu'auteurs créatifs mais plutôt en tant qu'interprètes créatifs) est souvent la source de démission à l'idée de rendre l'enfant ou le débutant auteur de sa musique. L'expérience d'assumer ou non ses inventions n'est déjà pas évidente chez l'artiste, alors qu'en sera-t-il chez un enfant ou un jeune ado débutant ?

Il est vrai que la tâche n'est pas aisée. Comment inventer de la musique sans connaître la langue musicale, le vocabulaire ? Est-ce raisonnable de vouloir s'engager sur une voix créative avec un enfant dès le départ ? Et le répertoire ?

On peut en tout cas montrer l'exemple en proposant à l'élève de participer à l'interprétation d'une chanson composée par l'enseignant. Pour l'avoir expérimenté, cela a le premier avantage de montrer à l'élève que telle ouverture existe. Ceci étant, cela implique pour le pédagogue de mettre à la portée de l'enfant son discours créatif techniquement et esthétiquement et bien sûr d'assumer cette démarche artistiquement. Voici par exemple un extrait de texte que j'ai écrit pour un cours :

*J'ai pris le train,
Je voulais partir très loin
Découvrir le monde,
Voir si la terre était ronde*

Le texte complet s'est construit en présence d'enfants de 7 à 10 ans. Mon but est de leur proposer une chanson de qualité sur une musique accessible pour eux à la guitare et au chant. Ce premier travail me permet de leur apprendre quatre accords simples techniquement à la guitare mais

13 Citation de l'ouvrage « Gilbert ou la Musique » de Xavier Plumas, p.16

14 Citation de Mathieu Boogaerts dans « Je ne sais pas », p.21

complexes harmoniquement¹⁵. Ils peuvent accompagner instrumentalement, chanter ou essayer de faire les deux avec différents niveaux de complexité rythmique en terme de battement et de débit. Très souvent ils se questionnent sur le lien que j'entretiens avec ma chanson et à plusieurs reprises j'ai vu des enfants vouloir s'y coller et me ramener des bouts de texte après cette première étape.

Au delà, dans un projet de création, le fait de participer est déjà un petit pas vers la possibilité d'accéder un jour au rôle d'acteur, voir d'auteur à part entière. Donner toutes les tâches de création à un débutant serait donc pédagogiquement risqué. Il faut à minima formaliser un cadre et au mieux de petits sous-cadres d'apprentissage de l'invention. Décortiquer.

La musique du silence ou l'importance des mots

"Un auteur est un homme qui prend dans les livres tout ce qui lui passe par la tête" – Marquis de Maurepas

Une partie de l'écriture d'une chanson se fait dans le silence de la réflexion, de manière solitaire, très souvent. Tout comme l'oreille intérieure du musicien classique qui compose dans son bureau avec ou sans piano, une musique qui sera projetée par tout un orchestre, l'auteur de chanson possède une oreille intérieure qui conçoit des textes suivant un chemin parallèle à l'élaboration musicale. Brassens disait n'aborder la musique qu'après avoir écrit une strophe. Ça n'était qu'à ce moment qu'il commençait à ruminer une musique qui puisse « accrocher » son oreille. Mais avant ça, il s'agissait de trouver les mots, le plus souvent en octosyllabe pour Brassens, qui trouvait l'alexandrin monotone¹⁶. A ce niveau, les cahiers de notes, le lexique (venant de livres lus, du vocabulaire acquis, de la connaissance de la littérature, des poètes mais aussi d'autres chansons) et les dictionnaires dont ceux de rimes sont les premiers instruments de musique de l'auteur. Cette élaboration poétique prend du temps et se fait dans une intériorité et une intimité : une musique silencieuse.

Il faut aussi considérer que le texte est une transversalité de la chanson et qu'à chaque étape de l'élaboration musicale, un texte peut se sublimer : une réaction « chimique » a lieu par sa rencontre avec une mélodie chantée et harmonisée, qui constitue une sorte de super scansion. Le chant est une manière élaborée de scander.

Par conséquent, injecter les mots, la rime, les vers, le langage dans l'élaboration d'exercices créatifs musicaux est un axe de travail pour un pédagogue qui souhaite aborder ce champ de l'invention. A tous les niveaux, les mots peuvent apporter un secours aux apprentissages et il ne faut pas oublier que la matière la moins répétitive dans une chanson est bien le texte et par conséquent, il doit être un axe de travail marqué de la composition. Les exercices d'écritures au sein d'ateliers, les jeux théâtraux peuvent aider à faire émerger le chant.

Multiplier les entrées créatives dans l'invention

La question du bon départ est primordiale. Il n'y a pas de hiérarchie dans les entrées créatives entre écrire un ou deux vers inspirés, une jolie mélodie vocale en yaourt¹⁷, une boucle harmonique inspirante, voir le tout en simultané. Toutes ces entrées doivent être travaillées en parallèle et si l'une fonctionne mieux que l'autre (certains aiment écrire, d'autres travailler leurs accords, d'autres vocaliser des mélodies) et bien il faut accompagner ces mouvements chez l'élève.

¹⁵ A la guitare, à cause des cordes à vide, les accords parfaits ont des doigtés de main gauche parfois plus compliqués que certains accords complexes (exemple : le Mim mobilise deux doigts, le Mim7 un seul)

¹⁶ INA.FR, <http://www.ina.fr/video/I00016182>, Georges Brassens et l'écriture

¹⁷ Chanter en yaourt est une technique qui consiste à chanter en produisant des sons, des onomatopées, des syllabes qui font penser qu'il s'agit d'une langue réelle. Source : Wikipedia

Le texte, les mots et la transversalité du langage dans la musique

« [...]La marque d'une chanson, c'est avant tout ce lien définitif entre un texte et une mélodie »¹⁸

Et si on commençait par les mots ? A 6 ans, un enfant maîtrise le vocabulaire, parle, commence à écrire, à lire et a déjà chanté. Parfois il commence aussi à déchiffrer et à jouer de la musique sur un instrument. Alors que le langage verbal se stabilise, pourquoi ne pas l'utiliser pour investir le champ musical des mots, de la prosodie et bien sûr du chant ? Chanter n'est-il pas le premier terrain favorable à l'invention musicale quand la technique instrumentale n'en est encore qu'à ses balbutiements ? Si on cherche à former de futurs chansonniers ou artistes chanteurs, tout miser sur l'instrument n'est peut-être pas ce qu'il y a de plus judicieux. D'ailleurs la chanson, que Gainsbourg considérait comme un art mineur, n'est pas connue pour être le lieu de révolutions musicales :

On y chercherait en vain une révolution comparable à l'invention de la série ou du dodécaphonisme dans la musique savante du XXème siècle .¹⁹

Nombre d'exercices sont à inventer, parmi quelques idées :

Deux enfants marchent en écoutant une musique (sans voix) et doivent dire un mot chacun leur tour sur cette musique. On peut programmer selon le niveau toute une progression (mot dit avec une consigne de placement rythmique, puis chanté, puis deux mots, puis des phrases, puis des vers rimés etc).

Les jeux d'improvisation venus du théâtre, du slam, du rap (les battles, les « égo-trips » etc...) ainsi que les activités des ateliers d'écritures sont autant de pratiques à questionner et à mobiliser pour obtenir de nouveaux outils didactiques efficaces.

La mélodie du chant et les mots

La création mélodique est déjà plus complexe à appréhender pour un enfant ou un débutant et l'expérience du répertoire chanté existant ne doit pas être négligée. Les mélodies apprises à la guitare sur les trois premières cordes (sol-si-ré) peuvent être chantées. On peut aussi essayer d'y placer des mots, s'en servir pour inventer le texte d'une chanson. Là encore le texte peut servir de catalyseur à l'apprentissage du chant.

Chanterait-on aussi juste la gamme de do, si chaque note ne portait pas un nom précis ? La chanterait-on encore mieux si on remplaçait do,ré,mi,fa,sol... par une phrase avec du sens ? Se servir des mots pour acquérir du vocabulaire mélodique est donc une piste sérieuse pour imaginer des mélodies.

La déformation, le chant à partir de gammes à étudier, de mélodies issues de la guitare classique ou d'autres instruments peuvent constituer la base d'une programmation d'exercices et de jeux appropriés. Là encore, une dose d'intervention inventive de l'élève doit être sollicitée en complément de l'apprentissage d'un répertoire d'interprétation.

On peut imaginer partir d'une gamme mineure harmonique, s'amuser à la chanter comme un exercice, puis essayer d'en tirer un fragment mélodique à partir de quelques notes, s'intéresser à une zone de la gamme pour créer un départ. Rapidement, on peut tenter de placer quelques mots sur ce départ chanté puis un vers, puis deux etc...

18 Michel Arbatz – Le moulin du Parolier – p 17

19 Michel Arbatz – Le moulin du Parolier – p 17

L'accompagnement instrumental, l'harmonisation

Jacques Siron, dans la partition intérieure, décrit quatre dynamiques de l'harmonie : verticale (accords), linéaire (ou horizontale, contrapuntique), tonale (fonction et liens entre les accords) et historique (contextualisation de l'harmonie). En fonction de cette base et du niveau de l'élève, on pourra travailler à l'improvisation de séquences basées sur la progression d'une note à la basse de la guitare (ré, la, mi et sol graves par exemple), sur la constitution de riffs dans les basses notamment à partir d'accords de quinte, sur le jeu d'accords parfaits, sur les enchaînements V/I voir II/V/I en tonalité majeur. Il faudra donner un cadre rythmique simple à ces exercices : 2 ou 4 mesures répétées par exemple. Pour un élève plus avancé, il faudra étendre la démarche à d'autres univers harmoniques plus complexes et surtout ne pas abandonner le travail empirique et expérimental de l'oreille qui validera les avancées.

Il apparaît également important, pour ne pas rompre avec les pratiques des A.C.I. de confronter ces petits exercices directement à la prosodie du chant, soit par la voix de l'élève soit par l'entremise du professeur qui peut fournir un départ de texte et de mélodie sur l'harmonie générée par l'élève. On peut aussi imaginer à partir d'un texte existant et s'en servir comme élément influant sur la construction harmonique, en le chantant accompagné de la guitare.

Lors d'un stage sur l'écriture de chanson que j'animais, j'avais proposé cet exercice : jouer quatre rondes dans les basses du piano et essayer simultanément de chanter une mélodie avec ou sans texte. Cet exercice qui n'est pas destiné aux débutants stimule tout le système créatif à un instant t et muscle à la fois l'oreille harmonique (proposer une mélodie vocalisée sur la basse), l'oreille rythmique (construire la métrique de la phrase musicale) et enfin l'écriture (trouver les mots qui conviennent : métrique, phonétique et sens). Il suffit ensuite de mettre en place le système des feedbacks (on répète tout en corrigeant) pour obtenir rapidement une piste que l'élève retiendra ou pas.

Le fait de chanter en s'accompagnant à la guitare doit se faire très progressivement en commençant par des accords à la ronde (pour un rythme en 4/4), puis à la noire puis les 8 croches etc. Chanter accompagné par le professeur puis accompagner le professeur qui chante sont également deux étapes préalables. Il faut bien séparer ces deux tâches au départ et faire des exercices courts sur quelques mesures en guitare/chant. Profiter de la présence d'un autre élève est également judicieux : quand l'un chante, l'autre joue et inversement.

La structure rythmique et l'importance du texte

*« Tu n'es bon mon garçon,
Qu'à faire des chansons
C'est vrai, c'est ça qui m'plait
Refrain-Couplet »²⁰*

Même si il n'y a pas de règle établie, il est rare en chanson d'aller du général au particulier. L'avancée se fait souvent de manière chronologique, d'abord un vers puis un couplet, un refrain ou l'inverse avec ponts, introduction, break etc. Comme de la peinture, il faut étirer la matière, multiplier les vers pour obtenir un texte suffisamment long pour donner du relief à la structure musicale, travailler la différenciation couplet/refrain en terme harmonique et mélodique, veiller à la cohérence du tout. Ce n'est pas la partie la plus simple car elle met en jeu une oreille harmonique qui doit être maîtrisée. C'est parfois un temps de recherche laborieux pour aboutir à un refrain qui

²⁰ Charles Trenet, extrait de la chanson « La famille musicienne »

fasse décoller la chanson, à un tout poétique et textuel qui fasse sens. Car il faut aussi aborder le rôle de chaque partie : le couplet qui participe à l'élaboration d'un discours, d'un récit, d'un propos plus ou moins abstrait ; le refrain qui souvent se répète et donne un degré de musicalité supplémentaire en formant une sorte de méta-entité poétique.

Un exemple d'application qui me vient, je l'ai observé chez Laurent Pataillot, qui accompagne les pratiques créatives dans les Musiques Actuelles au conservatoire de Cholet. A une jeune pianiste chanteuse qui souhaitait composer, il a proposé l'exercice suivant : reprendre la structure harmonique entière d'un morceau et la transformer pour créer une structure harmonique nouvelle.

Ici, le travail complémentaire sur du répertoire existant est plus que jamais nécessaire, à la fois pour donner une vision globale de ce qui existe en terme de construction de la forme chanson mais aussi pour étudier en détail les fonctionnements harmoniques, mélodiques et prosaïques d'autres compositeurs.

Bien évidemment, le prof doit compléter les vides pour toujours faire entrevoir à l'élève l'importance d'aller au bout du processus. Ainsi le pédagogue doit être en mesure d'amener une matière supplémentaire qui au pire stimulera l'élève pour effectuer lui-même cette tâche si il n'est pas satisfait.

L'enregistrement ou la partition moderne

« Je ne sais ni lire ni écrire les partitions, au pire je laisserai un message sur mon répondeur téléphonique »²¹

Même si le système d'annotation traditionnel permet de fixer assez précisément la musique afin d'y revenir plus tard, force est de constater qu'une bonne interprétation enregistrée comprendra des éléments de lecture d'une précision autre (nuances, intentions, technique et même doigtés de guitare pour celui qui a une oreille affûtée). Les deux sont complémentaires, mais l'enregistrement a l'avantage d'être rapide à organiser avec les moyens actuels. Georges Brassens n'a pas étudié longuement le solfège et l'harmonie, et pourtant il a *écrit* des chansons. Il dit seulement avoir passé quelques mois à travailler ses accords pour pouvoir mettre en musique ses premiers textes²². Il n'écoutait ses disques qu'à l'approche de concerts pour se rappeler de ses paroles.

Par conséquent, l'enregistrement constitue le premier élément à mettre en place pour garder la trace d'une chanson ; le texte noir sur blanc, parfois annoté d'accords, étant le pendant papier. Au delà, le pédagogue, dans la logique des musiques actuelles peut être amené à formaliser la grille d'accords plus précisément, c'est à dire à « mesurer » l'harmonie. De là à passer à un format real book²³ (grille et mélodie écrite), cela est plus délicat car le texte peut évoluer rythmiquement et mélodiquement d'une strophe à l'autre. L'enregistrement reste donc un support privilégié pour conserver une trace.

21 Citation de Mathieu Boogaerts dans « Je ne sais pas », p.14

22 INA.FR, <http://www.ina.fr/video/I04072206>, Entretien avec Georges Brassens

23Le Real Book est un recueil de morceaux courants ou « standards » couramment utilisé par les musiciens de Jazz et qui synthétise la structure des morceaux en une, voir deux pages (thème mélodique noté en langage musical et une grille d'accord en notation américaine).

**Conclusion : Mise en perspective et enjeux dans le cadre de l'enseignement
des musiques actuelles**

On le voit dans cette analyse forcément trop courte : l'invention de chanson mobilise des compétences multiples, une polyvalence évidente et prendra autant de temps à l'élève qui œuvre qu'au pédagogue qui souhaite transmettre des outils créatifs mûrement réfléchis. Car il ne faut pas se leurrer, créer un contexte didactique stimulant l'imaginaire demande de l'inventivité et une réflexion stratégique non dénuée de risques.

La notion d'expérience esthétique positive est bien connue lorsqu'il est question de confrontation avec la matière créée par autrui. Mais cette prédominance de l'accès à la musique par l'interprétation ne doit pas empêcher de formaliser une programmation didactique axée sur l'invention, avec ses propres expériences.

Chaque artiste ayant fait l'apprentissage de la créativité sait qu'elle est laborieuse mais qu'elle mène à des plaisirs insoupçonnés. En somme dévoiler l'insoupçonnable résume bien quelle peut être la démarche d'un pédagogue qui souhaite transmettre le goût d'inventer.

A une époque où règne l'interprétariat dans les masses médias (télé réalité, chaînes vidéos sur Internet), il est souhaitable que tout apprenti musicien puisse apprécier la matière créée par son imaginaire et avoir la possibilité d'en faire don, un jour à ses congénères.

Bibliographie commentée

BOOGAERTS, Mathieu, Je ne sais pas, Vanves, La Machine à Cailloux, 2010

L'auteur-compositeur-interprète, signé sur le label Tôt Ou Tard (Dick Annegarn, les Têtes Raides, Thomas Fersen, Jeanne Cherhal etc) dresse une liste des différentes tâches organisées en phases de travail, qui l'occupent de la première esquisse d'une chanson à sa production en studio. Il décrit aussi très bien le rapport entre processus intime de création et environnement, contraintes professionnelles, temporelles. Il donne quelques conseils en fin d'ouvrage.

PLUMAS, Xavier, Gilbert ou la musique, Paris, La Machine à Cailloux, 2007

Cet auteur compositeur sarthois, à l'origine de l'ensemble des productions du groupe Tue-Loup et du projet Fulbert est aussi professeur de guitare d'accompagnement à l'école de Saint Saturnin. C'est un passionné d'écriture qui décrit ici l'origine de sa passion pour la musique, ses inspirations, ses collaborations, ses amours musicales et littéraires en entrouvrant les portes de son intimité créative. Il décrit aussi les visites de Gilbert, un de ses voisins campagnards qui apparaît au fil de la lecture. Ce personnage est aussi une porte d'entrée dans l'univers artistique de Xavier Plumas, où les histoires d'amour et les passions fusionnent avec l'univers de la campagne profonde, ses granges, ses bois, ses vieux bâtiments de ferme, ses animaux et ses vieux outils ; dans une forme de nostalgie assumée.

VIAN, Boris, En avant la zizique... et par ici les gros sous, Paris, Fayard, 1996

Un regard critique, érudit et affûté porté par Boris Vian sur la chaîne de production de son époque en terme de création et de diffusion de la chanson. Vian décrit avec audace et malice chaque métier, de l'auteur à l'interprète en passant par l'éditeur ou le musicien de studio. Un ouvrage très utile pour aborder l'approche collaborative en terme d'invention et comprendre les fondements des pratiques actuelles dans le domaine qui nous intéresse.

GUTTON, Philippe, Le génie adolescent, Paris, Odile Jacob, 2008

Un ouvrage plutôt basé sur une approche psychanalytique voire psychiatrique de la création de l'identité chez l'adolescent, de sa recherche d'unicité. Une approche intéressante qui permet aussi de comprendre les enjeux de l'adolescence notamment artistiquement et musicalement, même si ce n'est pas le sujet véritable du livre, qui s'intéresse plus à la création de la personnalité qu'à la création au sens où nous l'entendons dans les arts.

BOULEZ, Pierre , et CHANGEUX, Jean-Pierre, et MANOURY, Philippe, Les Neurones enchantés , Le cerveau et la musique, Paris, Odile Jacob, 2010

Ce livre d'échanges et de débats entre deux compositeurs et le neuroscientifique Changeux est très axé sur la musique contemporaine et la créativité particulière de Boulez mais les interventions sur le fonctionnement neuronale du cerveau au moment de l'action musicale sont particulièrement intéressantes et participent à formaliser une part de l'indicible humain en musique.

ARBATZ, Michel, Le Moulin du Parolier, Guide pratique pour écrire des chansons, Saint-Julien Molin Molette, Jean-Pierre Huguet éditeur, 2011

C'est véritablement la bible de l'auteur et pédagogue en chanson sur le plan de l'écriture textuelle. L'ouvrage a été jusqu'à aujourd'hui ré-actualisé à de nombreuses reprises et agrémenté récemment d'une seconde partie où Michel Arbatz donne des exemples précis de jeux créatifs avec les mots : ses « copeaux d'atelier » d'écriture. Il analyse tout ce qui fait la saveur d'une chanson digne d'intérêt

GROUSSEAU Olivier – FCDE – 2015/2016 – Dispositif Mémoire – Article

sur le fond et la forme. Il détaille les différents modes de construction et fournit le vocabulaire adéquat pour transmettre cette discipline.

SIRON, Jacques, La partition intérieure, Jazz, Musiques Improvisées, Paris, Outre Mesure, 2015

Un ouvrage, également « biblique », plutôt orienté sur la théorie du jazz et des musiques improvisées que (dit-on) tout musicien doit posséder. Il fournit le recul nécessaire pour aborder chaque notion théorique de la musique avec exhaustivité et évite l'écueil d'un ethnocentrisme musical trop prononcé : toutes les approches humaines de la musique ne sont pas écartées, voir elles sont traitées. C'est une source d'inspiration pour aborder l'harmonie, entre autre, dans une programmation didactique en lien avec l'invention de chansons.

PLATEL, Charles Edouard, Musique imaginaire, Paris, Souffle Court, 2007

Un ouvrage en format papier et numérique qui décrit très bien les intuitions créatives chez les grands compositeurs de musique contemporaine et savante. On y retrouve des concepts sur le son et les processus de l'imagination tout à fait adaptables et observables dans d'autres champs esthétiques.

DEVELAY, Michel, De l'apprentissage à l'enseignement, Paris, ESF éditeur, 1992

Un ouvrage de référence sur la construction didactique, les questionnement épistémologiques, particulièrement indiqué pour construire une grille de compréhension des enjeux par exemple en matière d'enseignement des musiques actuelles (quelles postures, quels temps didactiques et pédagogiques, quels contenus, quelle programmation etc).

RILKE, Rainer Maria, Lettres à un jeune poète, Folio Plus Classique, Gallimard, Paris, 2006

Une correspondance en dix lettres entre 1903 et 1908 entre le poète et écrivain Rilke et le jeune Franz Xaver Kappus. Suite à l'envoi de ses poèmes, Kappus souhaite obtenir les conseils de l'écrivain. Rôle de l'intime et de la sensibilité, fonctions de l'écriture et beaucoup d'autres aspects de du travail de l'écrivain poète sont abordés. Pour un auteur de chanson, c'est une manière d'avoir un reflet extérieur de son intime créatif et de s'apercevoir que nombre de questionnements des auteurs sont similaires. Le génie de Rilke est d'arriver à les formaliser et au-delà, d'arriver à donner des réponses pertinentes. C'est aussi une porte d'entrée psychologique pour le musicien qui veut tenter une expérience créative assumée dans l'univers de la chanson.

SNOP, Schéma National d'Orientation Pédagogique De l'enseignement initial de la musique, Paris, 2008, disponible sur www.culturecommunication.gouv.fr

Des directives nationales pour l'enseignement de la musique, qui fournissent une source d'orientation notable pour la programmation des enseignements notamment dans leurs formes (pratiques collectives, pédagogies différenciées, de projet), mais aussi en terme de création et d'art (favoriser l'invention, la transversalité).

INA.FR, <http://www.ina.fr/video/I00016182>, Georges Brassens et l'écriture

Une vidéo où Brassens aborde concrètement son processus de création et ses réflexes de compositeur de chanson.

INA.FR, <http://www.ina.fr/video/CPF88005936>, Rencontre Brassens et Fallet

Une discussion littéraire entre un écrivain et un auteur de chanson qui donne la preuve de la proximité entre littérature et musique dans le domaine esthétique qui nous intéresse.

INA.FR, <http://www.ina.fr/video/I04072206>, Entretien avec Georges Brassens

Enfance musicale, intérêt à en inventer, apprentissage de la musique, rapport à l'instrument et à la

GROUSSEAU Olivier – FCDE – 2015/2016 – Dispositif Mémoire – Article

musique enseignée, composition, thématiques, rapport au public sont quelques thèmes abordés dans cette interview du célèbre auteur de chansons françaises.

MATHIEUBOOGAERTS.COM, http://www.mathieuboogaerts.com/fi_mais-comment-t-a-fait-mathieu-boogaerts.htm, Mais comment t'as fait Mathieu Boogaerts ?

Mathieu Boogaerts ouvre les portes de son quotidien d'artiste. On le voit entamer un début de chanson, travailler avec son groupe, partir en voyage pour peaufiner ses créations. C'est une bonne illustration de son ouvrage « Je ne sais pas ». Les deux pendants fondent une démarche généreuse de l'artiste pour amener les jeunes auteurs à tenter l'expérience de la mise en musique des mots.