

WILLIAM LEMIT

Ensemble nous chanter

II

LE LIVRE
DU MENEUR DE CHANT

ROUART, LEROLLE & C^{ie}, Éditeurs, 29, Rue d'Astorg, Paris (9^e)

WILLIAM LEMIT

Par suite des difficultés de communication entre la zone occupée et la zone libre, il ne nous a pas été possible de réaliser les dessins de POM annoncés sur les spécimens publicitaires. Marianne CLOUZOT a bien voulu exécuter les illustrations de l'ouvrage.

LES CHANSONS

POUR

LA MAISON, L'ÉCOLE, LA ROUTE ET LE CAMP

La Clé des Chants

100 Chansons recueillies et harmonisées par
MARIE-ROSE CLOUZOT et PIERRE JAMET

Prix : 17.50

La Fleur au Chapeau

de W. LEMIT

140 Morceaux pour Chant ou instruments divers,
chansons populaires, chansons anciennes

Deux Recueils. *Chaque* : 22.50

Chansons Jeune France

40 Chansons populaires recueillies et harmonisées par
R. DELFAU

Prix : 9. "

Quittons les Cités

6 Chants de Marche à deux voix
Paroles et musique de WILLIAM LEMIT

Prix : 5. "

PETITE MUSIQUE

- 1^{er} Cahier. — Trois Chansons Françaises de la Renaissance, à quatre parties, transcrites pour chœur de flûtes douces, par William LEMIT.
- 2^e Cahier. — Bouquet Berrichon. Huit chansons populaires du Bas-Berry, pour chant et flûte douce ou deux flûtes égales, harmonisées par William LEMIT.
- 3^e Cahier. — De la Plaine aux Cités. Huit chansons du Poitou et du Dauphiné pour deux voix égales, harmonisées par Marie-Rose CLOUZOT.
- 4^e Cahier. — Huit Chansons de Métier du Folklore Français, pour trois voix égales, harmonisées par P. ARMA.
- 5^e Cahier. — Les Amusements du XVIII^e siècle. Quinze petites danses en duos pour flûtes douces en Do, harmonisées par A. RAVIZE.
- 6^e Cahier. — Chansons de Plein Air. Huit chansons du Folklore des Provinces françaises pour 2 voix égales, harmonisées par Marie-Rose CLOUZOT.
- 7^e Cahier. — Ding don, ma Dondaine. Huit chansons populaires mises à trois voix égales par Louis LIEBARD et William LEMIT.

Chaque cahier : 5 francs.

WILLIAM LEMIT

“FAIS-NOUS CHANTER”

LE LIVRE DU MENEUR DE CHANT

Couverture de POM
Dessins de Marianne CLOUZOT
Prix : 15 fr.

1942

ROUART, LEROLLE & C^{ie}, Éditeurs de Musique

29, Rue d'Astorg -:- PARIS (8^e)

Ce livre est né de vingt années
d'expériences et d'observations.

Un grand merci à Pierre JAMET,
dont le « Groupe 18 ans » était
souvent dans ma pensée quand j'ai
parlé du découpage et de la mise en
scène des chansons.

Et à Louis LIÉBARD qui m'a permis
de m'inspirer de son travail choral
pour écrire le chapitre XLIII.

PREMIÈRE PARTIE

LE CHANT COMMUN

I

Es-tu garçon ou fille ? Je n'en sais rien.

Tu as entre douze et trente ans, et tu es d'un groupe.

Club ou clan, équipe, troupe ou section, ou simple bande d'amis, j'ignore ce qu'est ce groupe, mais c'est à coup sûr une joyeuse compagnie de gens qui s'aiment bien et savent qu'ils peuvent compter les uns sur les autres.

Vous aimez faire des balades et camper ensemble.

Vous aimez chanter.

De tous, tu n'as peut-être pas la plus jolie voix, mais tu es celui ou celle qui chante le mieux, qui sait le plus de chansons.

Et puis, on sait que tu étudies — ou que tu as étudié — le violon ou le piano.

Bref, c'est à toi que l'on dit « fais-nous chanter ».

Tu es le technicien, le *meneur de chant*.

Ça te fait plaisir et ça t'embête un peu.

Ça te fait plaisir parce que tu aimes le chant et que tu y crois.

Ça t'embête parce que tu ne sais pas trop comment t'y prendre.

Tu sais ton solfège sur le bout du doigt — le doigt avec lequel peut-être tu déchiffres les mélodies sur le piano.

Tu collectionnes les recueils de tous formats et toutes couleurs.

Mais tu es souvent embarrassé. Tu es arrêté par des obstacles visibles ou cachés. Ce que tu réalises ne ressemble pas à ce dont tu rêves.

C'est bien ça ?

Alors, tu peux lire ce livre. Il est fait pour toi.

Il ne prétend sans doute pas t'apprendre à lui seul le métier de meneur de chant mais il te montrera, j'espère, le bon chemin.

II

Voyons d'abord un peu clair dans le travail que tu as à faire.

Dans ton groupe, tout le monde chante. On chante en marchant, on chante à la veillée et au feu de camp. On

chante encore en attendant le train et on épluchant les patates. On chante à tout propos et hors de tout propos.

C'est ce que j'appellerai, pour que ça ait un nom, le *chant commun*.

Le faire aussi beau que possible est le premier de tes devoirs.

Bon. Mais n'y a-t-il pas, dans le nombre, quelques enthousiastes du chant, quelques mordus comme toi, qui voudraient chanter avec plus de soin, avec des tas de voix, des tas de nuances ?

Si ces gens-là ne sont pas des farceurs, s'ils sont vraiment prêts à faire un effort, il faut les réunir et former ce qu'on appelle souvent une « chorale », mais que je préfère — je dirai pourquoi — nommer *chœur*.

C'est la seconde partie de ton travail.

III

Revenons donc à ce chant commun.

T'es-tu seulement demandé pourquoi vous chantiez ?

Sans aucun doute, n'est-ce pas, parce que vous avez le cœur à chanter, et on ne saurait imaginer de meilleure raison.

Mais si vous avez le cœur à chanter, c'est que vous avez quelque chose à dire.

Ce quelque chose, c'est le plus souvent votre joie, et même votre exubérance. Mais c'est aussi votre amitié, votre foi, votre force, tout ce qui vous réunit.

Le chant, c'est donc pour vous d'abord un *moyen d'expression*.

Si tu es chef, tu sais que c'est aussi le plus précieux *moyen d'action*.

En connais-tu un autre qui permette à volonté de calmer les énervés ou de réveiller les endormis, de faire marcher ceux qui n'en peuvent plus, de détendre quand il le faut et de concentrer quand besoin est ?

Le chant exprime l'âme du groupe mais, en même temps, la forme.

Est-ce tout ?

Non, car, au risque de surprendre beaucoup de gens

(espère), je me permettrai de dire encore que c'est de la *musique*.

Trop de chefs ne le considèrent que comme un moyen de faire marcher leur groupe, indifférents au bien qu'ils pourraient faire, au mal qu'ils font.

Mettre la culture au service des mouvements, c'est fort bien.

Il faut aussi mettre les mouvements au service de la culture.

Ou alors ne pas parler d'éducation.

Ce que tes camarades chanteront, leur façon de le chanter, cela peut être décisif pour la formation de leur goût, de leur esprit, de leur caractère.

Il faut que votre chant soit de *qualité*.

IV

Aucun des buts du chant ne sera atteint s'il n'est pas de *qualité*.

C'est précisément ce qui n'est pas commode avec ce diable de Français moyen, un monsieur qui, même en culottes courtes, a toujours peur d'être dupe ou d'être ridicule.

Aussi, il se ferme à bien des belles choses, qu'on appelle poésie, musique ou danse, persuadé qu'on veut l'avoir-été et que, s'il marche, tout le monde se fichera de lui.

Tout cela pour aboutir, en fin de compte, à la plus bête des sentimentalités, dont la généralité le rassure, ou, pire encore, au snobisme hypocrite.

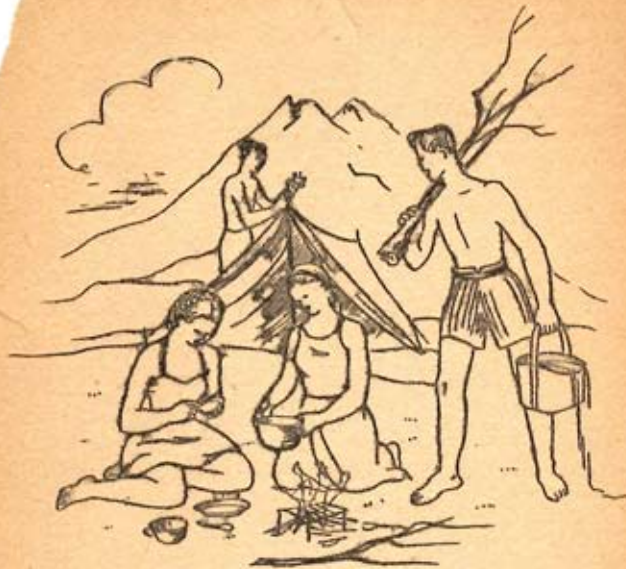
Ne t'étonne pas de cette digression sur le caractère national.

Ramenée à notre affaire, elle signifie que tu auras peut-être à lutter avec une étrange pudeur, selon laquelle le beau est mièvre, et la virilité commande de crier très fort.

V

Donc, le rêve serait que ce chant commun fût quelque chose de presque spontané, qu'à point nommé une bouche

anyone lançat le chant que confusément
trouvait le besoin de chanter.
Restons sur terre. Quand chanterez-vous ?



D'abord dans les moments qui sont faits pour ça : feu de camp, veillée. C'est le *chant pour le chant*.

Ensuite, pour rythmer un effort physique. C'est le *chant de travail, de marche ou de danse*.

Enfin, en toute occasion qu'il vous semblera bon de marquer, de célébrer par un *chant de circonstance*.

VI

Un chant de circonstance, c'est un chant dont les paroles se rapportent à un événement quelconque. Par exemple :

Les faits du camp : le lever et le coucher, la toilette et le bain, la table, les jeux et les victoires ;
Les bienvenues et les adieux ;

Les heures du jour : matin, midi, soir, nuit.
Et puis :
Les saisons,
Les fêtes de l'année : Nouvel An, Mai, Pâques,
Saint-Jean, Noël.
Les heures de la vie : naissance, mariage, mort.

Comme ce serait chic, si chacun des actes de votre vie commune déclanchait comme ça, tout seul, son petit refrain. Qui, bien entendu, ne serait pas toujours le même.
Vos jours seraient tout parfumés de musique et de poésie.

Hélas, ce sont les chants qui manquent.
Presque tous, ils sont encore à trouver.

VII

Vous chantez mal, me dis-tu ?
C'est fort bien que tu le saches.
Mais *eux* le savent-ils ?
Car il se passe quelquefois cette chose déconcertante que les braillards se prennent pour des chanteurs.
Ce n'est pas toujours en disant à quelqu'un ses quatre vérités qu'on le guérit de ses défauts.
Mais, d'un autre côté, allez donc faire des progrès à des bougres qui croient qu'ils n'ont rien à apprendre.
Bien sûr, il ne faut pas faire de peine aux gens, ni les décourager, ni les embêter.
Mais il faut tout de même qu'ils sachent qu'ils ont un effort à faire.
Ah, tu croyais que c'était facile ?...

Le mieux, vois-tu, serait que tu ne leur dises rien, et que tu leur fasses entendre, si tu en trouves, un groupe qui sache chanter.

Pas une chorale. Un groupe comme le vôtre.
Alors peut-être comprendraient-ils.

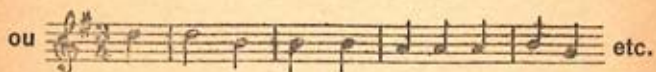
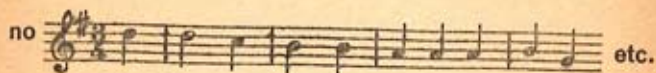
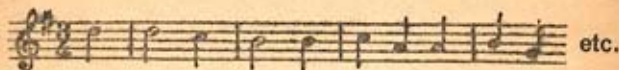
VIII

Et pourquoi chantez-vous mal ?
D'abord parce que vous ne savez pas les chansons.

Vous ne les savez pas parce que ceux qui vous les ont apprises les tenaient de quelqu'un qui les avait déformées, qu'ils les ont déformées eux-mêmes, et que peut-être vous les avez déjà déformées aussi.

Veux-tu faire une expérience ?

Demande à quelques-uns de tes camarades de te chanter le début du refrain du « Pastouriau ». Voici à peu près ce que tu récolteras :



Et ainsi de suite...

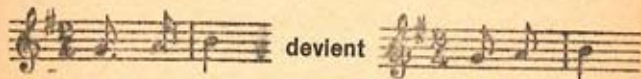
Ouvre maintenant ton « Roland » ou ton « Coq ». Tu y trouveras la mélodie véritable :



Ainsi donc cette mélodie de la plus grande simplicité a été complètement défigurée et circule sous une quantité de formes différentes.

Il n'y en a guère qui n'ait souffert autant ou plus, c'est la triste vérité.

Pour le rythme, c'est pareil.
Dans la « Fleur au Chapeau »



De plus, voilà une chanson faite pour la marche, avec des respirations, des rythmes rigoureux.

Tous les silences sautent. La chanson devient molle, boiteuse et essouffante.

Les paroles souffrent en général moins.
Nous sommes, n'est-ce pas, plus littéraires que musiciens.

Pas tant que ça, puisque de

*Ya du tangage, ya du roulis,
Ya des coups d'chien, ya d'la tempête.
Mais, quand on n'est pas des mauviettes,
De tous les métiers, c'est le plus joli.*

nous faisons, aux dépens de la rime,

Ya du roulis, ya du tangage..., etc.

IX

Quand on dit ces choses-là, on est traité de *puriste* — ce qui n'a d'ailleurs rien de vexant.

Et il se trouve toujours quelque bonne âme pour vous rétorquer que la chanson populaire se présente, elle aussi, sous forme de nombreuses versions. Que nous ne faisons, en déformant, que suivre l'exemple de nos pères. Et que nous faisons, somme toute, du folklore.

Ce n'est pas vrai.

Si nous retrouvons, par exemple, la « Ronde du canard blanc » sous vingt formes mélodiques totalement différentes, avec des ritournelles aussi variées que « c'est le vent frivoltant » ou « moi, je m'frai faire — un p'tit moulin sur la rivière » ou « p'tit bonnet, grand bonnet, p'tit bonnet carré » ou « ya pas d'amour sans peine » ou « sur les bords de la Loire », etc., ce n'est pas parce que quelqu'un s'est trompé en la répétant, ou n'avait pas voulu se donner la peine de l'apprendre.

C'est parce que cette chanson a été non déformée, mais transformée par chacun des groupes humains qui l'ont adoptée.

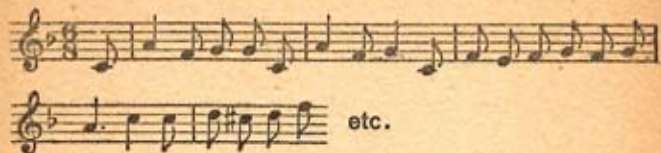
Y a-t-il une comparaison entre cela et ce qui se passe chez nous ?

Non pas, car chez nous la déformation, née de la paresse, est toujours un avilissement mélodique et rythmique.

Les deux exemples de tout à l'heure le prouvent.

Reprenons encore cette petite rengaine sortie on ne sait d'où : « *Ya du langage* ».

Voici comment je l'ai entendu lancer il y a huit ou neuf ans :



Et comment les mêmes la chantent à présent, en attendant mieux :



Ses contours aplaties, avachis, la mélodie perd tout son sens et devient d'une banalité écœurante.

Et puis, du reste, tout le monde est puriste.

Chacun tient à la forme sous laquelle il a connu une chanson. Si mauvaise soit-elle, c'est toujours pour lui la plus belle, jusqu'à ce qu'on ait su lui en faire apprécier une autre.

Ce qui distingue *notre* purisme, c'est que nous voulons défendre la chanson telle qu'elle est tombée de la bouche du paysan ou de la plume de son auteur.

X

Lancée à l'improviste, une chanson est reprise tant bien que mal par les assistants.

Chacun rentre chez lui et la répète à ses amis telle que la lui livre une mémoire qui n'en peut mais.

Et voilà une chanson bien mal partie.

Si tu ne veux pas que les choses se passent ainsi dans ton groupe, il faut qu'il y ait dans l'emploi du temps des instants réservés à l'*apprentissage* des chansons.

Il y a un temps pour faire la cuisine et un temps pour dîner.

Il y a un temps pour apprendre les chansons et un temps pour les chanter.



XI

Pour enseigner une chanson, il te faut d'abord la tenir d'une source sûre et la savoir parfaitement.

Il faut ensuite la chanter — ou la faire chanter — devant tes camarades d'une façon aussi plaisante que possible, afin qu'elle soit goûtée, qu'on ait envie de l'apprendre.

Après, tu peux employer la méthode qu'il te plaira. Voici celle que je te conseille :

Tu dictes les paroles du premier couplet (et du refrain s'il y en a un).

Tu le chantes ensuite phrase par phrase en faisant redire après toi jusqu'à ce que chacun connaisse parfaitement la mélodie. Rien n'est plus difficile que de redresser après coup un air parti de travers.

En cas de difficulté, il faut isoler le passage douteux et le faire répéter autant de fois qu'il est nécessaire sans souci de la signification des paroles.

Ainsi supposons que tu veuilles enseigner « *L'Appel de la route* » et que, arrivé à cette phrase :



tu éprouves quelque peine à faire pénétrer dans le crâne de tes chanteurs le groupe de notes *mi-fa-sol*. Tu vas les répéter « *jusqu'à l'ho-* » jusqu'à ce que ce soit entré. Puis « *jusqu'à l'horizon* ». Enfin « *Elle fuit jusqu'à l'horizon* ».

Dans la phrase suivante :



tu auras beaucoup de peine à caser le triolet. Tu feras répéter de la même façon « *fuite infini-* », puis « *D'une fuite infinie* ».

Je ne suis pas du tout d'avis de faire solfier, même si certains le peuvent.

D'abord, parce que les paroles aident à retenir la musique.

Ensuite, parce que ce procédé serait déplacé dans un groupe comme le vôtre.

Le premier couplet appris, tu dictes tour à tour les autres, en les faisant chanter au fur et à mesure.

Puis, on chante le tout d'affilée encore une fois.

Même parfaitement enseignées, les chansons risquent encore d'être déformées.

Surtout si ton groupe a des contacts avec d'autres groupes qui, peut-être, ne disposent pas d'un meneur de chant aussi qualifié que toi.

Sois donc vigilant et intervins au premier signe de déraillement.

Tâche aussi d'obtenir que les chansons soient toujours chantées en entier.

C'est du reste beaucoup plus intéressant que de toujours rabacher les trois mêmes couplets.

XII

Je t'ai dit d'aller chercher les chansons à une source sûre.

La plus sûre, et probablement la seule qui s'offre à toi, est celle des recueils.

Il y en a maintenant de toutes sortes à l'usage de tous les groupements de jeunesse. Bien que beaucoup ne soient pas exempts d'erreurs, ils pourraient rendre de grands services si l'on s'en servait.

Car — et ce fut toujours pour moi un sujet d'étonnement — si on les achète beaucoup, on ne les emploie guère.

Il est très rare qu'on y cherche autre chose que des chansons déjà apprises par tradition orale.

Et ce n'est même pas pour en vérifier l'exactitude, car j'ai vingt fois de mes yeux vu et de mes oreilles entendu, des garçons ou des filles connaissant très bien le solfège, leur livre au poing, chanter les chansons d'une façon parfaitement différente de la notation qu'ils avalent sous le nez, et sans s'en apercevoir.

Tu ne seras pas de ceux-là, n'est-ce pas, et tu sauras te servir de ta bibliothèque pour enrichir ton répertoire et pour apprendre les chansons proprement.

Et tu n'oublieras pas de faire de temps en temps une petite révision générale pour t'assurer que tu ne t'es pas laissé aller, toi aussi, à changer quelque double-croche.

XIII

Il faut, pour gagner le match, que chacun se tienne à sa place.

Il faut, pour bâtir la cathédrale, que chacun apporte sa pierre, et que toutes les pierres s'embolent.

Il faut que chacun donne sa voix, et que toutes les voix ne soient qu'une.

Pour jouer un jeu d'équipe, il faut que tu saches où tu es, et ce que font les autres.

Pour que ta pierre ait sa place dans le mur, il faut que tu saches comment elle est faite et comment sont faites les autres.

Pour que ta voix se fonde dans la voix du groupe, il faut que tu saches ce que tu chantes et ce que chantent les autres.

Il faut que tu saches que tu chantes et que les autres chantent.

Il faut te contrôler.

Il faut écouter.

Il faut être conscient et consciencieux.

Il faut toujours chanter *doucement* même quand tu chantes fort.

XIV

J'en arrive au cauchemar de tout meneur de chant digne de ce nom.

Ceux qui chantent *faux*.

Oui, je sais, c'est une malchance, jamais on n'a vu dans un groupe autant de casseroles que dans le tien.

Mais si nous faisons tri dans le lot.

Nous allons d'abord trouver, peut-être, des gens qui muent.

Ceux-là, dans leur propre intérêt, ne doivent pas chanter tant qu'ils ne seront pas en possession de leur voix d'adulte.

Il y a ensuite les gens qui ont simplement de la peine à retenir les airs.

Ceux qui n'arrivent pas à entonner sur la même note que les autres et suivent vaguement à la tierce, à la quinte ou à l'octave.

Ceux qui ont tendance à détonner, c'est-à-dire tout le monde.

Rien de tout cela n'est sans espoir. C'est une question de patience et de méthode.

Reste enfin les quelques malheureux qui sont physiologiquement incapables d'émettre le moindre son musical. Ils le savent en général.

S'ils ne le savent pas, c'est un drame.
C'est dur de dire à quelqu'un : « tu ne chanteras pas ».
Et parfois, peut-être, le musicien doit s'effacer devant le camarade.

XV

On peut dire que dans la plupart des groupes de jeunesse, on chante trop et trop fort.

Ça ne vaut rien pour le chant et c'est inquiétant pour les gorges.

Nous préparons des générations d'enroués.

Comme meneur de chant, appelé à chanter beaucoup, et dans toutes les voix, tu es particulièrement en danger d'abîmer la tienne.

Prends garde.

Cesse de chanter dès que tu sens que ta voix s'éraïlle et même, si possible, avant.

Sans te faire l'esclave de ta voix, n'oublie pas que fatigue, refroidissement, tabac, alcool en excès la rendent vulnérable.

XVI

L'alternance est un bon moyen, en marche ou ailleurs, d'éviter la fatigue et de rendre le chant plus intéressant et plus soigné.

La plupart des chansons sont à *reprises*. C'est-à-dire qu'il y a, au commencement, au milieu ou à la fin, des vers ou groupes de vers qui sont répétés, soit sur le même air, soit sur un autre.

Divise tes chanteurs en deux groupes qui les chanteront tour à tour.

Ou encore, fais chanter ces reprises la première fois par un seul, la seconde par tous.

Et même, si la chanson fait parler plusieurs personnages, tu peux faire figurer chacun d'eux par un soliste différent.

Naturellement, il faut autant que possible que ces solistes aient de bonnes voix et qu'ils soient un peu capables d'interpréter la chanson.

Et... pour les autres de les écouter.

Écouter, voilà encore une chose qu'il nous faut apprendre.

XVII

Une question bien embêtante, c'est celle du ton.

Il arrive sans doute chez vous comme ailleurs que quelqu'un entonne une chanson trop haut ou trop bas — surtout trop bas. On est alors obligé de s'égosiller ou de se râcler le fond de la gorge.

A moins que quelque courageux chanteur ne prenne le taureau par les cornes et ne saute résolument dans un autre ton.

Auquel cas, on continue en général simultanément dans les deux tons.

Si tu es un de ces veinards qui possèdent l'oreille absolue, il n'y a pas pour toi de problème. Il te suffit de savoir quelle est la première note de la chanson.

Dans le cas contraire, tu peux évidemment te servir du diapason. Mais, surtout pour ce genre de chant que nous voudrions aussi spontané que possible, je te vois mal tirant ton instrument de ta poche et donnant le *la*.

Tu aurais un joli succès.

Alors, comment faire ?

Eh bien, d'abord réfléchir.

Étant donné une chanson, considère la hauteur de la première note par rapport au reste.

Tu verras ainsi que dans « *Passant par Paris* », par exemple, la première note est la plus basse de toutes celles qui figurent sur la mélodie. Tu sais donc que tu dois attaquer cette chanson dans le grave.

Dans les « *Trois jeunes tambours* », c'est le contraire.

N'oublie pas de tenir compte de la nature de ta propre voix. Si tu es une basse profonde, il faut penser aux autres qui ne le sont pas, et te souvenir que toutes les chansons doivent toujours être un peu hautes pour toi.

Ensuite, il faut t'entraîner.

Sans doute, tu n'arriveras pas toujours dans la tonalité exacte de la notation (qui du reste peut être incorrecte). Mais pour ces chants à l'unisson qui ne couvrent pas une très grande étendue, une différence d'un demi-ton ou d'un ton n'est pas très grave.

L'essentiel, c'est que la mélodie (si elle ne dépasse pas l'octave ou la neuvième) s'inscrive à peu près entre le *do* grave et le *ré* aigu. Si elle est plus étendue, qu'elle se centre sur cette tessiture, plutôt vers le haut que vers le bas.

XVIII

Ça marche ? Tu es content ?

Tes types sont accrochés. Ils commencent à aimer chanter.

Alors tu peux commencer — avec prudence — à leur inculquer une petite technique.

Il leur faut d'abord apprendre à respirer.

A inspirer rapidement et sans bruit, à la fois par le nez et par la bouche.

Inutile d'introduire dans la poitrine une quantité d'air anormale. Notre capacité thoracique est largement suffisante pour les phrases les plus longues que nous pouvons avoir à chanter.

Tout excès ne peut que suffoquer le chanteur.

Encore faut-il savoir se servir de cette réserve d'air, économiser son souffle dans les longues phrases.

Un peu avant de commencer à chanter — et non au moment même d'attaquer la première note — on prend une bonne inspiration.

Ensuite — étant donné le genre de chansons que nous chantons — les respirations se placent tout naturellement entre les vers, ou tous les deux vers.

Une respiration bien réglée permettra à tes chanteurs de maintenir égale la force de leur voix pendant les longues notes.

Elle leur permettra aussi de ne plus effiloche les finales, mais de leur donner leur vraie valeur en tenant tous ensemble jusqu'au bout.

Qu'ils s'abstiennent cependant de terminer par ce brusque coup de gosier qu'affectionnent certains, et qui est fort laid.

Obtiens que tes chanteurs articulent correctement, en évitant toute prononciation vicieuse ou vulgaire.

Et clairement.

Une ouverture exagérée de la bouche n'est pas nécessaire pour cela.

Encore moins une déformation des voyelles et des consonnes.

Nous chantons pour nous.

Un air n'est pas qu'une succession de sons de hauteur et de durée diverse, placés les uns au bout des autres.

Le *rythme* donne à certaines notes une importance particulière. Ce sont celles qui sont placées sur les *temps forts* et qui constituent la charpente de la mélodie.

Les temps forts sont en général les premiers de chaque mesure. A cette règle, beaucoup d'exceptions, d'autant que nombre de chansons ne sont pas correctement batonnées dans les recueils.

Pas de meilleur guide en cela que ton propre sens du rythme — si tu l'as.

Certaines chansons — marches, danses — demandent une nette *accélération* des temps forts (ce qui ne veut pas dire qu'il faut les scander brutalement). D'autres moins.

A toi de juger.

Mais garde-toi du chant traînard et mollasson.

Chez les chanteurs peu exercés, l'*attaque*, et en particulier celle de la première note de chaque phrase, manque souvent de franchise.

Beaucoup prennent le ton en dessous et remontent ensuite en renforçant désagréablement la voix.

Beaucoup ne sont jamais prêts et à chaque couplet laissent le soin d'entonner à quelques-uns plus éveillés que l'on rejoint ensuite avec plus ou moins d'ensemble.

Combats aussi ce défaut de ceux qui, au lieu d'attaquer une note après l'autre, glissent de l'une à l'autre (surtout lorsqu'il y a plusieurs notes sur la même syllabe). Cela rend le chant pâteux et vulgaire.

Mais de tout cela rien ne compte, si vous n'avez pas la *justesse*.

Et tu ne seras toi-même meneur de chant que si tu peux avoir une confiance totale dans ton oreille et dans ta voix.

Il vous arrivera de détonner. Il faut que tu t'en aperçoives.

Il faut que tu saches la note sur laquelle vous commencez à dérailler.

Que tu puisses l'énoncer avec netteté et la faire répéter, d'abord seule, puis enchaînée avec celles qui précèdent.

L'éducation vocale est avant tout une affaire d'imitation. Autant vaut le maître, autant vaudront les élèves.

Mais si tu n'as rien à te reprocher, le manque de justesse, comme bien d'autres défauts, vient d'une attitude indolente, indifférente, inconsciente des chanteurs.

Ce n'est plus un problème vocal, mais un problème psychique et physique.

Ne chante pas toujours avec les autres.

Ils doivent pouvoir chanter sans toi.

Et tu as besoin de les entendre.

XIX

Au fait, tes gens chantent-ils à peu près ensemble ?
Ou es-tu obligé, pour maintenir un peu de cohésion, de gesticuler comme si tu dirigeais trois cents musiciens ?

S'il en est ainsi, c'est raté.

C'est de l'intérieur que ça doit venir.

Nous parlons, je te le rappelle, de chant commun, de chant « presque spontané ».

Alors, si on te voit, à tout instant, sortir du rang et faire le chef d'orchestre, ça n'est pas tout à fait ça.

Il ne peut s'agir, en tous cas, pour ces chants simples à l'unisson, de battre la mesure, mais de marquer, par des gestes à la fois précis et expressifs, les pulsations de la mélodie.

XX

Malgré ton soin, ta confiance, tu éprouves quelquefois des échecs que tu ne t'expliques pas.

As-tu pensé à en chercher la cause dans des circonstances étrangères au chant ?

As-tu pensé à l'acoustique, qui est différente selon qu'on est dehors ou dedans, et si mauvaise dans certaines pièces ?

A l'ambiance sonore, et aux inconvénients du voisinage d'une machine à vapeur ou d'une bande d'énergumènes ?

Au vent, qui est parfois bien gênant ?

A la température, et au peu de choses qu'on peut tirer de pauvres types qui grelottent de froid ou qui sont abrutis par le soleil de juin ?

A l'état physique et nerveux de tes camarades ?

Et au tien ?

A la difficulté de capter leur attention si vous êtes dérangés à tout instant ? Ou si se déroule sous leurs yeux une passionnante partie de n'importe quoi, ou tout autre spectacle susceptible d'exercer une concurrence déloyale à l'égard du malheureux meneur de chant ?

As-tu pensé aux impondérables ?

Je serais navré que, à la lecture de ce qui précède, tu prennes la résolution de ne plus faire chanter que des gens frais et dispos, dans un local bien tempéré, d'une acoustique parfaite, et fermé à clef.

Mais je voudrais que tu te rendes compte qu'il doit y avoir, même pour les meilleures choses, un minimum d'opportunité.

Que tu saches que certains chants, lancés dans certaines circonstances, *doivent* aboutir à un désastre.

Je voudrais aussi que tu tires parti de ces remarques pour l'entourer, lorsque tu fais de l'*apprentissage*, de tous les facteurs favorables possibles.

A tout cela, j'ajouterai encore :

Qu'il faut, pour bien chanter, être très groupés, très près les uns des autres.

Qu'on chante mieux debout qu'assis, mais qu'on se fatigue plus vite.

(Pour l'apprentissage, le mieux est de faire travailler tes chanteurs assis. Puis quand la chanson est sue, on se lève pour la redire en entier).

Que l'attitude du chanteur doit être aussi aisée que possible. Ni avachie, ni crispée. Éviter ce qui peut gêner le jeu respiratoire : bras croisés, épaules rentrées.

XXI

La disposition en cercle, surtout en plein air, n'est pas très heureuse pour le chant.

On s'en aperçoit parfois au feu de camp (je parle du feu de camp normal, où l'on est de 20 à 100).

Bien sûr, on ne peut pas changer la forme du feu de camp.



Mais on peut s'arranger pour que les assistants y soient aussi coude à coude que possible.

Et, mieux encore, les mettre sur plusieurs rangs, s'ils sont assez nombreux.

Un cercle étroit de campeurs sur deux ou trois rangs est bien meilleur pour le chant qu'un large cercle sur un seul rang.

Plus vous serez abrités du vent, mieux cela vaudra.

Tout de même, ne fais chanter au feu de camp que des chants que tout le monde connaît très bien.

A la veillée, c'est bien plus facile.

On est à l'abri. On est tassé.

Ah, c'est peut-être moins poétique...

XXII

Si nous avons quelque chose à apprendre, c'est bien à chanter en marchant.

En avons-nous assez croisé de ces cohortes débandées, essoufflées et lamentables, dont la tête brailait « *La rose au boué* » et la queue hurlait « *Sur la route de Dijon* », le tout sur quatre ou cinq tons différents.



Ce n'est pas ça que tu veux ?

Alors commence par ne lancer en marche que des chansons que tous connaissent bien.

Et bien propres à la marche. C'est-à-dire d'un mouvement convenable, ni trop vif, ni trop lent, et d'un débit pas trop serré : en général, pas plus de deux notes par temps (peu importe que la mesure soit à 2, 3, 4 temps, ou panachée).

Il y en a des tas dans le répertoire populaire.

Tu auras plus de mal à trouver les chansons qu'il vous faudra si vous voulez marcher très vite, très sec, et bien au pas — sur le stade, par exemple.

Celles-là doivent être, autant que possible, bien carrées, d'un débit encore plus lâche (de préférence, une seule note par temps) et pourvues de larges et fréquentes respirations.

Les chansons enchaînées (celles où le début de chaque couplet reproduit la fin du précédent), les chansons à refrain, à ritournelles et celles qui comportent beaucoup de répétitions, sont bonnes pour la marche, car elles simplifient le travail de la mémoire.

De là le succès de rengaines comme « *Mon merle a perdu une plume* ».

Si vous voulez bien chanter, il faut que vous soiez en groupe aussi serré que possible.

Par exemple, si vous êtes vingt-quatre, en six rangs de quatre et non douze rangs de deux.

Si vous ne marchez pas au pas, posez au moins tous un pied en même temps, que ce soit le droit ou le gauche.

Ne chantez pas dans une forte côte. Ni dans une descente rapide. Ni dans un chemin tortueux ou malaisé.

Donne le juste ton, si tu peux.

Fais alterner soliste et chœur, chœur et chœur.

Espacez les couplets, mais que tous soient chantés.

Espacez les chansons. Le chant n'est pas un travail à la chaîne.

Arrête le chant dès que tu sens qu'il fatigue au lieu d'aider.



XXIII

Vous apprenez à danser.

Bourrées, rigaudons et branles vous livrent peu à peu leurs secrets.

Et, naturellement, vous chantez tout en dansant.

C'est parfait pour les rondes et quelques autres danses plus ou moins marchées, qui sont faites pour ça. Ce sont du reste de vraies chansons, avec plusieurs couplets.

Mais, pour les danses plus rapides, ça ne va pas.

Chanter et danser, c'est trop à la fois.

C'est mauvais pour la danse et mauvais pour le chant.

Autrefois, c'est au son des instruments : vielle, cornemuse ou flageolet, qu'on dansait ça. Même s'il y a des paroles, ce n'est qu'un seul couplet qu'on disait en manière de plaisanterie, ou qui a été inventé depuis que les instruments sont devenus rares.

Il nous faudrait des ménétriers, à nous aussi.

En attendant, le mieux, c'est que les uns dansent pendant que les autres chantent.

Chacun à son tour.



DEUXIÈME PARTIE

LE CHŒUR

Le reste du temps, tu n'en tireras rien.
Ils ne viendront même pas.
Et puis, quand on veut travailler pour le public, il ne faut pas le faire à moitié.
Et cela suppose pas mal de choses étrangères au chant, et dont nous reparlerons à propos de la *démonstration*.

Donc, sonde la sérieux et la sincérité de tes candidats choristes.

Rejette les papillons qui vont d'une fleur à l'autre et ne songent qu'à briller.

Ne prends que les purs, si peu soient-ils.

XXVI

Il y a deux sortes de voix.

D'une part les voix d'hommes, celles qu'ont les garçons après la mue.

D'autre part, les voix de femmes et d'enfants, qui sont à peu près les mêmes. (Pour simplifier, je dirai toujours : les voix de femmes).

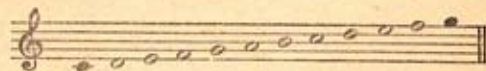
Dans le chant choral, on connaît trois voix d'hommes : *basse*, *baryton* et *ténor*.

A ces trois voix d'hommes correspondent, à peu près une octave plus haut, les trois voix de femmes : *alto*, *mezzo-soprano* et *soprano*.

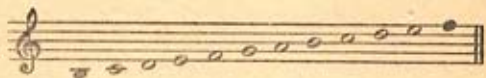
Voici du reste l'étendue moyenne de ces voix, telles que tu les trouveras à peu près chez tes choristes.

Les blanches indiquent les notes qu'ils sortiront sans trop de peine, les noires celles qu'ils ne peuvent émettre que passagèrement.

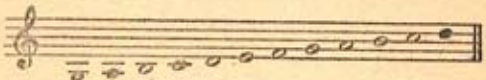
Soprano



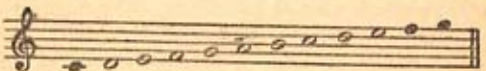
Mezzo-soprano



Alto



Ténor (sonne une octave plus bas)



XXIV

Parlons maintenant de ce *chœur* dans lequel tu as réuni les « durs » du chant.

Le chœur chante à plusieurs voix.

Il n'en a pas le monopole, car il ne t'est pas interdit de faire chanter par tout le monde des canons ou des choses simples à deux voix.

Ce n'est pas non plus — soit dit en passant — que la beauté soit fonction du nombre de voix. Rien ne peut être plus beau qu'un bel unisson.

Mais je suis sûr que tes choristes ont le très vif désir de chanter à plusieurs voix. Il faut leur faire ce plaisir.

Ce chant à plusieurs voix sera donc, tout de même, la spécialité du chœur.

C'est pourquoi je préfère en parler maintenant.

Tout ce qui a été dit sur le chant en général est valable pour le chœur comme pour le groupe.

Il n'y a pas, entre groupe et chœur, une différence de technique, mais une différence de niveau.

XXV

Pourquoi « chœur » et pas « chorale » ?

Eh bien, ce mot de chorale évoque pour moi quelque chose de bien différent de ce que je souhaite te voir réaliser.

Il évoque un groupe de gens qui se connaissent à peine, qui ne se voient qu'un soir par semaine pour chanter, mais qui n'ont pas marché, mangé, dormi, sué et rigolé ensemble, trempés des mêmes averses et brûlés des mêmes soleils.

La plupart de ces petites « chorales », qu'on a essayé de former chez nous avec des gens n'appartenant pas aux mêmes groupes, ont raté. A moins que les chanteurs ne se soient liés d'amitié et n'aient fini par délaisser plus ou moins leurs groupes respectifs pour en former ensemble un nouveau.

Ce qu'on baptise, dans nos groupements, du nom pompeux de chorale, c'est en général un groupe de chanteurs dont l'effort est tourné uniquement vers le public.

C'est ce qu'il ne faut pas.

Si tes choristes ne chantent pas pour eux-mêmes, tu n'arriveras à rien de bon.

Tu n'obtiendras d'eux un effort qu'aux quelques répétitions qui précéderont une exécution en public.

XXVIII

Oui, tu trouveras peu de voix qui te donneront aisément toute l'étendue de la basse ou de l'alto, du baryton ou du mezzo, du ténor ou du soprano.

Mais il ne s'agit pas, fort heureusement, de chanter en solo.

Dans chaque partie, les défauts se compensent, les lacunes s'effacent. Dans le registre où une voix est voilée, l'autre donne son plein, et réciproquement.

Et voici le miracle du chœur : de dix, vingt ou trente voix médiocres, imparfaites, laides peut-être, naît une voix qui est la voix de tous, et qui est belle.

XXIX

Chanter à l'unisson, c'est chanter tous la même chose en même temps.

A ceci près que s'il y a ensemble femmes et hommes, ou hommes et enfants, les enfants ou les femmes chantent une octave plus haut que les hommes.

Quand des voix diverses chantent à l'unisson, c'est naturellement dans une tessiture moyenne, où barytons et mezzos se trouvent très à l'aise.

Il va de soi que les autres voix le sont moins. Sopranos et ténors trouvent ça trop bas, basses et altos se plaignent que c'est trop haut.

Mais nos chansons ne couvrent pas une très grande étendue et, si le ton n'est pas trop mal pris, tout le monde doit pouvoir s'en tirer.

XXX

Quand un chœur ne comprend que des voix d'hommes, ou que des voix de femmes, ou que des voix d'enfants, on l'appelle chœur à voix égales.

On peut chanter à deux, trois, quatre voix égales.

A deux voix, le chœur se divise en ténors et basses chez les hommes, sopranos et altos chez les femmes et les enfants.

Les malheureux barytons et mezzos se casent dans les deux autres parties au mieux de leurs moyens.

A trois voix, nous avons ténors, barytons et basses, ou sopranos, mezzos et altos.

A quatre voix : premiers et seconds ténors, premières et secondes basses, ou premiers et seconds sopranos, premiers et seconds altos.

Il est peu probable que vous dépassiez les trois voix.

XXXI

Le chœur dans lequel entrent à la fois des voix d'hommes et des voix de femmes ou d'enfants s'appelle chœur à voix mixtes.

Ses formes les plus courantes sont :

A quatre voix : sopranos, altos, ténors et basses.

A trois voix : sopranos, altos, barytons (tous les hommes chantant baryton).

Ou encore : mezzos, ténors et basses (toutes les femmes ou tous les enfants chantant mezzo).

A deux voix : mezzos et barytons (toutes les femmes ou tous les enfants chantant mezzo, tous les hommes chantant baryton).

XXXII

Il est très fréquent, dans les groupes de jeunesse, que l'on confonde les chœurs à voix égales avec les chœurs à voix mixtes.

Beaucoup croient, du reste, que l'on peut à volonté intervertir et supprimer les parties d'une harmonie.

Il est courant d'entendre des garçons chanter le dessus et des filles la basse.

Le résultat est lamentable.

Il est vrai que la notation n'indique pas toujours d'une façon très claire pour quel genre de chœur l'harmonisation est écrite.

Mais on peut le voir facilement aux clefs.

A défaut de toute indication sur les voix à employer :

Si toutes les parties sont en clef de sol, le chœur est à voix égales (hommes, femmes ou enfants).

S'il y a une partie en clef de sol, l'autre en clef de fa : deux voix mixtes (mezzo, baryton).

Deux parties en clef de sol, une en clef de fa : trois voix mixtes (soprano, alto, baryton).

Trois parties en clef de sol, une en clef de fa : quatre voix mixtes (sopranos, altos, ténors et basses). En effet, quoique sonnante une octave plus bas, la partie de ténor est toujours notée en clef de sol.

Pour toute autre combinaison, les voix sont indiquées explicitement.

Tu peux à la rigueur faire chanter par un chœur mixte un chant simple à deux voix égales.

Dans ce cas, sopranos et ténors chanteront la première voix, altos et basses la deuxième.

XXXIII

Dans le canon, toutes les parties chantent la même chose, mais commencent les unes après les autres.

Il y a des canons à deux, trois, quatre, cinq, six voix, et bien plus encore.

Un canon n'est pas forcément, comme la plupart de ceux que tu connais, une mélodie divisée en tronçons égaux chantés tour à tour par chacune des parties.

Il peut n'y avoir qu'un petit décalage au départ, lequel se maintient jusqu'à la fin.

Ne tombe donc pas dans l'erreur de ceux qui font chanter un canon par un plus grand nombre de parties que celui pour lequel il est écrit.

Il y a aussi les faux canons : des chansons qui, à cause d'une certaine symétrie rythmique et mélodique dans les premiers membres de phrases, sont pris pour des canons et chantés comme tels. Au grand dam de nos oreilles.

Il faut y regarder de plus près.

Le canon est la meilleure introduction au chant à plusieurs voix.

Mais ceux qui peuvent être chantés facilement sont peu nombreux et assez monotones.

Les plus beaux couvrent souvent une étendue — jusqu'à une octave et demie — qui les rendent malaisés, étant donné la diversité des voix.

Le mieux pour les chanter est de mêler dans chaque partie les voix de différentes tessitures.

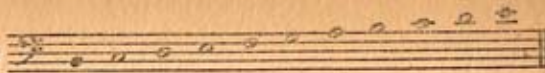
Le canon est, en principe, un chant à voix égales.

Certains pourtant sont tels qu'il est indifférent que leurs parties soient chantées les unes par des hommes, les autres par des femmes.

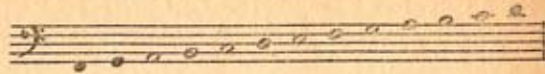
Si tu veux faire chanter un groupe mixte en canon, tu obtiendras le meilleur résultat en panachant dans chaque partie garçons et filles.

La plupart des canons peuvent se reprendre indéfiniment.

Baryton



Basse



XXVII

Tu sais, n'est-ce pas, qu'il y a dans la voix humaine deux registres qu'on appelle « voix de poitrine » et « voix de tête », qui se chevauchent de quelques notes, et dont le rapport mutuel varie avec les voix.

Il y a entre ces deux registres une différence de *timbre*. La voix de poitrine est chaude, la voix de tête plus flûtée.

Cette différence provient de la façon dont les sons sont émis, de l'action des cordes vocales, du larynx, du pharynx.

Si tu montes une gamme en commençant par les notes les plus graves, il vient un moment où tu ne peux plus continuer à moins de *placer* ta voix autrement. Tu as alors, en effet, la sensation qu'elle vient de la tête.

De cette voix de tête, nous ne savons, et surtout n'osons guère nous servir.

De là cette prédilection que nous avons pour un registre trop grave, où la voix, forcée et laide, fatigue très vite.

De là aussi les protestations de tes chanteurs — les ténors surtout — qui trouveront toujours que « c'est trop haut ». Tiens le coup et — si tu es sûr d'avoir bien donné le ton et d'avoir bien classé les voix — ne te laisse pas impressionner par les fausses pudeurs de ces grands garçons s'imaginant — une fois de plus — ridicules et efféminés parce que tu leur demanderas de se servir de leur voix de tête.

Cela dit, il n'en est pas moins vrai que nous aurions tous besoin d'un brin d'éducation tendant à étendre nos voix vers l'aigu et surtout à souder les registres.

Bien sûr, on ne peut guère s'occuper de ça dans nos groupements. C'est plutôt le domaine de l'école. Et il nous faut bien prendre les voix telles qu'elles sont.

Telles qu'elles sont, elles auront souvent du mal à passer d'un registre à l'autre. Pour éviter cette difficulté, fais prendre, autant que possible, franchement en voix de tête tout motif dépassant la voix de poitrine.

Qu'il soit dit à l'avance combien de fois vous les chanterez, et comment vous terminerez.

XXXIV

Au risque de détruire de chères illusions, je dois te rappeler qu'il n'est pas donné à tout le monde d'inventer une « seconde partie ».

Il y a sans doute quelques mélodies simples — genre air de chasse — auxquelles on peut trouver assez facilement un contrechant instinctif.

Il y en a peu, surtout dans la chanson française.

Et dans la plupart des cas, seule une personne exceptionnellement douée, ou ayant étudié l'harmonie, devrait se risquer à improviser une deuxième voix.

Ce n'est malheureusement pas ce qui se passe.

Et c'est grande pitié d'entendre chacun pa'auger dans sa petite partie qui, même quand par hasard elle est juste, ne colle pas avec celle du voisin.

Dans la cacophonie générale, on n'entend même plus la mélodie originale — si quelqu'un consent encore à la chanter.

XXXV

Il vaut donc mieux t'en tenir aux harmonisations faites par les musiciens.

Tu n'en trouveras pas des quantités qui, par leur style et leur degré technique, correspondent à vos besoins.

Canons mis à part, je te conseille de donner la préférence à celles dans lesquelles la mélodie originale n'est pas noyée.

Il faut pour cela que cette mélodie soit confiée à la première partie et que les autres parties ne passent pas par dessus la première.

Ou que, si elle est chantée par une partie inférieure, ce que chantent les voix placées au-dessus ait le caractère d'un accompagnement, avec un texte moins serré et, si possible, neutre (sur *ah, oh, la la*, etc., ou à bouche fermée).

Esthétiquement, il n'y a rien à objecter aux harmonies croissantes, au passage de la mélodie d'une partie à l'autre.

Mais ceux qui vous écouteront voudront probablement répéter la chanson, et ils répéteront ce qui s'imposera à leur oreille.

Il ne faut pas que ce soit un assemblage de bribes de la vraie mélodie et de fragments de l'harmonisation.

Trop de belles chansons ont déjà été ainsi défigurées.

XXXVI

Comment vas-tu mettre sur pied un chœur à plusieurs voix ?

Si tu es seul à pouvoir le faire, il va falloir que tu prennes chaque voix séparément pour lui enseigner sa partie par la méthode que nous avons employée pour l'apprentissage des chansons.

Je ne te le souhaite pas, car tu seras alors obligé de chanter dans toutes les voix, et la tienne s'en ressentira. Et pendant que tu t'occuperas d'une partie, les autres chahuteront.

Il vaudrait beaucoup mieux qu'il y ait dans chaque voix un ou deux choristes capables de déchiffrer les mélodies et de les enseigner à leurs camarades.

Tu n'aurals alors à t'occuper que du figinage.

Et ça permettrait à toutes les parties de travailler en même temps (à condition qu'elles puissent s'isoler les unes des autres).

Dépêche-toi de te former des aides.

Tu les choisiras, bien sûr, parmi les chanteurs les plus solides.

Mais qu'ils ne s'imaginent pas qu'ils doivent chanter plus fort que les autres.

Leur rôle est de débrouiller et de soutenir leurs camarades.

Une fois la partie apprise, ils rentrent dans le rang.

Rien n'est plus mauvais que de donner aux moins forts l'habitude de se laisser trainer par les plus forts.

Jamais, sous aucun prétexte, les parties ne doivent être réunies tant que chacun ne connaît pas à fond la sienne.

XXXVII

Il faut que les parties soient équilibrées.

Bien sûr, le nombre des chanteurs peut varier du simple au double.

Mais ce qui n'est pas agréable, c'est d'entendre une ou deux voix faire une basse pendant que trente autres font le dessus.

Ou le contraire.

A moins qu'il ne s'agisse d'un soliste accompagné par le chœur avec la discrétion voulue.

Nous verrons ça plus loin.

Réaliste cependant à la tentation de faire ou de laisser

chanter des gens en dehors de leur voix sous prétexte
que tu as besoin d'eux dans une autre partie.

Cela ne vaudrait rien pour eux.
Et cela n'arrangerait rien.

XXXVIII

Dans les chansons que nous chantons à l'unisson, les
respirations se placent d'elles-mêmes entre les phrases.

Dans le chant en parties, ce n'est pas toujours aussi
simple. Il peut y avoir, en particulier, de longues notes
tenues que vous ne pourrez pas chanter d'une seule
haleine.

Il faut dans ce cas respirer individuellement.

C'est-à-dire que chacun reprend son souffle quand il
veut, à condition que ce ne soit pas sur un temps, afin
de ne pas risquer de se rencontrer avec un autre.

On a ainsi l'impression de la continuité.

XXXIX

Je t'ai déconseillé l'emploi du diapason pour le chant
commun.

Pour le chœur, par contre, il est indispensable.

Un demi-ton trop haut ou trop bas, et c'est telle ou
telle partie qui ne peut plus chanter.

Prends de préférence le petit diapason à anche qui
donne le *la*.

Mais ne donne pas le *la* aux chanteurs.

S'ils ne sont pas très forts, donne à chaque partie sa
note de départ. A moins que le départ ne soit décalé,
auquel cas seule la partie qui part la première a besoin de
sa note.

Si ça peut leur suffire, donne-leur seulement la tonque.

Évite, si tu le peux, qu'ils répètent la note, et obtiens
qu'ils la gardent en eux-mêmes jusqu'à l'attaque.

Sers-toi toujours du même diapason. Ces petits
instruments ne sont pas toujours d'accord entre eux, et tu
pourrais avoir des surprises.

Tu n'es pas obligé de respecter religieusement la
tonalité indiquée par la notation.

Selon les voix dont tu disposes, tu es fondé à la
déplacer d'un demi-ton ou d'un ton.

XL

Vous chantez comme des dieux.

Mais ça commence à vous ennuyer de chanter tous les
couplets de la même façon.

On te demande de la variété.

Tu n'as que le choix des moyens.

Vous pouvez passer, subitement ou progressivement,
de la force à la douceur, ou l'inverse.

Chanter vite ou lentement, accélérer ou ralentir.

Introduire des silences pathétiques, ou brusquer les
enchaînements.

Souder ou couper les phrases.

Traîner, piquer ou marteler les notes.

Vous pouvez, rien que par votre façon de prononcer et
d'accentuer les mots, exprimer des tas de choses.

Vous pouvez être tour à tour tristes et gais, suaves et
revêches, malicieux et bêtés, etc.

Vous pouvez prendre des accents.

Vous pouvez chanter en fausset.

Dans les parties inférieures, il y a souvent des syllabes
détachées, des « *oh, oh* », des « *la, la* » ou des « *plan,
plan* ».

Vous pouvez les changer selon les couplets.

Les faire plus ou moins longues, plus ou moins
appuyées.

Vous pouvez chanter une ou plusieurs parties à
bouches fermées. Ou sur « *oh* », ou sur « *ah* ».

Vous pouvez supprimer par moments les parties
d'accompagnement et ne laisser entendre que la mélodie
originale.

Vous pouvez enfin répartir vers et couplets entre
chœur, demi-chœurs, duos, trios ou quatuors, solistes
accompagnés ou non. Et donner ainsi à une chanson un
véritable mouvement dramatique.

Attention, le maniement des nuances est délicat.

N'exagère pas.

Il s'agit d'interpréter, non de défigurer.

Ne sois pas le peintre qui surcharge son tableau de
couleurs.

Et garde une juste notion de vos moyens.

L'interprétation n'est pas ton affaire purement per-
sonnelle.

Elle doit naître, autant qu'il se peut, de la sensibilité de
cet être collectif qu'est votre chœur.

N'empêche donc pas les autres de donner leur avis.
Demande-le leur au contraire.
Et puis choisis.
Mais quand tu as choisi, il faut savoir ce que tu veux,
et le dire.

XL I

Dire ce que tu veux. Ce n'est pas si facile.
Pas si facile de faire saisir exactement par chacun de
ce que tu attends de lui.
Donc exprime-toi avec soin. Évite le vague.
Ne bafouille pas.
Au mot trop technique que personne ne comprend et
qui fait rigoler, préfère l'image qui frappe.
Beaucoup de gens, quand on leur dit « plus haut »
comprennent « plus fort », etc.
Qu'il n'y ait dans l'esprit de tes chanteurs aucune
confusion entre les différents caractères du son :
sa hauteur, ou intonation ;
sa force, ou volume ;
sa valeur, ou durée ;
sa qualité, ou timbre.

Dis ce qu'il faut faire, mais dis aussi pourquoi il faut
le faire.
Nul ne peut exprimer ce qu'il ne sent pas.

XLII

Je t'ai conseillé, à propos du chant commun, de ne
pas jouer au chef d'orchestre.
Le chœur se passe plus difficilement d'une direction.
Ils oublient tant de choses quand on n'est pas là pour
leur faire signe.
Dirige-les.
Mais souviens-toi tout de même — je me répète — que
c'est de l'intérieur que ça doit venir.
Moins ils auront besoin de toi, plus tu seras fier de toi.
Ce qui compte le plus, dans la direction, c'est la pré-
cision.
Plus ton geste sera net et court, plus il sera efficace.
De même qu'on se fait mieux entendre en parlant dou-
cement et clairement qu'en hurlant.
Dans la ponctuation du discours musical, ce n'est pas
le geste, mais la *fin* du geste qui marque le moment
d'attaquer, de se taire, etc...
C'est le temps, même infime, qui s'écoule entre le

début et la fin d'un geste — et surtout d'un geste initial —
qui permet au chanteur de n'être pas surpris.

Ta main droite fixera le rythme. Elle dispose pour cela
de trois gestes : geste vertical de haut en bas, qui est un
geste de force et marque le temps fort, geste vertical de
bas en haut, qui est un geste d'élan et marque le temps
précédant le temps fort, geste latéral vers la gauche ou



vers la droite, qui est un geste de prolongement, d'attente
ou de répétition et marque le ou les temps intermédiaires.

Toute phrase mélodique se compose d'une série de
cellules rythmiques égales ou inégales (dans la chanson
populaire souvent inégales) formées chacune d'un temps
fort entouré d'un ou plusieurs temps faibles. Le premier
temps de chaque mesure devrait (pour la chanson tout
au moins) correspondre à un de ces temps forts. Il n'en
est malheureusement pas toujours ainsi. C'est pourquoi
ton premier travail, avant de mettre au point la direction
d'une chanson, sera de trouver la place des accents
véritables.

Si la première note de la chanson ne tombe pas sur un
temps frappé (comme dans la « Marseillaise »), tu battras
le temps précédent, mais pas de « mesure pour rien »,
encore moins de temps comptés, même à voix basse.

Tes chanteurs doivent avoir leur départ dans la peau,
ou tu as perdu ton temps.

Ta main gauche interviendra chaque fois qu'il faudra

attirer l'attention sur un changement dans le mouvement ou dans la force, ou sur toute particularité de l'intonation, du débit, de la couleur sonore.

C'est elle aussi qui donnera les départs particuliers aux parties et aux solistes.

Tu mimeras ostensiblement toutes les respirations communes (en commençant par celle qui précède l'attaque) et régleras ainsi sur ta poitrine toutes les poitrines.

Quant à l'expression proprement dite, c'est surtout sur ton visage que les choristes la liront.

Un regard, un sourire, une grimace, voilà qui en dit long.

S'il existe entre vous cette communion sans laquelle il n'est pas de chœur.

XLIII

Tu ne peux t'occuper de l'éducation vocale individuelle de chacun de tes chanteurs.

Tu ne peux faire de *pose de voix*.

Seul, un professeur de chant peut le faire. Et ça demande beaucoup de travail.

Et puis, il ne s'agit pas d'en faire des chanteurs d'opéra. Votre chœur doit rester un ensemble de voix naturelles, non sans défauts, mais avec toute leur fraîcheur.

Ce que tu peux faire — si ton équipe est assez « fana » pour l'accepter joyeusement — c'est une sorte d'entraînement vocal collectif, une mise en train, au début de chaque réunion, qui (surtout par des gammes et exercices descendants), vous donnera plus d'aisance dans le maniement de vos voix, affermira votre technique, vous assouplira aux disciplines du chant, vous aidera à réaliser la fusion des voix.

Puisque la plupart d'entre vous ne connaissent pas leurs notes, ces exercices doivent être assez simples pour que les chanteurs puissent les répéter d'oreille.

D'une telle gymnastique chorale, je ne peux te donner ici qu'une idée, en espérant qu'un ouvrage spécialisé te permettra bientôt de te documenter à fond.

Voici donc quelques exercices que tu peux faire pour commencer.

Les notes n'ont pas de valeur mesurée, mais commencent et prennent fin sur un signe de toi. Elles sont toutes séparées par des respirations.

Dans chaque exercice, donne d'abord une durée de 5 à 6 secondes à chaque note, et fais chanter tour à tour fort, puis moins fort, puis très doux.

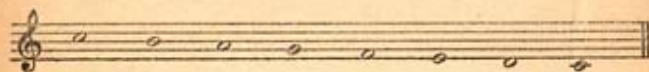
Recommence en donnant aux notes une durée de plus en plus longue, jusqu'à 10 à 12 secondes.

Vous chanterez tantôt sur *a*, tantôt sur *o* et tantôt sur *e*.

Ces exercices sont notés dans la tessiture commune à toutes les voix.

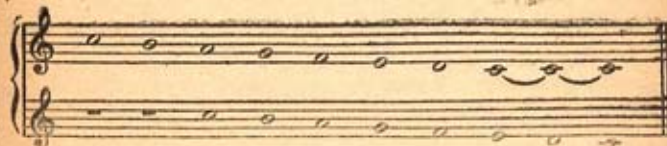
Il sera bon de les faire exécuter aussi à la quarte supérieure par les sopranos et les ténors, à la quarte inférieure par les altos et les basses.

Tout d'abord, gamme descendante de *do* :

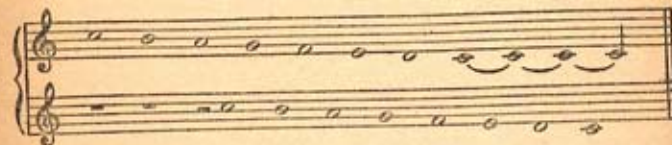


Tu divises ensuite ton chœur en deux parties qui, après chaque exercice, changent les rôles.

Même gamme à la tierce :



Puis, avec retard. La première note de la seconde partie se plaçant entre la troisième et la quatrième note de la première partie. Et ainsi de suite.



Travaillons maintenant les quintes.

La première partie chante sa note. La deuxième trouve elle-même sa quinte, supérieure ou inférieure, d'après l'exemple que tu lui as donné sur la première note.





On part ensuite d'une quinte donnée et, au signe, on échange les notes :



Tout cela ne servira à quelque chose que si tu veilles constamment à la propreté de l'attaque, à la justesse de l'intonation, à l'égalité du volume sonore pendant toute la durée de la note, à la qualité du son.

XLIV

Je ne t'ai pas beaucoup parlé *soffège* jusqu'ici.

C'est qu'à mon avis ce serait une grave erreur de vouloir baser votre travail sur la connaissance de la lecture musicale.

On ne prend pas les mouches avec du vinaigre.

Ni au chant commun, ni au chœur, ni aux exercices choraux le *soffège* n'est nécessaire.

Sauf, bien entendu, pour toi et pour tes aides, si tu en as.

Mais il est probable que, si tu sais y faire, certains choristes voudront eux aussi connaître ces petits signes dont tu tires tant de choses épatantes.

Ils voudront apprendre le *soffège*. Ou le réapprendre, car beaucoup, d'études musicales plus ou moins ratées, en ont gardé de vagues notions.

C'est parfait.

A toi de leur trouver le livre, le camarade (toi peut-être) ou le cours qui les y aidera.

XLV

Vous chantez maintenant si bien que l'auditoire des amis et des parents ne vous suffit plus.

Vous croyez de votre devoir de ne pas cacher plus longtemps vos talents au monde.

Où, plus modestes, vous pensez simplement que vous pouvez faire plaisir et montrer le chemin à vos camarades du mouvement de jeunesse.

Vous avez raison.

Vous allez devenir un groupe de démonstration.

Vous allez travailler pour le public.

Surtout, ne cessez pas de travailler pour vous-mêmes.

Travailler pour le public, cela suppose, naturellement, des voix sortables, une justesse absolue, une grande propreté et une certaine variété dans l'exécution.

Cela suppose aussi plusieurs choses qui n'ont plus rien à voir avec le chant.

Même si votre travail est excellent — et il l'est, n'est-ce pas — il ne portera que s'il est bien présenté.

Il faut prendre les gens comme ils sont.

Il y a d'abord votre aspect physique.

Ça compte.

Quelques visages déplaisants ou ridicules peuvent flanquer tout par terre.

Par contre, si les filles sont jolies, le succès est presque certain.

C'est comme ça.

Votre costume ? Pourquoi pas, tout simplement, celui que vous portez en balade ? En tous cas, pas de ces déguisements de villageois d'opérette, sous prétexte que vous chantez des chansons populaires.

Savez-vous entrer sur scène, en sortir, marcher sous l'œil du public, saluer ?

Avez-vous le sourire ?

A vous toutes les ressources du mime.

Quelques gestes sobres et précis, quelques évolutions, un accessoire parfois, et vous pouvez faire de chaque

Ils voudront apprendre le solfège. Ou le réapprendre, car beaucoup, d'études musicales plus ou moins ratées, en ont gardé de vagues notions.

C'est parfait.

A toi de leur trouver le livre, le camarade (toi peut-être) ou le cours qui les y aidera.

XLV

Vous chantez maintenant si bien que l'auditoire des amis et des parents ne vous suffit plus.

Vous croyez de votre devoir de ne pas cacher plus longtemps vos talents au monde.

Où, plus modestes, vous pensez simplement que vous pouvez faire plaisir et montrer le chemin à vos camarades du mouvement de jeunesse.

Vous avez raison.

Vous allez devenir un groupe de démonstration.

Vous allez travailler pour le public.

Surtout, ne cessez pas de travailler pour vous-mêmes

Travailler pour le public, cela suppose, naturellement, des voix sortables, une justesse absolue, une grande propreté et une certaine variété dans l'exécution.

Cela suppose aussi plusieurs choses qui n'ont plus rien à voir avec le chant.

Même si votre travail est excellent — et il l'est, n'est-ce pas — il ne portera que s'il est bien présenté.

Il faut prendre les gens comme ils sont.

Il y a d'abord votre aspect physique.

Ça compte.

Quelques visages déplaisants ou ridicules peuvent flanquer tout par terre.

Par contre, si les filles sont jolies, le succès est presque certain.

C'est comme ça.

Votre costume? Pourquoi pas, tout simplement, celui que vous portez en balade? En tous cas, pas de ces déguisements de villageois d'opérette, sous prétexte que vous chantez des chansons populaires.

Savez-vous entrer sur scène, en sortir, marcher sous l'œil du public, saluer?

Avez-vous le sourire?

A vous toutes les ressources du mime.

Quelques gestes sobres et précis, quelques évolutions, un accessoire parfois, et vous pouvez faire de chaque

chanson quelque chose de tordant, de délicieux ou de palpitant.

C'est toute une science.

Faites-vous conseiller par un spécialiste de l'art dramatique.

Ayez un metteur en scène.

Mais ne le laissez pas tirer toute la couverture à lui. Ne laissez pas l'élément scénique prendre le pas sur l'élément musical.

Que votre programme soit absolument fixé.

Que chacun connaisse l'ordre des choses, et ce qu'il a à faire dans chacune.

Rien de plus ridicule sur une scène que ces concilia-bules embarrassés lorsqu'on se chuchote : « Qu'est-ce que c'est maintenant? » ou « Comment que ça commence? ».

Il faut que le public comprenne.

Pour autant que le public peut comprendre.

Que quelqu'un, avant chaque chanson, dise avec brièveté et, s'il se peut, avec esprit les quelques mots qui expliquent ou amusent, et éveillent l'attention.

La troupe de comédiens ou de chanteurs amateurs qui ne se produit qu'une fois ou deux par an devant un public livre bataille contre ses propres nerfs.

Que restera-t-il, aux feux de la rampe, de tant de soins, de tant d'efforts?

Nul ne peut le prédire.

Souvent, hélas, peu de choses.

Une poignée de malheureux, gauches et ahuris, qui ont tout oublié, ne savent plus ce qu'ils font, et voudraient bien être ailleurs.

Vous ne pouvez courir ce risque.

Pour cela, il n'y a pas mille recettes. Il faut vous roder au public.

Rechercher toutes les occasions de vous montrer : feu de camp, place du village, salle de patronage.

Jusqu'à ce que vous soyez sur la scène comme le poisson dans l'eau.

XLVI

Puisque nous en sommes aux exécutions en public, quelques mots sur les droits d'auteurs.

Une œuvre musicale est une propriété protégée par la loi, et ne peut théoriquement être exécutée en public sans l'autorisation des ayants droit.

A condition que l'auteur ou l'un des auteurs soit vivant, ou mort depuis moins de 50 ans plus les années de guerre.

Ce n'est pas le cas, par exemple, des chansons populaires, à moins qu'elles n'aient été adaptées, harmonisées ou traduites.

En pratique, c'est la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique, ou S. A. C. E. M., qui a été chargée par la plupart des musiciens de défendre leurs intérêts.

Tu dois donc, chaque fois que tu organises une séance *publique*, gratuite ou payante, comportant une ou plusieurs œuvres du répertoire de la S. A. C. E. M., en aviser cinq jours à l'avance cette société (dont le siège est 10, rue Chaptal, à Paris) ou son représentant local.

Au moment du règlement des droits, on te demandera la liste des œuvres exécutées, pour en permettre la répartition aux auteurs.

Les grandes associations de jeunesse ont, avec la S. A. C. E. M., un contrat qui permet à leurs groupes de bénéficier de tarifs plus avantageux et d'aplanir à l'amiable les litiges.



TROISIÈME PARTIE

LE RÉPERTOIRE



XLVII

Chaque groupe a ses chansons, qui reflètent son âme. Suivant l'âge, le sexe, le milieu, le pays, le mouvement, et bien d'autres choses, on aime les unes ou les autres. Votre répertoire va se former peu à peu, en partie selon ta volonté, en partie de par le choix tacite de la communauté.

Tu auras des déceptions.

Tu verras tomber à plat, dans la gêne ou la rigolade, la chanson dans laquelle tu auras mis tout ton cœur et qui te semblait pourtant « la » chanson qui aurait dû leur plaire.

Ils ont, n'est-ce pas, de ces façons de juger sans appel. Sans s'être donné la moindre peine pour comprendre. Tu seras obligé de renoncer à ce que tu aimes, d'accepter ce qui ne te plaît pas.

Tu ne pourras imposer ton goût envers et contre tous.

Et puis, toi aussi, tu peux te tromper.
Mais ne sois pas servile.
Ton rôle est de guider, et non de te mettre en remorque.
Et n'oublie pas que les circonstances de la présentation jouent un rôle capital dans l'accueil fait à une chanson nouvelle.

Évite donc, selon le cas, le trop puéril, le trop grave, le trop sentimental.

Fuis toujours le pompier et tout ce qui n'est pas sincère. Garde-toi, autant que tu pourras, de la vulgarité.

Ah, je sais bien. On te dira qu'il n'y a qu'avec ça qu'on reprend les gens en mains.

Fais pour le mieux.

Si vous avez dix-huit ans, ne proscries pas les chansons d'amour. Au contraire. C'est de votre âge.

Si tu veux chasser l'amour de votre répertoire — et pourquoi, grands dieux ? — il y reviendra, sois-en sûr, et sous des formes dont tu ne seras pas enchanté.

XLVIII

La plus grande, la plus belle source de notre répertoire, c'est et ce sera longtemps encore le folklore.

Le folklore, voilà un mot bien laid.

Nous allons le laisser tomber tout de suite et parler de *chanson populaire*.

Mais ce mot de populaire a deux sens.

C'est d'une part ce qui est plus ou moins le fait du *peuple* : le costume populaire, la danse populaire

C'est aussi ce qui jouit d'une certaine *popularité* : le populaire champion cycliste.

De sorte que, si « *La Pernelle* » est une chanson populaire, « *Ma pomme* » en est une autre.

Pour nous autres — est-il besoin de te le dire ? — la chanson populaire, c'est celle qui sort du peuple, qui porte sa marque.

XLIX

Comment sont nées les chansons populaires ?

Ont-elles poussé un beau jour comme les champignons après la pluie ?

Certes non, et sur le berceau de chacune s'est penché un père à jamais inconnu, bourgeois ou paysan, cleric ou laïc, savant ou naïf.

Ou bien, c'est quelque fragment de chanson de geste,



quelque bout de liturgie, quelque air de cour, auquel un poète d'occasion accrocha ses frustes rimes.

Tous les pays de France, tous les métiers, tous les âges, toutes les époques — sauf la nôtre — ont dit leur mot.

La traînante chanson de labour, la ronde joyeuse, la pastourelle gracieuse, voisinent avec le Noël écrit par le curé, l'écho de la romance citadine, le refrain des conscrits.

Meuniers et bergères, princesses et capitaines nous content l'amour candide ou gaillard, la joie et la peine du travail, les amusements de l'enfance et mille aventures touchantes ou réjouissantes.

Pas de bavardage, pas un mot qui ne fasse rire ou rêver.

Quelle dureté même dans la tendresse, quelle finesse même dans la grossièreté.

L

Et toutes ces chansons ont volé de mille en mille bouches.

Elles ont escorté le pèlerin, le marchand, le soldat, le navigateur, le compagnon du Tour de France.

Les siècles les ont redites aux siècles, les provinces aux provinces, les familles aux familles.

Et plus d'un air, plus d'un vers s'est trouvé mainte fois refondu, reforcé par le génie populaire.

Voilà pourquoi nous connaissons tant de versions de chaque chanson.

Quelle est la plus vieille ? Qu'importe.

Quelle est la plus belle ? Celle que tu aimes le mieux.

LI

Il y a en France quelques pays — Basse-Bretagne, Flandres, Corse, Pays basque — qui possèdent une langue très différente du français, et dont la chanson porte la marque d'un génie particulier.

Ces pays mis à part, presque toutes les chansons françaises se rattachent à une série de thèmes dont les uns sont propres aux pays d'où (« *Le pommier d'août* », « *Les filles de la Rochelle* »), d'autres au pays d'oc (« *L'esquivette* », « *Les jaucheurs* »). Beaucoup aussi sont communs (« *La Pernelle* », « *Le roi Renaud* »).

Plus rares les chansons dont on peut dire à coup sûr qu'elles n'appartiennent qu'à telle région (« *L'ageasse* » dans l'Ouest) ou à tel pays (« *La chanson du cidre* » en Haute-Normandie).

Ce qu'on trouve plutôt dans chaque province, ce sont des versions locales des grands thèmes, en français, en dialecte ou en patois.

N'allez-vous pas chanter toutes ces chansons qui ne sont pas en français ? Mais comment ?

Ferez-vous usage des traductions qu'on trouve dans certains recueils ?

Mais, s'il s'agit d'un idiome très différent du français, on ne peut en faire de traduction qui, sans trahir le rythme et la mélodie, rende le sens et le ton de la chanson originale.

Et s'il s'agit d'un langage parent du français, ne pouvez-vous faire l'effort — il en vaut la peine — de le chanter dans le texte ?

Ce serait plus facile, évidemment, si tous les recueils avaient employé, pour les chansons occitanes, une graphie unitaire comme celle proposée par le *Colège d'Occitania*.

Espérons que les éditeurs de chansonniers se mettront un jour d'accord là-dessus.

LII

Et puis — à moins que vous ne soyez parisien — vous appartenez à une province, à un pays.

Vous allez chanter les chansons de chez vous.

Vous aurez votre répertoire local.

A coup sûr, vous choisirez surtout les chansons les plus typiques.

Mais n'oubliez pas que ces choses factices qu'on appelle « *Ma Normandie* », « *Montagnes Pyrénées* », « *La Paimpolaise* », et tant d'autres, n'évoquent guère les pays qu'elles prétendent célébrer.

Ce sont des fleurs artificielles, étrangères au sol.

Les gens de chez nous aimaient si fort et si naturellement leur pays qu'il ne leur venait pas à l'idée de le chanter.

LIII

Ainsi donc, c'est nous, gars et filles des grandes villes, qui reprenons ces chansons que les gens de campagne ne savent plus ou sont honteux de chanter.

Certains nous reprochent de le mal faire.

Et sans doute, quiconque eut la chance de les entendre de la bouche d'un paysan ou d'un marin, a senti avec regret que jamais, dans notre bouche, elles ne seront ce qu'elles ont été.

Il faut en prendre son parti.

Et il faut aussi admettre que chacun de nous chante des chansons des quatre coins de la France.

Nous sommes français.

Nous ne restons pas entre Bretons, entre Limousins ou entre Provençaux, mais nous rencontrons nos camarades de toutes nos provinces et chantons avec eux les chansons de tous nos pays.

Nous les chantons même à plusieurs voix, chose que bien sûr, nos pères ne faisaient pas.

Que chanterions-nous si nous ne les chantions pas ?

Mais nous devons les respecter.

Pas de tripatouillages.

Même de ceux inspirés par la décence.

Si une chanson vous paraît trop leste, chantez-en une autre, s'il vous plaît.

Il n'en manque pas.

Tout ce que tu peux te permettre — et encore — c'est d'omettre certains couplets, si cela n'altère pas le sens de la chanson.

Soit qu'ils te paraissent déplacés dans votre bouche. Soit que tu veuilles raccourcir une chanson un peu longue.

C'est ainsi que dans les chansons enchaînées tu pourras sans dommage supprimer un couplet sur deux.

Souviens-toi pourtant que pour marcher, pour travailler ou pour danser, la chanson la plus longue est la meilleure, et celle qui se répète beaucoup.

LIV

Les airs d'autrefois n'étaient pas toujours comme ceux d'aujourd'hui.

Tout n'y était pas majeur et mineur.

Il y avait d'autres modes, dans lesquels tons et demi-tons étaient disposés autrement.

Dans lesquels la tonique était le plus souvent séparée de la note qui lui est inférieure par un ton entier. Dans lesquels, autrement dit, il n'y avait pas de *sensible*.

D'où vient que toutes les mélodies qui sont dans ces modes nous semblent maintenant bizarres, ennuyeuses et tristes ?

Nous ne sommes pas les mêmes hommes et les mêmes femmes que nos ancêtres.

Nous ne comprenons pas tout ce qu'ils ont compris.

Nous n'aimons pas tout ce qu'ils ont aimé.

Mais savons-nous faire beaucoup d'efforts pour comprendre et aimer ?

LV

Et d'où vient que nous trouvons bonnes pour les petites filles des chansons qui ont fait les délices d'hommes et de femmes dont la vie fut cent fois plus rude que la nôtre ?

Peut-être pourrions-nous reviser notre notion de la virilité.

LVI

Il n'y a pas que des chansons populaires.

Il y a aussi des chansons qui sont la pensée précise d'un poète, d'un musicien.

Ne pouvons-nous rien trouver là qui nous convienne ? Cherchons.

Remontons jusqu'à la Renaissance. Cela en vaut la peine.

LII

Et puis — à moins que vous ne soyez parisien — vous appartenez à une province, à un pays.

Vous allez chanter les chansons de chez vous.

Vous aurez votre répertoire local.

A coup sûr, vous choisirez surtout les chansons les plus typiques.

Mais n'oubliez pas que ces choses factices qu'on appelle « *Ma Normandie* », « *Montagnes Pyrénées* », « *La Paimpolaise* », et tant d'autres, n'évoquent guère les pays qu'elles prétendent célébrer.

Ce sont des fleurs artificielles, étrangères au sol.

Les gens de chez nous aimaient si fort et si naturellement leur pays qu'il ne leur venait pas à l'idée de le chanter.

LIII

Ainsi donc, c'est nous, gars et filles des grandes villes, qui reprenons ces chansons que les gens de campagne ne savent plus ou sont honteux de chanter.

Certains nous reprochent de le mal faire.

Et sans doute, quiconque eut la chance de les entendre de la bouche d'un paysan ou d'un marin, a senti avec regret que jamais, dans notre bouche, elles ne seront ce qu'elles ont été.

Il faut en prendre son parti.

Et il faut aussi admettre que chacun de nous chante des chansons des quatre coins de la France.

Nous sommes français.

Nous ne restons pas entre Bretons, entre Limousins ou entre Provençaux, mais nous rencontrons nos camarades de toutes nos provinces et chantons avec eux les chansons de tous nos pays.

Nous les chantons même à plusieurs voix, chose que bien sûr, nos pères ne faisaient pas.

Que chanterions-nous si nous ne les chantions pas ?

Mais nous devons les respecter.

Pas de tripatouillages.

Même de ceux inspirés par la décence.

Si une chanson vous paraît trop leste, chantez-en une autre, s'il vous plaît.

Il n'en manque pas.

Tout ce que tu peux te permettre — et encore — c'est d'omettre certains couplets, si cela n'altère pas le sens de la chanson.

C'était une belle époque pour les chanteurs. A trois, quatre, cinq voix, ils s'en donnaient à cœur joie.

Il nous en reste nombre de belles « chansons musicales » dont beaucoup, à vrai dire, un peu vertes.

Toutes écrites pour plusieurs voix, elles vous paraîtront peut-être un peu étranges tout d'abord, mais vous les aimerez vite.

Que trouvons-nous après ?

Plus rien, ou presque, de ce que nous cherchons.

C'est en France, et pour trois siècles, le règne de l'opéra et de l'opéra comique.

De belles choses. D'autres qui le sont moins.

Nulle qui fasse notre affaire.

Le romantisme lui-même n'apporte rien chez nous qui ressemble au lied allemand.

Et les compositeurs d'à présent ?

Hélas, ils sont loin, bien loin de nous.

Et par l'inspiration. Et par le style. Et par les moyens qu'ils supposent aux chanteurs.

Qu'attendre d'autre, du reste, d'un art, si parfait soit-il, qui ne s'exprime plus que par le virtuose et se suffit des applaudissements de quelques milliers de mélomanes ?

Serons-nous moins déçus en nous tournant vers un art moins savant ?

Voyons ce que nous offrent les chansonniers.

Romance et chansonnette ont fleuri pendant plus d'un siècle.

Tout n'y est pas sans grâce et sans esprit.

Mais tout y est plus ou moins teinté ou de sensiblerie ou de grivoiserie.

Ce n'est pas ainsi que nous voyons le monde.

Et nos faiseurs de chansons d'aujourd'hui, que nous disent-ils ? Emprunterons-nous leur répertoire à Maurice Chevalier et à Tino Rossi ?

Il ne s'agit pas de juger. Mais y a-t-il là quelque chose pour nous ?

Réponds toi-même.

LVII

Nous avons découvert des trésors dans la chanson populaire.

Nous avons fouillé avec moins de bonheur la musique savante, la romance et la chansonnette.

Et en *nous-mêmes* ne trouverons-nous rien ?
N'avons-nous rien à dire ?

Si, n'est-ce pas.

Mais nous ne savons pas le dire.

Sinon, comment expliquer qu'après trente ans de mouvement de jeunesse, nous n'ayons guère plus à présenter qu'un quarteron de méchantes adaptations.

Que penser de ce procédé de dépouiller sans vergogne une belle chanson de son vêtement poétique pour l'affubler — avec quelle maladresse parfois — d'un texte qui prétend nous exprimer ?

Habitude d'autant plus malheureuse que l'on choisit souvent des mélodies étrangères mal mariées avec la langue française.

Qui nous donnera *nos* chansons ?

Les musiciens, les poètes, ne nous connaissent pas, vivent dans un autre monde.

Nous-mêmes, nous ne sommes pas assez poètes, assez musiciens.

Nous n'avons pas encore assez chanté.

LVIII

Pourtant, si nous essayions ?
Si tu essayais ?

As-tu déjà écrit des vers ?

Ce n'est pas très difficile.

Mais faire des vers qui collent avec un air, c'est difficile.
C'est pour ça que nos chansons sont moches.

Dans la musique, il y a des temps forts et des temps faibles, tu sais ça.

Dans le langage, il y a des syllabes fortes et des syllabes faibles.

En français, c'est la dernière syllabe de chaque mot qui porte l'accent principal : « *amour* », « *amie* ».

Si le mot a trois syllabes (finale muette non comprise), la première porte aussi un accent, mais moins marqué : « *amitié* », « *amourette* ».

S'il y en a quatre, c'est la deuxième : « *s'amouracher* ».
Et ainsi de suite.

Les mots d'une seule syllabe sont accentués si ce sont des noms ou verbes. Si ce sont des articles, pronoms,

prépositions, conjonctions, adjectifs, adverbes, etc., leur qualité dépend de leur place et de leur fonction et peut souvent être interprétée de façon variable : « *les gars de chez nous* », « *les filles de chez nous* », « *les filles de chez nous* ».

La première syllabe d'une phrase peut toujours porter un accent, même si c'est contraire à la règle normale : « *Auprès de ma blonde* » ou « *Auprès de ma blonde* ».

Il y a des groupes de mots (verbe avec pronom et adverbe, nom avec article et adjectif) qui s'accroissent comme s'ils n'en formaient qu'un seul : « *marchons-nous ?* », « *nous marchons bien* », « *ne marchons pas* », « *la maison* », « *notre maison* », « *la maison blanche* ».

Tout cela se sent beaucoup plus que ça ne s'explique.

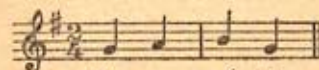
Pour qui a le sens de la langue française, il n'est même pas besoin d'y réfléchir.

Eh bien il faut qu'il y ait entre ces accents du texte et les temps forts de la mélodie une certaine concordance.

Je dis une certaine concordance parce qu'il y a toute une série de facteurs, mélodiques et rythmiques d'une part, expressifs de l'autre, qu'il me faudrait un livre pour l'expliquer.

Encore une fois, cela se sent.

Et quand tu entends chanter, sur l'air de « *Frère Jacques* » :



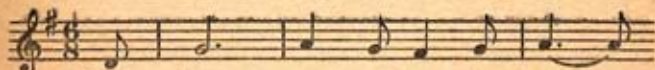
Bon ap . pé . tit

tu dois bondir.

Il est étrange — et grave — que si peu d'entre nous bondissent.

A vers masculin, phrase musicale masculine. A vers féminin, phrase musicale féminine.

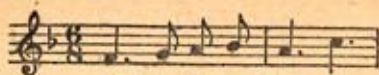
Dans la phrase masculine, la dernière syllabe est placée sur un temps fort :



Chan . tons pour pas . ser le temps —

Dans la phrase féminine, c'est l'avant-dernière syllabe

qui a besoin de tomber sur un temps fort. Quant à la dernière, elle peut être soit sur un temps faible, soit sur le temps fort suivant :



Au près de ma blonde



De temps en temps, je la re-garde

Enfin, il faut parfois se soucier d'une certaine harmonie entre le mouvement mélodique et les idées exprimées. Ainsi, s'il est question de s'élever (morale ou matériellement), que ce ne soit pas sur un air qui pique du nez.

Dans tout ça, vois-tu, c'est encore la rime qui a le moins d'importance, et tu peux très bien la remplacer par une simple *assonance*.

LIX

As-tu déjà cherché une mélodie ?

Essaye, pour voir.

Prends par exemple les paroles d'une chanson, et essaye d'y mettre un autre air.

Ce que tu trouves est plat et banal, et ressemble étrangement à mille chansons qui te trottent dans la tête ? C'était à prévoir.

Essaye encore, essaye toujours.

Tâche de chasser les réminiscences, les clichés, d'être toi-même.

Essaye.

Pourquoi dis-tu que tu ne peux pas si tu n'as pas essayé ?

LX

Et maintenant, l'inspiration...

Mais qu'elle soit sincère.

Il ne s'agit pas de faire du folklore en toc. Il ne s'agit pas de fabriquer de « vieilles chansons ».

Des vieilles chansons, nous en avons autant qu'il nous en faut, et qui ne seront jamais vieilles.

Il s'agit de dire, dans notre langage d'aujourd'hui, ce que nous sommes, ce que nous aimons, ce que nous voulons.

INDEX ALPHABÉTIQUE

SUJETS	A	PAGES
Accentuation.....		20, 40, 56
Accessoires.....		44
Acoustique.....		21
Adaptation.....		45, 53, 56
Aides.....		36, 43
Allernance.....		17, 25
Allo.....		30, 32
Ambiance sonore.....		21
Anacrouse.....		40
Apprentissage.....		13, 21, 36
Art dramatique.....		44
Articulation.....		19, 38
Aspect physique.....		44
Assonance.....		58
Attaque.....		20, 41
Attitude.....		21, 22
Audition.....		9, 17, 35
Avilissement des chansons.....		10, 11
B		
Baryton.....		30, 32
Basse.....		30, 32
Batonnage.....		20, 40
Bouches fermées.....		35, 38
Buts du chant.....		6
C		
Camp.....		8
Canon.....		34
Cercle.....		22
Chansonnette.....		55
Chansonniers.....		55
Chanson populaire.....		50, 51, 52, 53, 54
Chanson savante.....		54
Chansons à refrain.....		24
Chansons à répétition.....		24
Chansons enchaînées.....		24, 54
Chant à plusieurs voix.....		29, 32, 33, 35, 36, 53
Chant commun.....		6, 7, 43
Chant de circonstance.....		8
Chant de danse.....		8, 26
Chant de jeunesse.....		56
Chant de marche.....		8, 23
Chant de travail.....		8
Chœur.....		6, 29, 32, 33, 43
Chorale.....		29
Choristes.....		6, 29, 30, 31, 32
Circonstances extérieures.....		7, 21, 50
Classement des voix.....		30, 31

SUJETS	PAGES
Clés	33
Commentaire	45
Communión du chant	15, 41
Compositeurs	50, 55, 56
Composition	59
Composition du chant	32, 33
Connaissance des chansons	9, 13
Contrechant	35
Costume	44
Couplets	13, 25, 26, 38, 53
Création	55, 56, 58
Croisement de parties	35
Culture de la voix	31, 41

D

Danse	7, 8, 25
Décence	53
Déchiffrage	36
Déclaration à la Société des auteurs	45
Découpage	38
Déformation des chansons	10, 11, 15, 53
Demi-choeurs	17, 38
Démonstration	45
Départ	13, 37, 40
Dialectes	52
Diapason	18, 37
Dictée des chansons	13
Direction	21, 39
Disposition des chanteurs	22
Droits d'auteurs	45
Durée des notes	19, 39

E

Échecs	21
Éducation du goût	7, 50, 54
Éducation vocale	41
Émission	31, 38
Emploi des recueils	15
Enchaînement	38
Enseignement des chansons	13, 21, 36
Ensemble	21
Entraînement choral	41
Équilibre	36
Erreurs des recueils	15, 18, 34
Essoufflement	24
Étendue de la voix	30, 31, 32
Études musicales	5, 44
Exemple	9, 44
Exercices choraux	41
Expression	38, 41

F

Factice	53
Falsification	53

SUJETS	PAGES
Fatigue	17, 21, 25
Fausset	38
Fausseté	14
Fêtes	9
Feu de camp	8, 22
Finales	19
Folklore	11, 50, 53
Formation du goût	7, 50, 54
Formations	32, 33
Fusion des voix	15, 32, 41

G

Geste	44
Graphie	52
Groupement	22, 25

H

Harmonisation	33, 35, 40, 53
Hauteur du son	18, 39
Hygiène de la voix	16, 17

I

Isolement	21
Improvisation	35
Inspiration	58
Instruments populaires	26
Interprétation	17, 33, 44
Interventions	33
Intonation	16, 18, 39, 41
Invention	35, 53

J

Justesse	16, 39, 41
----------------	------------

L

Lancement des chansons	12
Langues d'oc	52

M

Marche	8, 23
Mélo die	10, 35, 51, 58
Mélo manie	65
Ménétriers	26
Meneur de chant	5
Mesure	21, 40
Méthode d'enseignement	13, 22, 35
Mezzo-soprano	30, 32
Mime	44
Mise au point	22, 36
Mise en scène	45
Mise en train	41
Modes anciens	54
Mouvement	38, 40
Mue	16

SUJETS	PAGES
Musicalité	6
Musique savante	54
N	
Nervosité	21, 45
Notation	15, 16, 33, 37
Nuances	38
O	
Octave	14, 32
Onomatopées	38
Opportunité	22
Oreille absolue	18
Origine de la chanson populaire	50
P	
Panachage	34
Paroles	11, 26, 56
Pas	25
Patois	52
Peuple	50, 51, 52, 53
Phrasé	19, 20, 38
Phrases masculines et féminines	57
Poésie	11, 51, 56
Poètes	51, 56
Popularité	50
Pose de voix	41
Position	22
Présentation	13, 44, 50
Prononciation	19, 38
Propriété musicale	45
Prosodie musicale	56
Provinces	52, 53
Public	29, 44
Purisme	11
Q	
Qualité	7
Qualité du son	30, 41
R	
Rangs	25
Recrutement du chœur	30
Recueils	5, 15, 18, 33
Refrains	24
Registres	27
Réminiscences	58
Rengaines	25
Renversements	33
Répertoire	9, 49, 50, 53, 54, 55
Répertoire local	53
Reprises	17
Reprise des canons	34
Reprise de souffle	19, 24, 37
Respiration	19, 34, 37, 41
Rime	11, 58
Ritournelles	11, 24

SUJETS	PAGES
Romance	55
Rondes	26
Rythme	11, 20, 24, 40
S	
Scène	44
Seconde voix	35
Sensible	54
Silences	10, 38
Solfège	5, 14, 15, 36, 43
Solistes	17, 38
Soprano	30, 32
Son	39
Sources	13, 15
Spontanéité	8, 18, 21
Style	35
Suppression de parties	33
Syllabes fortes et faibles	56
T	
Technique	19, 29, 35
Température	21
Temps forts et faibles	20, 40, 56
Ténor	30, 32, 33
Tenue de scène	44
Tenues	19, 37
Tessiture	19, 30, 31, 32, 34
Thèmes de chansons	52
Timbre	31, 39, 41
Ton	18, 25, 32, 37
Tonalité	18, 37
Trac	45
Tradition orale	10, 11, 12, 51
Traduction	52
Transformation	11, 52
U	
Unisson	18, 32
Usage du chant	8
Utilisation des recueils	15
V	
Valeurs	19, 39
Variété	36
Vaillée	8, 23
Vent	21, 23
Versification	56
Versions	11, 52
Virtuosité	55
Vocabulaire	30
Vocalises	38
Voix	19, 30, 31, 32
Voix de poitrine	31
Voix de tête	31
Voix égales	32, 33, 34
Voix mixtes	33
Volume de son	16, 17, 38, 39, 41