

# *Projet pour le répertoire*

(Centre national du patrimoine chanté)

## **Préambule**

Le peuple français a massivement oublié le patrimoine de la chanson française. Pourtant la tradition française en matière de chanson est formidablement riche, et ceci jusqu'à l'époque contemporaine.

Nous poserons ici deux questions préalables :

Premièrement : Qu'entend-on par patrimoine ?

Deuxièmement : Pourquoi et comment le transformer en répertoire ?

**Qu'entend-on par patrimoine ?** Le patrimoine, ce n'est ni la liste des succès, ni encore moins celle des « tubes » (ou *hits*). Ces deux listes peuvent aussi entrer dans la liste du patrimoine ; mais elles sont trop fonction des rapports de force dans la profession, des investissements publicitaires, des modes passagères, des intérêts financiers. Ces critères existent dans tous les autres arts mais il n'y a que dans la chanson qu'ils ont pu acquérir une valeur absolue. Si on les suit, la plus grande partie de l'histoire de la chanson tombe dans l'oubli - y compris les succès des époques passées, dès lors que l'époque présente n'en a plus de besoin commercial.

Nous intégrons le folklore dans le patrimoine. Il est une partie -il n'est qu'une partie- du patrimoine. Nous lui poserons les mêmes questions de qualité que nous poserons au patrimoine. Mais nous ne voulons pas créer un outil au service du folklore. Toutefois, nous voyons bien que le *show business* est aussi le destructeur du folklore.

Nous intégrons également les chansons de rues à notre menu. Et aussi le répertoire des chorales, chœurs et groupes. (Il faut distinguer deux sortes de chorales : chorales de haut niveau et chorales de masse : les répertoires ne sont pas toujours les mêmes. Et lorsque nous ferons travailler des

groupes, nous saurons qu'il ne suffit pas d'adapter des chansons connues pour constituer un répertoire pour chorales. Une réflexion doit être menée sur le texte, les thèmes, les mélodies, etc.)

On appellera ici patrimoine l'ensemble des oeuvres qui, pour des raisons historiques ou artistiques, ont franchi ou méritent de franchir le temps.

Nous estimons qu'il est de notre devoir

- 1) de les faire connaître aux publics actuels et futurs
- 2) de les faire travailler par les artistes d'aujourd'hui et de demain
- 3) de les faire entrer dans le matériau historique à étudier par les historiens, les sémiologues, les sociologues, etc.

Par principe (par prudence) nous nous intéresserons au patrimoine dès lors qu'il aura franchi la limite de 30 ans d'âge.

Quelles chansons ? Choisir ces chansons pourquoi ? Pas parce qu'elles ont fait des tubes ou même des succès, mais parce que nous les aimons, c'est-à-dire qu'en dehors de leur notoriété, des modes ou de leurs résultats financiers, nous sommes capables de démontrer leur valeur.

Ajoutons que la vocation d'un organisme consacré au patrimoine tel que nous l'imaginons ici sera justement, avant tout, de mener une réflexion constante sur la question du patrimoine et des critères qui le fondent.

### **Pourquoi transformer le patrimoine en répertoire ?**

- pour le bonheur du public
- pour la formation des artistes
- pour la formation du public
- pour honorer le passé
- pour la réflexion sur le passé

Il est temps de s'occuper sérieusement de cette question. C'est tout un pan de notre réalité qui est en train de glisser dans l'oubli. La méconnaissance par les jeunes de ce passé artistique donne plus de force à l'entreprise d'abrutissement par le *show business* et baisse le niveau général de la création. D'autre part, il confine au **grotesque de voir célébrer en France toutes les cultures du monde sans que nous soyons à même de pouvoir célébrer notre patrimoine.**

Qu'entend-on habituellement par répertoire ? Quelques chansons d'Edith Piaf et de Charles Trenet, quelques chansons de Gainsbourg et de Boris Vian, plus trois chansons de Brel et quelques extraits de Brassens et de Ferré. Cela, c'est ce qu'en donnent, et parcimonieusement encore, les radios, publiques ou non, et les scènes subventionnées, encore plus rarement. Ce n'est pas ce que nous nommons répertoire. Pour nous, le patrimoine français de chanson de qualité est riche de milliers de chefs d'œuvre. Mais qui y a accès ? quelle radio le diffuse ? quelle télévision ? quelle salle ?

Aucun service public centralisé ne travaille non plus à la recherche scientifique, ni à l'archivage, ni enfin à l'apprentissage.

Le *show business* n'aime pas le patrimoine. Pourquoi ? Principalement parce qu'il veut la rotation rapide des stocks et donc la consommation massive. Tandis que le patrimoine est une machine à créer des critères de jugement. Et en ce sens, il oeuvre pour l'éducation du goût, donc, entravant les modes, empêchant la rotation rapide des productions, il dessert les intérêts des industries culturelles.

On devrait pouvoir compter sur l'Etat pour faire vivre ce répertoire -ce patrimoine- sans se soucier des industries culturelles. Mais ce souhait semble un rêve impossible. A toutes les époques contemporaines, l'Etat a respecté les intérêts du *show biz*. Il est bouffon de voir, dans les autres secteurs artistiques, l'Etat se préoccuper de l'intérêt du public et l'oublier dans celui-ci qui est pourtant parmi les plus importants, du point de vue statistique et dans la constitution de l'âme du peuple.

Mais l'Etat s'est toujours méfié de la capacité mobilisatrice des arts populaires. C'est peut-être pourquoi il préfère les voir ainsi encadrés par le commerce.

Il est indiscutable que les initiatives prises ici et là depuis plus de 20 ans, quand elles furent aidées plus ou moins par les pouvoirs publics sont restées embryonnaires, sans profondeur et sans éclat, malgré la qualité parfois de leurs responsables. L'état des lieux témoigne surtout de l'hésitation des « tutelles ».

Certes, il existe aujourd'hui (et depuis très peu de temps) quelques « résidences-chanson » (une vingtaine). Et quelques petits théâtres faiblement subventionnés. Le Hall de la chanson ressemble, par ses ambitions et ses dimensions, davantage à une compagnie ou un centre dramatique qu'à un conservatoire comme celui que nous entendons créer. Enfin, bien sûr, on ne peut passer sous silence la loi de 1985 sur les droits des interprètes, ou la défense de la Sacem et de l'Adami par le Ministère de la Culture. Mais ce n'est là que bien peu par rapport à ce qu'il faudrait faire, et à ce qui se fait dans les autres disciplines artistiques. D'autre part, la volonté d'introduire de la « pluridisciplinarité » dans les Scènes Nationales par Madame Catherine Trautmann lorsqu'elle était ministre de la Culture a été accueillie fraîchement par les directeurs d'établissements et peu suivie d'effet.

Tout cela a généré depuis vingt ans le désespoir chez tous les gens sérieux (public et professionnels) s'intéressant à ce secteur.

Il existe des centaines d'équipements théâtraux, musicaux ou d'arts plastiques. Pour la chanson, rien... Sur cent-cinquante scènes dites de « musiques actuelles », combien ont pour point de départ la chanson ? On peut citer une entreprise à Ivry, une à Macon... Le bilan est que la chanson française, art le plus populaire (et qui rassemble toutes les catégories sociales), art dans lequel la France a montré au monde sa grandeur, est inexistante, humiliée.

L'Etat agit comme s'il estimait que dans ce domaine -et ce n'est le cas pour aucune autre discipline artistique- les intérêts privés suffisaient à faire l'affaire. Or c'est justement celui où les intérêts privés sont un bulldozer ravageur. C'est pour cela qu'il faut un système public.

Paradoxalement, un tel désert nous incite à faire preuve de la plus grande exigence.

Premièrement, nous refusons et refuserons tout lien organique avec le *show business*, le secteur industriel, et les organismes professionnels qui, de près ou de loin, leur sont liés. La Sacem, par exemple. Il s'agit que nos exigences intellectuelles ne soient en rien compromises ou entravées. Un impératif est absolu : appliquer à ce secteur la même règle de rupture totale avec les intérêts privés

qui prévalut lors de la fondation de la décentralisation théâtrale, par exemple. Il n'y a pas, dans l'administration des CDN de représentants du théâtre privé ni de la SACD, ni dans celle des musées de représentants des revues d'art ou des syndicats de galeristes.

Cela signifie que ne pourra en aucun cas siéger dans les structures ou les lieux de réunions que nous créerons aucun représentant d'aucune organisation professionnelle du commerce, aussi légitime qu'elle soit par ailleurs. Dans l'administration de notre projet, aucun membre de droit ne pourra représenter aucun organisme professionnel, ni aucune association, ni aucun mécène privé, à l'exception unique des représentants de l'Etat et éventuellement des autres bailleurs de fonds publics. Sur ce point, nous devons être intraitables.

Bien sûr, cela n'empêchera pas que, sur certains points, pour certaines actions, nous collaborions avec tel producteur, tel éditeur, ou des institutions comme la Sacem ou l'Adami, par exemple.

Deuxièmement, nous nous intéressons à des chefs d'œuvre, non à des succès, encore moins à des tubes. Notre rigueur là encore doit être terrible (dans les limites indiquées plus haut, de la pertinence sociologique ou historique des succès, lesquels ne devront, de toutes façons, n'occuper qu'une place seconde dans nos préoccupations).

Troisièmement, la masse de travail scientifique envisagé est telle que la plus grande exigence là encore est requise : en matière de chanson la recherche universitaire est à peu près au niveau zéro. Il faut dire qu'aucun outil n'existe (qu'il soit muséographique ou bibliographique, par exemple). Personne ne peut dire combien d'interprétations existent d'un chef d'œuvre comme *la Chanson de Tessa*, ni où on peut en trouver les enregistrements. L'auteur la plus chantée dans l'histoire de la chanson française, après Béranger, est probablement Francine Cockempot ; qui est à même de dire un mot sur elle ?

# Projet

On imagine une structure chargée

## 1) de collationner le patrimoine (par ordre d'importance) :

dans le domaine discographique (et plus largement audiovisuel)

dans le domaine bibliographique

dans le domaine muséographique

## 2) d'y réfléchir et d'inventer les bases de cette réflexion

par la recherche historique, sociologique, sémiologique, en publiant des études, et notamment par une revue

## 3) de le mettre à disposition

- par l'accès à des banques de données (discothèque de recherche, enregistrements sonores, « petits formats », internet, etc.)
- par des publications (en travaillant sur une sélection annuelle de chansons (voir plus bas))
- par des cycles de formation du public ou des professionnels de toute sorte (de l'action culturelle, notamment) sur l'histoire, l'économie, la sémiologie de la chanson
- par l'encouragement au travail d'interprète (voir plus bas)

## 4) de le faire vivre (évoluer)

- par l'exploitation d'une ou deux salles de petite taille
- par un outil d'apprentissage (cours, stages, voir plus bas)
- par la publication discographique. (Voir plus bas)

## 5) ces outils, pour fonctionner valablement et être un foyer de vie, doivent être accompagnés d'un lieu de rencontre (lieu de réunions, bar etc)

# I- Description du projet

A moyen terme, le but de l'opération est de faire vivre simultanément

-un lieu actif où l'on chante et on travaille le répertoire, et un lieu d'animation intégrant le public

(1)

-un lieu où l'on rassemble le répertoire (2) et où l'on mène des recherches sur ce répertoire, avec une revue où l'on débat et informe sur le répertoire.

(1) C'est une salle de taille réduite (environ 300 places). La petitesse relative de cette salle empêchera qu'on soit tenté d'y suivre la mode et permettra aussi de reprendre les choses à zéro en ramenant le contact artiste/spectateurs à ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être : une affaire de proximité physique, donc de sensibilité.

À cette première salle peut s'adjoindre une seconde salle plus petite pour réunions conférences et cabaret (100 places environ)

- un espace pour expositions assez vaste, imbriqué dans les salles de concerts

- des locaux de répétitions équipés en pianos et en matériel léger d'enregistrement.

- l'ensemble des salles et des locaux doit permettre, en plus de spectacles (qui ne sauraient être le but unique ni même principal du lieu) : stages, réunions, séminaires et cours... (exemples : stages du soir : mardi au vendredi de 19 heures à 22 heures ; stages de jour : six heures par jour, etc.)

et : animations (stages d'amateurs, chorale amateur de masse, le bar du silence -un bar où l'on diffuse des enregistrements de chansons en permanence, etc.)

Attention : Notre projet n'a pas pour vocation de générer de la création contemporaine, ni d'en faciliter l'émergence. Et il n'aura pas non plus pour but de « moderniser » le répertoire. Cela ne signifie pas pour autant, d'ailleurs, qu'on s'appliquera à faire du désuet et à se goberger dans l'obsolète... Il y a là un chemin difficile à tracer, et, de toutes façons, un débat permanent dont la richesse fondera notre entreprise.

(2) C'est un lieu de rassemblement et de classement discographique et bibliophilique destiné à la recherche (discothèque : tous les disques sont scannés et reproduits en CD). Il est composé de bureaux, de lieux de stockage, et de studios équipés pour le travail de copie.

Il n'est pas prévu de studio d'enregistrement.

Le lieu rend des services :

- fourniture de documentation (verbale, sur papier et sur internet) et d'enregistrements pour radios ou télévisions nationales et internationales
- mise à disposition de la salle pour amateurs, professionnels ou semi-professionnels (ceci dans les limites du possible)

La diffusion de spectacles professionnels n'entre dans les activités que dans les limites du possible. Cette mission n'étant pas essentielle dans les buts du projet, la diffusion de spectacles ne peut avoir que des raisons d'opportunité : rendre service, recueillir des fonds, occuper des jours de relâche...

Les stages

Des stages sont organisés dans ces locaux. Ils réunissent des groupes travaillant sur la sélection annuelle de chansons (voir plus loin). Le but est qu'à l'issue de ces stages, des chanteurs en nombre assez importants puissent disposer d'un fond qu'ils feront vivre longtemps et qu'ils pourront transmettre. Ces stages concernent les amateurs comme les professionnels.



## **II- Méthode**

Faut-il personnaliser l'entreprise ? Au départ, peut-être, afin d'éviter les débordements, les distorsions, les transformations. Mais il est clair que ce projet n'a de sens que parce qu'il est porté par une légitimité de principe qui dépasse absolument la personnalité de ses fondateurs. On doit estimer que la personnalisation n'est qu'un outil provisoire visant à faire avancer les choses, et qui a vocation à s'effacer lorsque le conservatoire aura trouvé sa vitesse de croisière. C'est en tous cas l'idée de Jacques Bertin.

Ce projet est porté, autour de Jacques Bertin, par une association fermée rassemblant un très petit nombre de personnes passionnées et compétentes. Cette association pourra plus tard évoluer à mesure que le projet traversera des phases de réalisation.

Dans le cas où cette association parviendrait à progresser dans la réalisation concrète, Jacques Bertin et toutes les personnes susceptibles d'y travailler à plein temps ou contractuellement, se retireraient du CA.

### **La structure juridique**

Afin d'éviter que, plus tard, quelques personnes squattent l'institution, il faudra, sur la base des principes évoqués ici, que le lieu acquière dès que possible un statut qui ne soit plus associatif mais du type utilisé pour les musées ou les scènes nationales ou les théâtres nationaux ou les CDN..., sous le pouvoir principal de l'Etat.

### **Le financement**

Il nous semble qu'une telle entreprise ne peut fonctionner que si elle est financée essentiellement par l'Etat.

- Des financements venant de « la profession » introduiraient inmanquablement une logique différente (une autre idée de la chanson, du patrimoine, des succès, de l'action culturelle, d'autres personnalités partenaires, etc.)
- Un financement par les Régions accueillant le Centre conduirait à devoir s'occuper du patrimoine régional, ou même de faire leur place à des artistes régionaux dans la programmation...
- Un financement municipal ne peut être envisagé qu'à la marge, justifié par l'apport des spectacles présentés pour le public local.

- Le financement par le mécénat peut être envisagé mais avec de grandes précautions en raison du risque de voir l'entreprise phagocytée par l'industrie.

Jacques Bertin n'envisage absolument pas de mettre ce projet à son service, ni en le transformant en quelque salle Jacques Bertin, ni en fondant une compagnie Jacques Bertin, ce qui serait le contraire même de l'idée de conservatoire. Dans le cas où ce projet verrait le jour, Jacques Bertin pourrait en être l'animateur sans jamais en être *le* chanteur.

On prendra des contacts avec le Ministère de la Culture et on recherchera une (ou plusieurs) ville(s) dont les édiles pourraient se montrer intéressés par tout ou partie du projet. Par exemple une petite ville peut trouver intéressant d'accueillir une discothèque de recherche.

On a remarqué que des expériences dans le domaine de la chanson échouaient à cause du recrutement des responsables dans le milieu de la chanson lui-même, alors qu'il n'existe pas dans ce milieu de systèmes de formation et de sélection des cadres. Il faudra probablement faire appel au départ, pour le personnel, à d'autres secteurs comme celui de l'action culturelle ou même du théâtre public.

### **III- Le rapport avec les autres**

Le conservatoire est d'emblée situé au centre d'une nébuleuse qu'il se donne pour mission d'activer : toutes les institutions culturelles et socio-éducatives, toutes les associations s'intéressant à la chanson, au folklore, à l'histoire de l'art ou des mentalités. Toutes les salles de concert, de cabaret sont sans cesse irriguées par lui. Toutes les radios et les télévisions aussi. Tous les producteurs discographiques, dès lors qu'ils n'interfèrent pas dans ces choix. La télévision scolaire (CNDP) par exemple, peut être un partenaire constant. Et on n'oublie pas, par exemple, que le conservatoire a vocation à fournir documentation et soutien à telle municipalité désirant rendre hommage à tel auteur de chanson.

De même, les « nouvelles technologies » sont évidemment un outil privilégié et permanent de recherche, d'information, de formation, de mobilisation et peut-être même de production et de diffusion. Pour le moment, elles sont un moyen bon marché de fournir des informations et d'échapper à la main-mise commerciale. Il y a des coopérations à ouvrir avec des universités (au Québec, par exemple) travaillant déjà sur certains secteurs et des personnes privées possédant des documents historiques...

### **IV- L'édition discographique**

De nombreux enregistrements de toutes les époques, mais surtout de la période 1950-1980, la plus riche en chansons poétiques, sont aujourd'hui introuvables. La raison principale est l'abandon que le système de diffusion (manque de disquaires, système de vente en masse par grandes surfaces...) inflige aux œuvres. Ce système malthusien est dû également au refus des propriétaires de droits de rendre leurs bandes aux interprètes après exploitation. De belles chansons s'en trouvent perdues car les bandes disparaissent fréquemment (on entend par *chanson perdue* une chanson qui dort dans une cave, même si elle a une chance de réapparaître dans cinquante ans...). Par un système de licence, ou même à partir de disques en vinyle, une collection remettra en circulation les plus beaux de ces chefs d'œuvre.

## V- L'orchestre du répertoire

A ce projet peut s'adjoindre celui d'orchestre national du patrimoine.

Il travaille avec des musiciens permanents (qui peuvent être salariés permanents ou occasionnels),  
un chef d'orchestre changeant tous les quatre ans,  
deux pianistes,

Il se déplace à la demande

- en formation complète (piano, quatuor de cordes, quatre soufflants, guitare, accordéon-bando, contrebasse, batterie, percussions),
- ou en petite formation (piano, accordéon, contrebasse).

Il travaille sur la base des chansons déjà intégrées dans les années précédentes. On intègre chaque année une trentaine de chansons (voir plus loin). Cet orchestre pourrait également être employé ensemble ou séparément pour les stages.

Enfin, il travaille avec des chanteurs (un homme et une femme) engagés pour une période de quatre ans.

Note : il est certain que la façon de jouer des pianistes accompagnateurs a évolué entre la période finissant vers 1970 et la période suivante : plus liée et irrégulière avant, plus rythmique, martelée et régulière après. De même, les enregistrements des années d'avant guerre utilisaient des instruments d'accompagnement qui signent l'époque. Il peut donc être intéressant de réhabiliter, dans un atelier, les façons de faire, les doigtés, les logiques des accompagnateurs...

## VI- Le conseil artistique

Il sera constitué un conseil artistique -nommé par le directeur avec approbation du CA- dont le rôle sera de veiller à la pérennité de l'exigence artistique et intellectuelle et de sélectionner les œuvres du répertoire, de rechercher ces œuvres, réfléchir sur leurs qualités, débattre, publier, dresser des listes. Ce conseil sera présidé par le directeur. Le foisonnement de ses débats sera le garant même de la vitalité du conservatoire.

On peut imaginer que chaque nouveau directeur nomme une dizaine de membres qui s'ajouteront à ceux qu'auront nommés ses prédécesseurs. Se constituera ainsi une académie dont les missions pourront être augmentées.

Ce conseil sélectionnera chaque année

- des chansons intégrant une liste de 1000 (ou plus) chansons dignes d'être au patrimoine.
- trente chansons dans cette liste sur lesquelles sera produit un travail poussé (interprétation par l'orchestre permanent, recherche, diffusion, etc.) pendant l'année en question
- un artiste ou une période, ou un thème sur lequel on focalisera la recherche et le travail.  
Exemple : Gaston Couté, Aristide Bruand, Léo Ferré, Jacques Douai, la Résistance, la Rive gauche, les chansons de métier, etc.
- un travail de veille historique, par des conférences, par exemple, ou des publications.

D'une façon générale, la personnalité de l'interprète, facteur primordial dans la façon dont le show business impose les oeuvres, et dont on ne peut nier, évidemment, l'importance dans l'art de la chanson, ne sera pourtant pour nous qu'un critère secondaire. La qualité de l'œuvre nous importera d'abord : qualité du texte, de la musique, richesse de l'inspiration, de la thématique, des trouvailles verbales, scéniques ou musicales.

## **VII- Les Cahiers**

Publication annuelle à 200 exemplaires (au début) de fascicules dont la base est un ensemble de 30 chansons avec paroles et partitions. Une notice historique est donnée sur chaque chanson, ainsi qu'une réflexion historique ou sociologique ou esthétique... Ces Cahiers pourront ensuite prendre du volume par l'adjonction de travaux en musicologie, analyse littéraire, sémiologie, histoire, sur des chansons ou la chanson. Les sujets sont innombrables.

## **VIII- Le corpus**

Sur une liste de 1000 chansons (ou plus), choisies par le CA, 30 sont sélectionnées chaque année. Travaillées par les stagiaires en interprétation, orchestration, accompagnement, elles seront ensuite munies de partitions (mises à disposition pour le public), présentées dans les Cahiers, intégrées par l'orchestre et ainsi mises à disposition du public (tournées, concerts, émissions audiovisuelles, disques...)

## **IX- Diffusion**

L'orchestre du répertoire

- est proposé, moyennant cachet, à toute fête ou soirée, ou émission audiovisuelle, publique ou privée. Il se produit en tournée à l'étranger. Il constitue notamment la base des programmes français proposés aux Instituts français à l'étranger et aux Alliances françaises. Les cachets demandés sont calculés de façon que l'utilisation de l'orchestre soit la plus vaste possible ; en tous cas, ils n'ont aucun rapport avec ceux pratiqués par le show business.

- enregistre sur disques les chansons sélectionnées annuellement. L'ensemble de ces publications constitue une collection, un ensemble.

Les locaux sont utilisés par

- l'orchestre du répertoire, qui s'y produit plusieurs fois par an pour des concerts ou des participations à des concerts. Par exemple : présentation régulière du répertoire travaillé ; mais aussi : soirée du 14 juillet, ou anniversaires historiques (la révolution, 1936, la résistance, etc.)
- un budget de diffusion permet de programmer dans ce lieu des concerts d'artistes extérieurs et constituant une programmation permanente (mais non prioritaire).

Ce lieu, cette entreprise, ce centre, ce conservatoire, ce théâtre, ce musée, est nommé **Conservatoire national du patrimoine chanté.**

## *Annexe*

**Quelques mots empoisonnent la réflexion sur la chanson depuis toujours. Par exemple le mot populaire. Une tentative de définition modeste mais sans démagogie pourrait aider à y voir clair.**

**Populaire (chanson populaire, art populaire...)** *L'emploi fréquent de ce mot n'empêche qu'il laisse perplexe. Il est la plupart du temps dépréciatif: un art "populaire" étant, comme par essence, inférieur en qualité.*

*On sous-entend fréquemment que les formes "populaires" seraient des formes moins élaborées que les formes non-populaires. C'est faux. Certaines formes populaires sont très compliquées, ou sophistiquées, tandis que certains arts élitaires ne le sont pas du tout. L'aspect innovant ne peut non plus être retenu contre le "populaire", car de nombreuses formes populaires sont très innovantes, et les arts d'élite sont souvent non innovants (l'Opéra, par exemple).*

*Le mot n'a pour nous de sens que relativement au contenu de l'œuvre. Certaines chansons, à cause de leur thème ou du traitement de celui-ci ou parce qu'elles se rattachent trop fortement à l'histoire personnelle ou l'aventure esthétique de l'auteur ne peuvent franchir le cap de ce qu'on pourrait appeler un usage commun. Leur usage s'entoure de précautions qui ne sont pas indispensables pour des chansons "populaires" qui peuvent être adoptées communément et mises sur la place publique indépendamment de l'aventure même de l'auteur.*

*Mais cela ne signifie pas qu'elles soient moins connues ou moins aimées. De ce fait, ces oeuvres requièrent des conditions de recueillement, ou de solitude pour franchir le seuil de l'indifférence. Leur adaptation pour une interprétation en groupe, ou même par un autre artiste que l'auteur lui-même, semblera presque une obscénité. Cela n'enlève rien à leur valeur, ni non plus à celle des chansons qu'on dira "populaires".*

*Cette définition est flexible. Elle peut permettre d'expliquer que de grands chefs d'œuvre puissent n'être pas "populaires", et qu'à l'inverse des chansons populaires puissent être de grandes*



*chansons. Autrement dit, dans notre projet, le caractère populaire ou non des chansons n'entrera en ligne de compte que pour caractériser l'usage qui en sera fait.*

*Jacques Bertin, août 2000*

*décembre 2000*

*janvier 2001*