



Collégium arts, lettres, langues  
*Faculté des arts, département de musique*

Matthieu UHL  
N° étudiant : 21407410

## **Evolution du métier d'arrangeur des années 60 à nos jours dans la chanson française**

**Mémoire en vue de l'obtention du master mention Musicologie,  
parcours Écoute critique et Production en musiques actuelles**

Préparé sous la direction de M. ANDREATTA

Session de septembre 2023

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2022-2023



## SOMMAIRE

### Introduction

1. La chanson et son évolution dans les cinquante dernières années
    - 1.1 La forme chanson
    - 1.2 Le lien entre musique et texte
  2. Le métier d'arrangeur
    - 2.1 Origine et rôle de l'arrangeur
    - 2.2 Confusion à éviter
    - 2.3 Sa rémunération
    - 2.4 Quelques arrangeurs iconiques
    - 2.5 L'élaboration d'une chanson et le rôle de l'arrangeur
    - 2.6 Impact des nouvelles technologies
      - 2.6.1 Conséquences sur l'enregistrement et les pratiques
      - 2.6.2 Naissance du beatmaker
      - 2.6.3 Le beatmaker, une continuité du métier d'arrangeur ?
      - 2.6.4 Deux courtes études de cas
        - 2.6.4.1 Le beatmaking chez Nicolas Repac
        - 2.6.4.2 Le beatmaking chez Guillaume Brière
  3. Etudes de cas
    - 3.1 Etude de cas numéro 1 : Michel Legrand, « Trombone, guitare et compagnie »
      - 3.1.1 Biographie de Michel Legrand
      - 3.1.2 Analyse
    - 3.2 Etude de cas numéro 2 : Romain Didier, « Une valse pour rien »
      - 3.2.1 Biographie de Romain Didier
      - 3.2.2 Analyse
    - 3.3 Réarrangement et méthodologie
  4. Appendice
- Conclusion
- Bibliographie



## Introduction

Bien souvent lorsque nous écoutons une chanson nous ne pensons qu'aux interprètes comme Charles Aznavour, Jacques Brel, Léo Ferré ou Serge Gainsbourg, et nous sommes nombreux à leur attribuer tout le mérite lorsqu'une œuvre musicale est un succès sans forcément s'imaginer que d'autres personnes en arrière-plan ont également contribué à cette réussite. Certes l'interprète est crucial car c'est par l'interprétation que la chanson devient une réalité, de plus c'est le propre de son métier d'être sur le devant de la scène, mais n'oublions pas les nombreux acteurs ayant chacun un rôle bien distinct qui sont à l'œuvre dans la création musicale et qui participent aussi à la mémoire collective. Parmi ces professionnels de l'ombre se trouve un personnage qui nous intéresse particulièrement, il s'agit de l'arrangeur.

Dès lors plusieurs questions se posent. Quel est son rôle ? Quel est son impact sur les chansons et comment travaille-t-il ? Quel est sa place dans l'industrie musicale ? Existe-t-il encore aujourd'hui des arrangeurs au sens où on l'entendait dans les années 60 ? Toutes ces questions seront traitées implicitement ou explicitement au cours du texte. D'une manière générale je cherche dans ce mémoire à retracer le chemin de ce métier en évoquant brièvement ses origines, principalement l'âge d'or du métier qui se situe entre les années 60 et 80, ainsi que la période actuelle. Cette dernière période est évidemment marquée par les progrès technologiques et va nous permettre de voir comment la pratique s'est adaptée à son époque. Il s'agira à chaque fois de contextualiser ce métier pour en avoir la vision la plus précise possible et de comprendre ce qu'il représentait et ce qu'il représente de nos jours.

En premier lieu il conviendra de définir ce qu'est l'objet chanson étant donné que c'est dans ce cadre que je vais étudier le métier d'arrangeur. Nous verrons aussi l'importance du lien qui réside entre le texte et la musique.

Dans une seconde partie je définirai le métier d'arrangeur et je lèverai les différentes ambiguïtés liées à ce terme et à celui d'orchestration. J'analyserai son rôle dans la création musicale et la manière dont il est rémunéré. J'aborderai également l'évolution de cette pratique induite par les progrès technologiques jusqu'à l'apparition du métier de beatmaker associé au développement du Home Studio.

Dans une troisième partie je mettrai en relief, par le biais de deux études de cas, l'hybridation dans la chanson française ainsi que l'art de

l'écriture et la manière dont les choix dans l'arrangement affectent les chansons. Deux arrangements personnels me serviront également à décrire les aspects méthodologiques de l'écriture.

Enfin dans l'appendice je livrerai mon expérience personnel auprès d'un arrangeur.

Je tenterai également tout au long de ce travail d'identifier l'ensemble des facteurs qui pourrait avoir une influence sur le résultat d'un arrangement que ce soit d'une manière directe ou indirecte.

Il est à mon sens très intéressant de prendre conscience de ce travail produit sur une chanson. De plus, si l'on souhaite soi-même y mettre la main et pratiquer, arranger ou réarranger une œuvre se révèle être un exercice complet qui certes demande du temps et l'acquisition de connaissances mais dont les bénéfices sont grands car il permet d'avoir une compréhension profonde de l'oeuvre.

# 1 La chanson française et son évolution dans les cinquante dernières années

Durant les cinquante dernières années la chanson française a évolué de bien des manières en se mélangeant avec tous les styles en vogue. Elle se mêle tantôt à la musique classique, tantôt au jazz, tantôt au rock n' roll et bien d'autres styles. Stéphane Hirshi dit à ce propos :

Les rythmes et l'orchestration peuvent relever du blues, de la variété, du folk, de la musette, du tango, du reggae, du rock, du symphonique, de la musique de chambre, du yé-yé - la liste n'est pas limitative et ouvre sur tous les métissages -, pour peu que les paroles soient en tout cas suffisamment distinctes de leur habillage musicale<sup>1</sup>.

Dans la troisième partie de ce mémoire mes analyses se focaliseront sur deux types d'hybridations mais pour le moment il convient de bien comprendre l'objet que nous étudions.

## 1.1 La forme chanson

Voici deux définitions synthétiques qui expliquent clairement ce qu'est une chanson, la première est de Stéphane Hirschi :

La chanson est une forme, structurellement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement en tant qu'oeuvre interprétée, et fixée aujourd'hui par les techniques d'enregistrement<sup>2</sup>.

La seconde définition est donnée par Bruno Joubrel :

Oeuvre vocale, de style populaire et de durée limitée, dont la réception du texte, conçu de façon rythmique et mis en musique de manière cyclique, constitue l'objectif artistique, l'ensemble présentant suffisamment de récurrences pour être partiellement mémorisable<sup>3</sup>.

Une chanson est constituée d'un couplet et d'un refrain, parfois d'un pont. Cette structure d'alternance entre une partie récurrente et une partie contrastante découle de la forme rondo qui était extrêmement répandue au XVII et XVIIIème siècle. Cette forme est typique du baroque français et on peut l'entendre par exemple dans *Les barricades mystérieuses*<sup>4</sup> de François

---

<sup>1</sup> HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*. Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 11.

<sup>2</sup> HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, op. cit., p. 12.

<sup>3</sup> HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, op. cit., p. 35.

<sup>4</sup> COUPERIN (François), « Les barricades mystérieuses », *livre II de pièces pour clavecin*, 1717.

Couperin chez qui les compositions sont souvent basées sur celle-ci. Dans la période classique on peut aussi la trouver à fin des symphonies, des concertos ou des sonates comme dans le troisième mouvement presto de la *Sonate au Clair de Lune*<sup>5</sup> de Ludwig Van Beethoven. Il arrive qu'on l'entende encore chez des maîtres contemporains comme dans la *Danse Sacrale* du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky mais c'est surtout la chanson qui s'est appropriée cette forme.<sup>6</sup>

Dans chaque couplet les paroles sont différentes afin de faire évoluer le récit tandis qu'elles sont fixes dans le refrain. A propos du refrain Stéphane Hirschi explique clairement sa fonction :

Le refrain doit donc s'entendre comme un élément complexe, vecteur à la fois de statique et de dynamique : en tant qu'élément de pause, figure du repos, du déjà connu, d'arrêt dans la progression ; mais il s'avère en même temps, du fait de sa brièveté fredonnante, dilatable à l'infini, car toujours répétable.

Du fait de la proportion réduite de la forme chanson elle ne peut se développer comme d'autre forme le ferait. Cette limite de temps était au départ causée par une limite technique avec les disques 78 tours. Mais par la suite, bien qu'il y ait eu des progrès technologiques avec le développement du CD, la durée fut conservée car elle convenait aux radios. Une chanson ne dure, en général, pas plus de cinq minutes et doit donc condenser les informations qu'elle contient que ce soit au niveau des idées qu'elle véhicule par le texte ou par la musique. Cette durée limitée tient aussi du fait des origines populaire du genre.

L'œuvre se doit d'être facilement mémorisables pour que les gens puissent la fredonner et doit être adapté à une capacité d'attention moyenne<sup>7</sup>.

## 1.2 Le lien entre musique et texte

A propos de ce lien Jean-Jacques Goldman dit que :

C'est un moment [de musique] qui crée l'émotion. [...] Mais] bien après la chanson, c'est en relisant le texte qu'on n'a pas honte du plaisir pris avec la musique.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> VAN BEETHOVEN (Ludwig), « Sonate n° 14 en Do Dièse mineur, op. 27 n° 2 », 1802.

<sup>6</sup> HODEIR (André), *Les formes de la musique*. Paris, Que sais-je ?, 17e édition n° 478, 2019, p. 92.

<sup>7</sup> HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, op. cit., p. 34.

<sup>8</sup> HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, op. cit., p. 29.

Stéphane Hirschi dit juste après que :

L'accroche d'une chanson est d'abord sensorielle, par le canal musical d'une musical d'une musique, d'un timbre, d'un rythme, d'une orchestration. C'est à partir de ce plaisir initial que le processus de remémoration s'appuie tout autant sur les paroles, qui en orientent le sens, et les résonances de l'ensemble (suggestions, associations d'images ou de souvenirs vécus, etc...)⁹.

Dans une chanson le texte et la musique sont d'importance équivalente. Le chant est mis en avant par le mixage afin que les paroles soient bien compréhensibles. Les thèmes principaux évoqués par les paroles des chansons sont souvent similaires, Boris Vian distingue quatre types de chansons : La première catégorie est celle des chansons profanes, dans laquelle se trouve notamment les chansons d'amours, la seconde catégorie est celle des chansons religieuses, la troisième celle des chansons historiques et la quatrième celle des chansons militaires<sup>10</sup>. Pour Romain Didier, la chanson est « intéressante par la forme et non par le fond, on raconte tous la même chose, c'est la façon de le dire qui fait que la chanson est réussie »<sup>11</sup>.

Hirschi fait une distinction intéressante entre chanson et *song* qui nous aide à mieux comprendre ce lien étroit entre texte et musique<sup>12</sup>. A propos des morceaux anglophones, il remarque que les paroles sont souvent *dilués*, dans le sens où elles se fondent dans la musique. C'est d'ailleurs je trouve une tendance générale dans les productions actuelles. Dans les *songs* les paroles ont davantage un rôle instrumental et leurs portées significatives est moindre que dans la chanson. L'oeuvre reste en surface, certes les paroles se fondent bien dans la musique, mais elles n'ont qu'une utilité mélodique, le message contenu dans le texte est accessoire et ressemble plutôt à un prétexte. Le sens du texte n'est pas relié aux choix qui ont été fait dans l'arrangement et vice versa la musique ne s'adapte pas au texte. C'est une version appauvrit de la chanson car nous n'y trouvons pas le jeu et la

---

<sup>9</sup> HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, op. cit., p. 29.

<sup>10</sup> VIAN (Boris), *En avant la zizique... et par ici les gros sous*. Paris, Le Livre contemporain, 1958.

<sup>11</sup> Extrait de l'interview « Romain Didier, auteur-compositeur-interprète », *Les grands entretiens*, Valero Laurent, prod., Quantin Lionel, réal., Ferdinand Marie-Christine, cola., France Musique, 2022,

URL=<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-grands-entretiens/romain-didier-auteur-compositeur-interprete-1-5-9424497>

<sup>12</sup> Hirschi en donne un très bon exemple avec une analyse de la chanson « SOS d'un terrien en détresse » de Daniel Balavoine reprise par un chanteur québécois. Les paroles qui étaient avant étroitement liées à l'arrangement et aux inflexions de Balavoine perdent toute connexion avec la matière musicale dans la reprise anglaise. HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, op. cit., p. 26 à 28.

connexion subtile entre texte et musique. Un arrangeur compétent a tout fait conscience de cela et s'imprègne du texte pour créer sa musique comme l'explique François Rauber pour qui les textes sont essentiels :

On ne peut arranger et orchestrer sans avoir lu les textes. Je dis souvent que dans nos métiers d'arrangeurs-orchestrateurs, il y a deux types de clients. Il y a ceux pour lesquels on ne peut écrire un arrangement si on n'a pas lu le texte, et ceux pour lesquels il ne faut surtout pas les lire si on veut essayer de faire un arrangement. Avec Brel, Greco, Cora, Vaucaire, il était indispensable de lire les mots, car les textes étaient riches, importants. Ils vous racontaient l'orchestration<sup>13</sup>.

Ce lien entre musique et texte est perceptible par tout ceux qui participent à la création de l'œuvre et également par ceux qui l'écouteront. Faire attention à ces détails augmente la qualité de l'arrangement. Il ajoute :

Demander à un comédien de donner les répliques alors qu'il ne connaît pas les questions. La conséquence c'est qu'il parle faux. Le sens des paroles est très important, le direct est d'ailleurs très bon car un musicien comme lors des enregistrement de Brel qui entend le sens des paroles sait pourquoi il faut un contrechant, il comprend le lien de sa ligne mélodique avec le sens des mots<sup>14</sup>.

## **2 Le métier d'arrangeur**

### **2.1 Origine et rôle de l'arrangeur**

La révolution technologique de l'enregistrement sonore fait naître l'industrie musicale et à partir du XX<sup>ème</sup> siècle la chanson devient un produit de consommation courante. Les premières figures qui apparaissent dans cette industrie sont l'interprète, l'auteur et le compositeur qui sont bientôt suivies de l'arrangeur. La période faste de ce métier se situe dans les années 60 et 70 et c'est tout d'abord dans cette période que je vais décrire le métier.

Un arrangeur est une personne possédant de solides connaissances musicales qu'il met à profit en développant des idées musicales fournies par des artistes. Son rôle est de produire l'habillage d'une musique afin d'en révéler le potentiel dans un certain style. C'est donc un métier créatif et artistique. Il maîtrise les techniques d'écriture du langage tonale et possède des techniques d'instrumentation et d'orchestration. Il peut se spécialiser

---

<sup>13</sup> ELHAÏK (Serge), *Les arrangeurs de la chanson française*, édition Textuel, Paris, 2018, p. 1694.

<sup>14</sup> ELHAÏK (Serge), *Les arrangeurs de la chanson française*. Paris, édition Textuel, 2018, *op. cit.*, p. 1695.

dans un style mais il est recommandé qu'il ne se limite pas à un seul style en particulier afin d'avoir d'une part les influences les plus riches possibles et d'autre part de pouvoir saisir le plus d'opportunités possible. Ennio Morricone qui était d'abord arrangeur avant d'être compositeur dit à ce propos :

Le fait de maîtriser des langages musicaux variés, de jouer - et de savoir écrire - dans des styles différents m'a donné davantage de possibilités d'être appelé et de travailler<sup>15</sup>.

Dans la musique classique la profession d'arrangeur n'existe pas en tant que tel car elle inhérente au métier de compositeur. Certains ont cependant plus d'habileté que d'autre, par exemple il était reconnu que Nikolai Rimsky Korsakov ou Maurice Ravel soit d'excellents orchestrateurs. Il arrive que certains compositeur fassent appel à des gens qualifiés dans ce domaine pour qu'ils orchestrent leurs oeuvres.

Dans la variété la profession de compositeur au sens classique se scinde en deux et l'arrangeur devient une profession indépendante. On a donc une spécialisation qui apparaît, une subdivision du travail. Remarquons que les arrangeurs possèdent dans ce contexte bien plus de compétence que les compositeurs tout en ayant par ailleurs beaucoup moins de reconnaissance.

Le nom du compositeur apparaît en meilleure place que celui de l'arrangeur sur les pochettes de disques. La mention écrite d'un titre de chanson enregistrée est fréquemment suivie d'un couple de noms : celui de l'auteur et celui du compositeur ; mais le nom de l'arrangeur n'apparaît qu'exceptionnellement<sup>16</sup>.

Le compositeur n'a plus besoin d'avoir des compétences d'orchestration comme c'est l'arrangeur qui s'occupe maintenant de cette tâche. Son travail consiste à composer des airs qu'il envoie ensuite à l'arrangeur. L'arrangeur dispose tout de même d'un pouvoir car il est indispensable lors des enregistrements.

Même avec un excellent interprète, même avec la meilleure mélodie, la maison de disques se retrouvent pieds et poings liés sans son intervention pour une raison très simple : toute chanson enregistrée est d'abord une oeuvre vivante jouée en studio par des musiciens. La science de l'arrangeur repose sur deux facteurs : il doit savoir écrire la musique et diriger un orchestre<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> MORRICONE (Ennio), DE ROSA (Alessandro), *Ma musique, ma vie*. Paris, Editions Seguiet, 2018, p. 36.

<sup>16</sup> CUGNY (Laurent), RAVET (Hyacinthe) et RUDENT (Catherine), « Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent... », *Sociétés*, n° 85, 2004, p. 83-100, URL=<https://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-83.htm>

<sup>17</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs*. Marseille, Le mot et le reste, 2018, p. 76.

Cette moindre reconnaissance qui se reflète sur le salaire sera la source d'un mécontentement chez les arrangeurs et le motif de grèves à répétition dont j'expliquerai plus tard les effets quelles ont eues. En voyant ce statut de l'arrangeur on peut se demander pourquoi ces derniers n'ont-ils pas tout simplement changé de profession pour devenir eux-même compositeurs, profession qui demande moins d'effort et qui est plus valorisée. Vannier dit à ce propos : « J'ai proposé mes services en tant que mélodiste, mais c'était la chasse gardée des « compositeurs de métier »<sup>18</sup>.

L'arrangeur se distingue du compositeur qui crée la mélodie, voir une progression harmonique. Il est très fréquent qu'un auteur-compositeur écrive ou enregistre la base d'une chanson qui consiste simplement en une partie vocale et un instrument qui l'accompagne et qu'il l'envoie ensuite à un arrangeur.<sup>19</sup> Jean-Pierre Sabar explique que :

Dans les temps heureux, les compositeurs écrivaient leur musiques et savaient aussi l'orchestrer. Il n'était donc pas question d'arrangeur. Petit à petit, les chanteurs se sont mis à composer et comme ils n'avaient pas le bagage suffisant, ils ont fait appel à des gens qui savaient orchestrer. C'est depuis les variétés que les chanteurs se sont dit : « Pourquoi apprendre la musique alors qu'il suffit de siffler un air et de le donner à un arrangeur qui va faire tout le travail<sup>20</sup>.

En effet le rôle de l'arrangeur est ultérieur dans la chaîne production. Il se base sur la matière musicale qu'on lui a fourni. Idéalement, son rôle n'est pas d'améliorer ou de récupérer une musique qui serait déjà trop pauvre dès le départ mais plutôt de donner une direction à une musique. Pourtant la réalité montre qu'il a plutôt tendance à servir de béquille.

Corriger des harmonies bancales, reprendre une ligne mélodique, voire la réécrire complètement, était le tout venant, le quotidien, la moindre des choses, et il y eu des cas fréquents où il fallait sauver le bébé, mais tout cela paraissait naturel par la force de l'habitude. Lorsque l'on est orchestrateur, on sert de béquille à quelqu'un qui ne sait pas écrire la musique, c'est un métier loufoque.<sup>21</sup>

Il se dégage assez souvent un sentiment d'injustice vis à vis des compositeurs qui bénéficient d'une meilleure image bien qu'étant moins qualifiés.

---

<sup>18</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 103.

<sup>19</sup> C'est le cas de l'exemple que j'ai relaté dans l'appendice. Audio disponible.

<sup>20</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 107.

<sup>21</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 103.

Chaque arrangeur a sa propre manière d'arranger une musique en fonction de ses influences, ainsi on peut reconnaître l'arrangeur derrière une chanson tout comme on peut reconnaître le jeu d'un instrumentiste à sa manière de phraser. Il y a aussi des consensus dans les procédés d'écriture qui sont liés aux règles de la musique tonale dont je parlerai plus en détail.

Comme nous l'avons déjà dit auparavant la partie créative du métier d'arrangeur ne se situe pas au niveau de la création d'une base musicale mais elle intervient plus tard, il n'est pas initiateur contrairement au compositeur. Mais sans nul doute, l'arrangeur contribue à donner aux chansons leurs personnalités, leur saveurs, et contribue à leur succès.

Quant à leur processus de travail ils sont nombreux à travailler comme Jean-Claude Vannier,

J'ai toujours écrit directement sur partition, je ne suis jamais servi d'un instrument pour orchestrer, cette habitude remonte à mes débuts. Le problème de la musique, c'est que c'est un art qui s'inscrit dans le temps. Or, l'écriture s'inscrit aussi dans le temps. Il faut donc aller à toute vitesse pour que la pensée ne se perde pas en cours de route<sup>22</sup>.

En effet,

L'orchestrateur doit « entendre » l'orchestre avant même de se rendre en studio au fur et à mesure qu'il noircit le papier.

Les arrangeurs n'ont pas le loisir de faire des modifications suite à l'écoute de leur arrangement. Lorsqu'il est joué c'est de suite pour être enregistré car le coût d'une séance d'enregistrement est important. Cela permet de prendre conscience du niveau de compétence et du travail nécessaire pour développer ce genre de faculté, peu de gens sont capables de faire cela. Il n'existe pas qu'un seul chemin pour acquérir ces techniques et un arrangeur continue à se former tout au long de sa carrière, mais il est toutefois ardu d'acquérir ces connaissances sans passer par un enseignement. Ennio Morricone met cependant en garde sur le danger de la routine dans laquelle les acquis se retrouvent utilisés de manière passives.

Le métier est une accumulation d'expériences qui te permet de ne pas répéter les erreurs du passé, il te rend plus efficace dans ton travail et dans ta façon de communiquer avec ceux qui vont t'écouter. Mais il peut t'amener vers des habitudes qui dépendent d'une pratique ou d'une norme dans un contexte historique et culturel déterminé<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs*, op. cit., p. 86.

<sup>23</sup> MORRICONE (Ennio), DE ROSA (Alessandro), *Ma musique, ma vie*, op. cit., p. 36.

## 2.2 Confusion à éviter

Il se produit fréquemment une confusion entre le terme d'arrangeur et le terme d'orchestrateur qui fait qu'on ne sait finalement plus très bien quel mot employer dans quel contexte. Mais la première ambiguïté à lever est liée au seul mot arrangement qui est une notion polysémique. Selon qu'on emploie le mot dans le contexte de la musique savante ou dans celui de la variété il n'a pas le même sens.

En musique classique (...) il consiste à transcrire une oeuvre écrite pour un ou plusieurs instruments en l'adaptant à un autre instrument ou groupe d'instruments. Dans une librairie spécialisée on peut ainsi se procurer des oeuvres de Bizet, Debussy arrangées pour quatuor à cordes, de Mozart, Bach arrangées pour piano, etc...<sup>24</sup>

Dans la musique savante un arrangement ne consiste donc pas à retoucher, voir améliorer une oeuvre, mais à l'adapter afin qu'elle soit jouée par d'autres instruments que ceux par lesquelles elle était sensée être jouée. On peut par exemple parler d'arrangement lorsque qu'une partition écrite pour un piano est ensuite interprétée par un orchestre entier ou dans le sens inverse quand on fait une réduction d'orchestre pour un piano<sup>25</sup>, c'est d'ailleurs ce type de document que j'ai utilisé pour m'aider dans mon analyse de *Trombone, guitare et compagnie*. Dans le registre de la variété il en va autrement, l'arrangement a un impact plus grand et peut avoir une fonction méliorative car il peut agir sur des éléments profonds d'une composition. Alain Goraguer dit à ce propos :

Un arrangement, c'est lorsque l'on vous apporte une chanson un peu insuffisante sur le plan harmonique. Avec Ferrat qui n'était pas musicien au sens technique du terme, ou Gainsbourg, lorsqu'il y avait un changement de ton, ce genre de chose, il fallait arranger et je m'en chargeais<sup>26</sup>.

L'arrangeur corrigera une harmonie bancal, donnera une autre forme rythmique, suggérera quelques changements dans la mélodie. (...) Certains artistes donnent des indications précises, à l'image de Jacques Brel avec François Rauber, jusqu'au moment où ils n'ont d'autre choix que de devoir déléguer l'instrumentation à l'arrangeur<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 78.

<sup>25</sup> Une réduction consiste à réduire le nombre de voix d'un morceau. Par exemple faire d'une symphonie une version piano solo.

<sup>26</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 78.

<sup>27</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 79.

L'orchestration quant à elle est la science musicale qui consiste à répartir les différentes voix aux instruments d'un orchestre selon le résultat sonore souhaité. Cette science musicale est la science de l'harmonie. L'arrangement est en effet une pratique musicale intimement liée à la tradition musicale occidentale. Remarquons que cette idée de faire de la musique une science a pris ses racines il y a bien longtemps, car elle est héritière de tout une conception mathématique de la musique qui a évolué en occident depuis l'Antiquité Grecs jusqu'à la Renaissance pour donner le système tonal et la gamme tempérée grâce à la mise au point du tempérament égal. Il est dès lors devenu possible de moduler dans les douze tonalités. Jean-Phillipe Rameau, un des plus grand théoricien de la musique du XVIIIème siècle, a voulu montrer que les principes de l'harmonie étaient contenus dans la nature ce qui en ferait de l'harmonie une science déductive. Il se base aussi sur les sensations de tension et de repos que l'on peut ressentir à l'écoute des sons. Il expose sa théorie de l'harmonie ainsi que de nombreuses règles dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Des difficultés demeurent cependant pour justifier l'accord parfait mineur et celui de septième de dominante ; justifier l'harmonie uniquement à l'aune de la résonance des corps semble un peu limité. Ces raisonnements douteux déclencheront la querelle avec les encyclopédistes qui l'opposera à d'Alembert et Rousseau. Les travaux du physicien Joseph Sauver sur les sons harmoniques publiées quelques années plus tard semblent appuyer ses théories. Encore plus tard Riemann et Helmholtz feront des travaux sur la physiologie de l'audition humaine. Depuis la mise au point du système tonale les œuvres n'ont cessées de se complexifier jusqu'à que le compositeur Arnold Schoenberg rompt avec la tonalité et créé la musique sérielle. C'est une période où le coté harmonique devient presque tabou. Il n'y a plus de tonique, plus de tension ni de détente.

Gardons toutefois à l'esprit que la musique savante occidentale n'est qu'une partie de toute la musique qui existe et que dans plein de culture la musique ne fonctionne pas selon ces règles. On a tendance à la penser comme une musique absolue. Comme le dit Christopher Small :

Placer ainsi la musique classique occidentale au-dessus de toute autre musique est un phénomène étrange et contradictoire. D'un côté, on prétend qu'il s'agit d'un accomplissement intellectuel et spirituel unique au monde. (...). Il s'agit pourtant en réalité d'une musique tout ce qu'il y a de plus normale, une musique ethnique — si vous me passez l'expression — comme toute autre musique, et se prêtant ainsi au commentaire social ou purement musical<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> SMALL Christopher, *Musiquer - Le sens de l'expérience musicale*, trad. fr. J. SKLOWER, préf. A. HENNION, Paris, Philharmonie de Paris, 2019, 448p.

Après cette parenthèse historique et théorique revenons à la notion d'orchestration avec une définition d'Alain Goragner.

L'orchestration, c'est le fait de répartir pour tous les instruments, avec naturellement ce que l'on apporte d'originalité, c'est un véritable travail. Par exemple pour une chanson de Ferrat, je pouvais amener de contre-chants de violon ou de hautbois, etc. Cette répartition c'est l'orchestration<sup>29</sup>.

Orchestrer est un art (...). Non seulement il faut connaître chaque instrument, son mode de jeu, ses difficultés techniques, sa tessiture, son étendue, mais en outre, il faut être en mesure d'écrire en mélangeant des timbres d'instruments différents<sup>30</sup>.

La liste de compétence d'un orchestrateur est longue. Il doit avoir une très bonne oreille<sup>31</sup>, une très bonne connaissance de l'harmonie, du contrepoint, des conduites de voix et des timbres afin d'assembler les instruments avec goût. Il doit aussi avoir une connaissance de chaque instrument composant l'orchestre, pas forcément approfondie mais au moins partielle, cet à dire de leur ambitus<sup>32</sup> ou tessiture<sup>33</sup> qui peuvent induire des changements d'instruments selon les parties à jouer. En effet, il est par exemple utile de savoir qu'un tromboniste, s'il veut jouer un La après avoir joué un Si bémol, doit faire un mouvement de 57 cm et qu'il aurait donc de gros soucis s'il devait faire cela dans un morceau en up tempo<sup>34</sup> (fig.1).

---

<sup>29</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 78.

<sup>30</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 79.

<sup>31</sup> Lorsque l'on utilise l'expression « avoir une bonne oreille » il s'agit du fait d'avoir une oreille entraînée capable d'identifier efficacement les notes, les intervalles et les harmonies, à la manière d'un nez capable d'identifier différents vins.

<sup>32</sup> L'ambitus est un mot latin signifiant délimitation. L'ambitus d'une mélodie correspond à l'écart entre la note la plus grave et la note la plus aiguë. Le déterminer permet de choisir un registre d'instrument ou une tessiture de voix adaptée à l'interprétation.

<sup>33</sup> La tessiture d'une voix ou d'un instrument correspond à l'échelle de notes qui leur est possible de produire.

<sup>34</sup> Un up tempo est un tempo rapide.

**TESSITURES ... suite**

The image shows a handwritten musical score titled "TESSITURES ... suite". It consists of several staves for different brass instruments: Trompette Bb, Bugle Bb, Trombone 1 (Trombone à Condensateur ut), and Trombone 2 (Trombone simple). The score is divided into three measures. The first measure is annotated with "échelle affective" and "échelle de notation". The second measure is annotated with "intervalle très difficile dans la rapidité". The third measure is annotated with "Possibilité mais douteuse (en ut)" and "Cependant, le T2 est un instrument en Bb que l'on s'écrit en ut". The score includes various musical notations such as notes, slurs, and fingerings (e.g., "Pos. 1", "Pos. 7").

FIG. 1. Tessitures dans un traité officieux.

Il en va de même concernant les registres<sup>35</sup> qui peuvent induire des changements de tonalité selon les chanteurs. Il se peut aussi qu'il faille opérer des changements d'effectifs à cause des différents coefficient sonore<sup>36</sup> (fig.2) des instruments, en effet avec une nuance identique la

<sup>35</sup> Dans chant lyrique on distingue trois registres. Le registre grave, on parle dans ce cas de voix de poitrine, médium ou aigu, cet à dire voix de tête pour les femmes ou falsetto pour les hommes.

<sup>36</sup> Chaque instrument possède un certain coefficient sonore. Ces coefficients permettent de comparer la puissance sonore des différents instruments. Il est important de les prendre en compte afin d'obtenir un équilibre sonore dans un ensemble instrumental. JULLIEN (Ivan), CATALDO (Jean-Loup), *Traité de l'arrangement*. Média Musique, 2005, p.~134.

puissance d'un son d'une trompette est supérieure à celle d'un piano ou d'un violon, de plus certains instruments gagnent en puissance sonore dans le grave comme la contrebasse tandis que c'est l'inverse pour les flûtes.

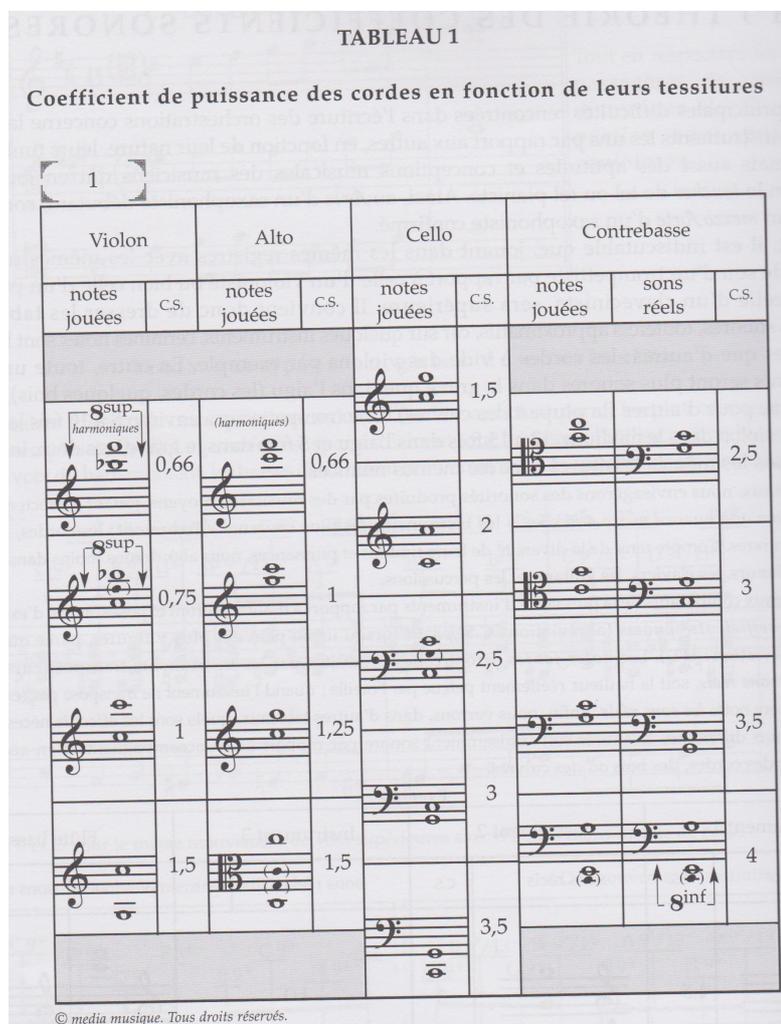


FIG. 2. Coefficients sonores d'instruments à cordes selon leurs tessitures.

A noté que lorsque l'on parle d'un arrangeur dans les années 70, le fait qu'il soit par ailleurs orchestrateur et qu'il possède toutes ces compétences est sous-entendu. François Rauber, afin de lever toute ambiguïté, utilise le terme d'arrangeur-orchestrateur. Dans le même esprit Alain Goraguer dit qu'idéalement il faudrait inscrire sur les disques « arrangements et orchestration de... ». En fait l'usage fait que dans le milieu de la variété les deux mots sont synonymes.

Vannier emploi l'un ou l'autre sans faire de distinction :

Quelle est la différence y a-t-il entre arrangement et orchestration ? A mon sens il n'y en a aucune, c'est la même chose<sup>37</sup>.

Toutefois le terme qui est majoritairement utilisé dans le milieu de la variété est celui d'arrangeur bien que l'on puisse effectivement distinguer une différence entre les deux termes. Un arrangeur peut théoriquement arranger sans avoir de compétence d'orchestration bien qu'il soit de ce fait plus limité dans sa pratique, c'est le cas par exemple de ceux qui endosse le rôle d'arrangeur dans les musiques urbaines comme nous allons le voir juste après. A l'inverse un orchestrateur peut aussi être séparé de la fonction d'arrangeur, c'est fréquemment le cas aujourd'hui dans le milieu des musiques de film où pour accélérer le processus fastidieux d'écriture pour grand ensemble le chef-d'orchestre compositeur délègue cette tâche à des orchestrateurs qui ont un rôle de copiste de luxe et reporte les voix pour les différents instruments à partir d'un conducteur<sup>38</sup>. Ces derniers sont donc dispensés de tout aspect créatif dans leur travail.

L'arrangeur Ivan Jullien a une vision un peu différente des notions d'arrangement et d'orchestration car il les place toutes deux au sein d'une même échelle de progression. L'arrangement se trouve donc être l'étape initiale qui consiste en l'écriture d'un conducteur qui comprend une ou plusieurs portées avec des découpages mélodiques comprenant eux-mêmes des modifications ou enrichissements mélodiques comme des ajouts de contre-chant, des idées rythmiques, des effets etc... L'arrangement est donc une sorte de brouillon. A cette étape succède l'instrumentation qui porte sur le choix des instruments et des chanteurs, tenant compte de leur tessiture et de leurs capacités, à laquelle succède l'orchestration qui dispose les instruments et les chanteurs en rassemblant avec goût les pupitres et en dosant les interventions de chacun.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 80.

<sup>38</sup> Le conducteur est la partition sur laquelle sont réunies les parties de chaque instrument. Il est utilisé par l'arrangeur et le chef d'orchestre qui sont généralement la même personne.

<sup>39</sup> JULLIEN (Ivan), CATALDO (Jean-Loup), *Traité de l'arrangement*. Média Musique, 2005.

## 2.3 Sa rémunération

Quand le métier d'arrangeur apparaît au début du XX<sup>ème</sup> siècle l'arrangeur est rémunéré au forfait, c'est à dire que la part de l'arrangeur est versée une fois pour toute lorsque sa tâche est accomplie. Les profits sont toutefois assez maigres par rapport à ceux de la vente de disques et des diffusions à la radio.

Ce n'est qu'à partir de 1951 qu'une part d'arrangeur est créée. Un arrangeur est dorénavant considéré par la loi de la même manière qu'un auteur et perçoit de l'argent par les droits d'auteurs grâce à ses arrangements déposés à la Sacem. Ils obtiennent  $\frac{2}{12}$  des droits générés lors d'une exécution publique d'une musique dont ils ont produit l'arrangement. Cependant cela représente peu d'argent, de plus il est souvent compliqué de déterminer lors de prestations publiques par qui l'arrangement a été fait.

Le statut de l'arrangeur demeure assez peu valorisé que ce soit au niveau des revenus ou des bénéfices symboliques alors qu'ils servent de béquilles aux compositeurs. Cela provoquera en 1968 de nombreuses grèves des arrangeurs menées par Jean-Claude Petit. Ils vont alors entamer de longues négociations avec la Sacem afin d'obtenir davantage de reconnaissance et d'améliorer leur rémunération. En 1975 la Sacem leur accorde finalement d'apparaître sur le dépôt des oeuvres et leur part est redéfinie. Concernant les droits d'exécutions publiques, c'est à dire dès que la musique est jouée et quelque que soit le support sur lequel elle l'est (radio, télévision, concert, bal), la Sacem verse à présent, et c'est encore le cas aujourd'hui,  $\frac{1}{3}$  des droits à l'auteur,  $\frac{1}{3}$  à l'éditeur et  $\frac{1}{3}$  au compositeur. Si il y a présence d'un arrangeur, le compositeur et l'arrangeur doivent se partager par la négociation la part du compositeur. En général le compositeur a  $\frac{3}{4}$  du tiers de la part du compositeur soit  $\frac{3}{12}$  du total des droits et l'arrangeur  $\frac{1}{4}$  du tiers de la part du compositeur soit  $\frac{1}{12}$  du total des droits. Cette répartition des droits est définie par la Sacem et n'est pas négociable hormis entre le compositeur et l'arrangeur dans le calcul de leurs parts. De plus l'arrangeur reçoit 10% sur les droits de reproductions mécaniques, cela vaut pour la vente de disque physique ou digital ou par streaming. 50% de ces droits vont à l'éditeur, 25% à l'auteur. Et de la même manière qu'avec les DRM, les 25% restants sont à se partager entre le compositeur et l'arrangeur lorsque l'oeuvre est déposée à la SDRM. En moyenne l'arrangeur perçoit entre 8% et 12,5% des droits. L'arrangeur peut toutefois encore être rémunéré au forfait, comme c'était le cas avant la création des droits, c'est d'ailleurs généralement de cette façon là que se rémunère l'arrangeur que j'ai pu rencontrer<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Voir appendice.

## 2.4 Quelques arrangeurs iconiques

Voici de courtes biographies sur des arrangeurs français. La plupart ont travaillé à Paris dans les années 60. Je parle ici principalement des arrangeurs que j'évoque au cours de ce mémoire donc cette liste n'a pour but d'être exhaustive.

- Jean Bouchéty (1920-2006) était violoncelliste de formation mais devint professionnel en tant que contrebassiste. Il a par exemple joué dans un des ensemble de jazz de Django Reinhardt. Il est également chef d'orchestre, compositeur et arrangeur. Il a fait des arrangements pour Eddy Mitchell, Michel Polnareff, Michel Fugain, Charles Aznavour et bien d'autre. Il devient très connu en tant qu'arrangeur à partir de 1958. Sur le titre *Toujours un coin qui me rappelle*<sup>41</sup> Eddy Mitchell est accompagné du London All Stars<sup>42</sup> de Big Jim Sullivan, un orchestre anglais. Bouchéty utilise le même orchestre sur le premier titre de Michel Polnareff, *La poupée qui fait non*<sup>43</sup>, le riff de guitare est joué par Jimmy Page. Avec Michel Fugain et le Big Bazar il a par exemple arrangé et dirigé la chanson *Chante... comme si tu devais mourir demain*<sup>44</sup>.
- Ivan Jullien (1934-2015) était trompettiste, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre. C'était un véritable passionné de jazz. Il s'est formé en autodidacte et a beaucoup appris lorsqu'il a été engagé dans l'orchestre de Benny Bennett. Il a fait des arrangements pour de nombreux artistes de variété comme Charles Aznavour, Henri Salvador, Johnny Hallyday, Claude Nougaro, Eddy Mitchell, Bernard Lavillier, Michel Jonasz entre

---

<sup>41</sup> Le titre est une adaptation française de « There's Always Something There to Remind Me » sortie en 1964 et composé par Burt Bacharach.

MITCHELL (Eddy), « Toujours un coin qui me rappelle », (comp. B. Bacharach, arrang. J. Bouchéty), *Toute La Ville En Parle, Eddy Est Formidable*, LP, Barclay, 80240, 1964,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Eddy Mitchell - Toujours un coin qui me rappelle.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Eddy%20Mitchell%20-%20Toujours%20un%20coin%20qui%20me%20rappelle.mp3)

<sup>42</sup> Cet orchestre est constitué de musiciens talentueux dont plusieurs deviendront célèbre comme le guitariste Jimmy Page et le bassiste John Paul Jones qui formeront Led Zeppelin, ou encore John McLaughlin et Bobby Graham.

<sup>43</sup> POLNAREFF (Michel), « La poupée qui fait non », (comp. M. Polnareff, arrang. J. Bouchéty), *Love Me Please Love Me*, album, Disc'AZ, SUC 68 013, 1966,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Michel Polnareff - La poupée qui fait non.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Michel%20Polnareff%20-%20La%20poup%C3%A9e%20qui%20fait%20non.mp3)

<sup>44</sup> FUGAIN (Michel), Le Big Bazar, « Chante... comme si tu devais mourir demain », (comp. M. Fugain, arrang. J. Bouchéty), *Michel Fugain et le Big Bazar numéro 2*, CBS, CBS 1630, 1973,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Michel Fugain - Chante la vie.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Michel%20Fugain%20-%20Chante%20la%20vie.mp3)

autre. Il a par exemple adapté le standard *I'll be seeing you* pour Johnny Hallyday qui est devenu *Je te reverrai*<sup>45</sup>.

- Jean-Claude Petit (1943) a un style éclectique. Il travaille aussi bien dans le jazz, que dans la musique classique, la chanson publicitaire, les comédies musicales, le théâtre, le cinéma ou l'opéra. Il s'est formé en jazz au CNSM de Paris puis est devenu chef d'orchestre-arrangeur pour tous les chanteurs à la mode. Sa carrière décolle en 1968. Il a baigné dans la musique très jeune notamment grâce à son père qui était instituteur mais qui aurait voulu devenir musicien professionnel. Ses arrangements sont très élégants. J'aime particulièrement ceux sur la chanson *Je suis malade*<sup>46</sup> interprété par Serge Lama ou sur *Ma préférence*<sup>47</sup> interprété par Julien Clerc.
- Jean-Michel Defaye (1932) est un pianiste, compositeur, chef d'orchestre et arrangeur. Il a été élève au CNSM de Paris dans lequel il a suivi une formation classique. Il s'est ensuite dirigé vers la variété et le cinéma ne souhaitant pas devenir professeur ou soliste dans un orchestre. Il a beaucoup collaboré avec Léo ferré. Des classiques de la chanson française ont été le fruit de cette collaboration comme *C'est extra*<sup>48</sup> ou *Avec le temps*<sup>49</sup>.
- Michel Colombier (1939-2004) était pianiste, chef d'orchestre, compositeur et arrangeur. Il est l'un des premiers à mélanger la pop, le jazz et le style symphonique. En 1961 il est repéré par Michel Magne et

---

<sup>45</sup> HALLYDAY (Johnny), « Je te reverrai », (comp. S. Fain, arrang. I. Jullien), *Le Pénitencier*, 33 tours, Philips, B 373 442 F, 1964,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Johnny Hallyday - Je te reverrai.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Johnny%20Hallyday%20-%20Je%20te%20reverrai.mp3)

<sup>46</sup> LAMA (Serge), « Je suis malade », (comp. A. Dona, arrang. J. Petit), *Je suis malade*, 33 tours, Philips, 6325 020, 1973,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Serge Lama - Je suis malade.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Serge%20Lama%20-%20Je%20suis%20malade.mp3)

<sup>47</sup> CLERC (Julien), « Ma préférence », (comp. J. Clerc, arrang. J. Petit), *Jaloux*, vinyle, Pathé, 2 C 068-14577, 1978,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Julien Clerc - Ma préférence.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Julien%20Clerc%20-%20Ma%20pr%C3%A9f%C3%A9rence.mp3)

<sup>48</sup> FERRÉ (Léo), « C'est extra », (comp. L. Ferré, arrang. J. Defaye), *L'Été 68*, 45 tours, Barclay, 71 347, 1969,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Léo Ferré - C'est extra.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/L%C3%A9o%20Ferr%C3%A9%20-%20C'est%20extra.mp3)

<sup>49</sup> FERRÉ (Léo), « Avec le temps », (comp. L. Ferré, arrang. J. Defaye), 45 tours, Barclay, 61 427, 1971,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Léo Ferré - Avec le temps.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/L%C3%A9o%20Ferr%C3%A9%20-%20Avec%20le%20temps.mp3)

devient son assistant. Ce dernier incite son ami Eddy Barclay à l'embaucher ce qui lancera sa carrière d'arrangeur. Il s'est formé au CNSM de Paris. Son père qui était un musicien chevronné l'a beaucoup poussé dans l'apprentissage de la musique. Michel Colombier a collaboré avec de nombreux artistes comme Serge Gainsbourg *Bonnie and Clyde*<sup>50</sup> ou Barbara *L'aigle noir*<sup>51</sup>.

- François Raubert (1933-2003) était pianiste, compositeur, arrangeur, et chef d'orchestre. Il a étudié au conservatoire de Nancy puis est entré au CNSM de Paris à l'âge de 18 ans. Dans sa carrière d'arrangeur il a notamment collaboré avec Jacques Brel pendant vingt ans. Ce dernier lui donnait comme base de travail des cassettes sur lesquelles il avait enregistré sa voix. Cette collaboration fut très fructueuse. On peut écouter ses arrangements sur *La valse à mille temps*<sup>52</sup> ou *L'Ostendaise*<sup>53</sup> par exemple.
- Jean-Claude Vannier (1943) est un arrangeur, chef d'orchestre qui s'est formé en autodidacte. Il travaille tout d'abord dans les studios d'enregistrements Pathé Marconi puis commence sa carrière dans la musique en tant qu'accompagnateur pour Alice Dona, puis en tant qu'arrangeur. Il collabore ensuite avec Ricet Barrier et commence à être reconnu dans le milieu. Par la suite il travaille avec les grands noms de la chanson française comme Johnny Hallyday, Mike Brant, Dalida, Michel

---

<sup>50</sup> BARDOT (Brigitte), GAINSBURG (Serge), « Bonnie and Clyde », (comp. S. Gainsbourg, arrang. M. Colombier), 45 tours, Fontana/Phillips, 460.247 ME, 1968,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Serge Gainsbourg - Bonnie and Clyde.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Serge%20Gainsbourg%20-%20Bonnie%20and%20Clyde.mp3)

<sup>51</sup> Barbara, « L'aigle noir », (comp. Barbara, arrang. M. Colombier), *L'aigle noir*, album, Phillips, 6311 024, 1970,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Barbara - L'aigle noir.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Barbara%20-%20L'aigle%20noir.mp3)

<sup>52</sup> BREL (Jacques), « La valse à mille temps », (comp. J. Brel, arrang. F. Rauber), *La valse à mille temps*, vinyle, Philips, 870 004 BFY, 1968,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Jacques Brel - La valse à mille temps.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Jacques%20Brel%20-%20La%20valse%20%C3%A0%20mille%20temps.mp3)

<sup>53</sup> BREL (Jacques), « L'Ostendaise », (comp. J. Brel, arrang. F. Rauber), *J'arrive*, vinyle, Barclay, 80 373, 1968,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Jacques Brel - L'Ostendaise.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Jacques%20Brel%20-%20L'Ostendaise.mp3)

Polnareff, etc... Pour Johnny il a fait l'arrangement de *Que je t'aime*<sup>54</sup> qui fut un très grand succès. Avec Mike Brant *Laisse moi t'aimer*<sup>55</sup>.

- Gabriel Yared (1949) est un autodidacte. Il a suivi en auditeur libre les cours de compositions d'Henri Dutilleux puis à commencer à travailler en tant qu'arrangeur-orchestrateur avec George et Michel Costa. Il a ensuite collaboré avec des artistes renommés comme Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Michel Jonas, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Sacha Distel. Il a fini par marquer une pause avec la variété française pour se lancer dans la musique de film. Il est désormais reconnu internationalement dans ce milieu.
- Yvan Cassar (1966) est pianiste, chef d'orchestre, arrangeur, réalisateur et directeur musical. Il s'est formé au CNSM de Paris et a collaboré avec de nombreux artistes français comme Charles Aznavour, Johnny Halliday, Claude Nougaro, Florent Pagny, Pascal Obispo, Jean-Jacques Goldman, Mylène Farmer. Il a plusieurs fois été le directeur musical lors des tournées de Johnny comme en 1998 lors du live à la Tour Eiffel et a arrangé les chansons pour le concert. Il tient actuellement le même rôle avec Mylène Farmer. Voici une citation tiré d'une interview qui résume bien à mon sens l'état d'esprit et la fonction d'un arrangeur : « Notre rôle est de leur dire : « Tu y vas, mais ne t'inquiète pas, derrière c'est béton ! ». Il s'agit en effet de donner confiance aux chanteurs. Il a été inspiré par Jean-Claude Petit et Gabriel Yared.
- Christian Chevalier (1930-2008) était chef d'orchestre, pianiste, compositeur et réputé comme étant l'un des meilleurs arrangeurs français. Sa passion était le jazz et il était particulièrement reconnu pour son écriture des cordes même s'il était tout autant efficace avec d'autres instruments. Dans sa jeunesse il suit des cours de piano au conservatoire qui furent interrompus à cause de la guerre. Il va ensuite à Paris, animé par son désir de faire du jazz, et est engagé en 1951 au Tabou, un temple du jazz parisien et joue avec des jazzmans réputés. Ne s'estimant pas un pianiste hors-pair il se lance alors dans l'écriture qu'il apprend en autodidacte. Pierre Hiegel l'oriente vers Jean-Paul Guiter, chef du département jazz Chez Columbia/Pathé-Marconi, qui va lancer sa carrière.

---

<sup>54</sup> HALLYDAY (Johnny), « Que je t'aime », (comp. J. Renard, arrang. J. Vannier), 45 tours, Phillips, 437.480 BE, 1969,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Johnny Hallyday - Que je t'aime.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Johnny_Hallyday_-_Que_je_t'aime.mp3)

<sup>55</sup> BRANT (Mike), « Laisse moi t'aimer », (comp. J. Renard, arrang. J. Vannier), *Mike Brant*, vinyle, Alvorada, N-78-39, 1970,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Mike Brant - Laisse-moi t'aime.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Mike_Brant_-_Laisse-moi_t'aime.mp3)

Sa notoriété grandissante fait qu'on lui propose d'arranger pour tous les principaux artistes de variétés.

- Alain Goraguer (1931-2023) est un pianiste, arrangeur et chef d'orchestre. Il collabore avec Serge Gainsbourg et arrange pour lui *La chanson de Prévert*<sup>56</sup>. Il travaille ensuite avec Jean Ferrat durant toute sa carrière, soit pendant trente ans ce qui marque la plus longue collaboration entre un arrangeur et un artiste. On peut entendre ses arrangements sur *La femme est l'avenir de l'homme*<sup>57</sup> par exemple. Il a aussi travaillé avec Boris Vian, Juliette Gréco, Serge Reggiani etc...

A travers ces différents parcours je constate plusieurs points communs<sup>58</sup>. Un des plus flagrant est probablement celui des voix de formation, la majorité d'entre eux sont passés par le conservatoire, et généralement celui de Paris. Quelques rares arrangeurs comme Yvan Jullien ou Jean-Claude Vannier ont acquis leurs connaissances de manière autodidacte par les rencontres avec d'autres musiciens au sein de formation ou dans des traités par exemple. Plusieurs fois la raison du travail dans le milieu de la variété se trouve être celle d'arrondir les fins de mois, Vannier dit par exemple « Je n'ai gardé aucune partition de cette époque. Ce n'étaient que des partitions alimentaires ». Il est en effet bien plus aisé de gagner de l'argent dans le milieu de la variété que dans le milieu du jazz ou de la musique classique. On dit alors de cette personne qu'elle « fait le métier ». Bien que la musique soit leur plus grande passion, pour certains le métier a des allures de contraintes. Cela ne veut pas forcément dire que les arrangeurs ne prenaient aucun plaisir dans leur métier et que cette carrière représentait un échec pour chacun d'eux mais comme nous l'avons vu il réside souvent une certaine frustration causée par le statut de l'arrangeur qui après tout est comme il est. C'est à dire qu'il est condamné à être moins reconnu qu'un compositeur quelque soit son niveau de maîtrise étant donné qu'il n'est pas l'initiateur de la mélodie.

---

<sup>56</sup> GAISBOURG (Serge), « La chanson de Prévert », (comp. S. Gainsbourg, arrang. A. Goraguer), *L'étonnant Serge Gainsbourg*, album, Philips, 1961,  
URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Serge Gainsbourg - La chanson de Prévert.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Serge%20Gainsbourg%20-%20La%20chanson%20de%20Pr%C3%A9vert.mp3)

<sup>57</sup> FERRAT (Jean), « La femme est l'avenir de l'homme », (comp. J. Ferrat, arrang. A. Goraguer), *La femme est l'avenir de l'homme*, vinyle, Barclay, 128.069, 1975,  
URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Jean Ferrat - La femme est l'avenir de l'homme.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Jean%20Ferrat%20-%20La%20femme%20est%20l'avenir%20de%20l'homme.mp3)

<sup>58</sup> ELHAÏK (Serge), *Les arrangeurs de la chanson française*. Paris, édition Textuel, 2018.

Petit, Yared et d'autres... nous ne nous considérons pas comme des arrangeurs. Nous avons fait de l'arrangement guidés par le pouvoir économique, parce que nous n'avions pas les moyens de concurrencer les compositeurs dont nous étions obligé de faire les arrangements<sup>59</sup>.

Voici à présent quelques arrangeurs célèbres en Amérique ou en Angleterre surtout dans le domaine du jazz :

Quincy Jones a d'abord été trompettiste dans la formation de Lionel Hampton. Attiré par l'écriture il excelle rapidement dans les arrangements pour instruments à vents. A l'époque en Amérique, tout ce qui touchait à la musique classique était réservé au blanc. Il était interdit à un noir d'écrire pour des violons et les arrangeurs devaient ruser en associant aux cuivres des flutes qui doubleraient les mélodies pour donner l'illusion du timbre des violons. En raison de ce contexte il s'est notamment formé à Paris auprès de Nadia Boulanger. C'est à ce moment qu'il fait ses premiers arrangements pour cordes grâce à Eddie Barclay. Il devint ensuite le chef d'orchestre de Count Basie et l'arrangeur personnel de Frank Sinatra.

Neal Hefti est un arrangeur reconnu qui a également collaboré avec Count Basie. Gil Evans a quant à lui fait des arrangements pour les plus grands noms du jazz.

L'anglais John Barry est très connu pour ses musiques de films et notamment celle de *James Bond*. C'est lui qui arrangé le thème composé par Monty Norman et qui en a fait l'un des thèmes les plus connus au monde.

## 2.5 L'élaboration d'une chanson et le rôle de l'arrangeur

Il y a de nombreux professionnels qui interviennent dans l'élaboration d'une chanson. Laurent Cugny explique que c'est « un monde de l'art qui se constitue et qui mobilise des énergies multiples le temps de l'élaboration de l'album ».

Une très bonne illustration de ce processus de création est relaté par ce dernier dans un article<sup>60</sup> lorsqu'il a travaillé en tant qu'arrangeur sur un disque de Juliette Greco intitulé *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent...* paru en 2003. Laurent Cugny (1955) est un musicien de jazz, pianiste, chef d'orchestre spécialisé dans la grande formation<sup>61</sup> et l'écriture, ainsi que musicologue à l'université Paris-Sorbonne et arrangeur sur certain

---

<sup>59</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>60</sup> CUGNY (Laurent), RAVET (Hyacinthe) et RUDENT (Catherine), « Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent... », *op. cit.*, 2004.

<sup>61</sup> A la tête de l'orchestre national de jazz de 1994 à 1997.

projet comme celui dont je vais parler. Dans cet article chaque acteur qui tient un rôle dans cette création collective est décrit et plus particulièrement l'arrangeur dont il fait une analyse socio-musicale intéressante.

Juliette Gréco avait l'habitude de travailler avec son mari le pianiste Gerard Jouaney et l'arrangeur François Rauber mais pour ce projet il y avait la volonté de varier et de renouveler le style de l'interprète. C'est pour cela qu'en plus des musiciens habituels, d'autres arrangeurs ont été recrutés comme Laurent Cugny afin de donner une couleur jazz à quelques titres, Benjamin Biolay pour des sonorités pop, et une autre équipe d'arrangeur exploitant les technologies modernes avec le *direct-to-disk*, le traitement sonore et les échantillons sonores pour donner un style moderne.

On constate par ailleurs dans cet exemple le métissage de style propre à la variété que j'ai évoqué précédemment. Laurent Cugny dit à ce propos :

Trois mondes coexistent donc dans les mêmes studios, ceux de la chanson, du jazz et de la musique symphonique. Trois mondes qui doivent coopérer et travailler de concert pour donner naissance à l'objet musical<sup>62</sup>.

Ce processus de création collective est une chose banale dans l'industrie musicale. Il y a des compositeurs, des interprètes, des paroliers, des arrangeurs, des chefs d'orchestres, des musiciens, des réalisateurs, des producteurs, des ingénieurs, des techniciens. Ces professionnels sont organisés selon une hiérarchie au sommet de laquelle se trouve le producteur, l'interprète et le réalisateur<sup>63</sup>. Cugny dit à leur à propos que « ce sont les trois acteurs-clé, qui portent le projet dans son ensemble. Tous les autres sont des intervenants, plus ou moins importants, mais partiels ». Laurent Cugny classe les différents métiers en deux catégories, d'une part les « créateurs » dans laquelle se trouve les compositeurs et les auteurs et d'autre part les « co-créateurs et les interprètes » dans laquelle se trouve les arrangeurs et les interprètes. Bien que le caractère créatif de l'arrangeur existe il dépend de plusieurs facteurs.

En effet l'arrangeur a pour mission d'accomplir les tâches que lui donne le producteur car c'est lui qui l'a recruté dans le cadre d'un projet précis avec un interprète. En fonction des chansons qu'il doit arranger il s'expose à plus ou moins de contraintes qui se manifestent de différentes manières et qui auront une influence sur son arrangement. Il n'a par exemple pas le choix des musiques qu'il va arranger, il ne dispose que d'un temps limité

---

<sup>62</sup> CUGNY (Laurent), RAVET (Hyacinthe) et RUDENT (Catherine), « Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez... », *op. cit.*, 2004.

<sup>63</sup> Le réalisateur s'occupe de l'unité sonore globale de l'album. En fait il réunit la profession de directeur artistique et d'ingénieur du son, soit le côté artistique et côté le technique.

pour réaliser ses arrangements et il peut avoir des restrictions dans ses choix créatifs. Ceci étant les contraintes ne touchent pas uniquement l'arrangeur et sont le lot de chacun.

L'élaboration d'une chanson est également bien décrite dans la biographie de Jean-Claude Vannier.

A l'aube de ses premiers arrangements pour Alice Dona en 1964, la naissance d'une chanson suit presque toujours le même processus. Une maison de disque décide de lancer un interprète en sortant un disque. Elle fait alors appel à un parolier et un compositeur de métier<sup>64</sup> ou, espèce plus rare, un auteur-compositeur. En fonction du chanteur et du cœur de cible visé, elle commande plusieurs titres. Parmi ceux qu'elle reçoit, elle en choisit un qui sera celui qui passera à la radio. Dans le cas d'une vedette, la généalogie d'une chanson est la même à ceci près qu'elle dispose d'un droit de regard plus ou moins grand sur le choix opéré<sup>65</sup>.

## 2.6 Impact des nouvelles technologies

### 2.6.1 Conséquences sur l'enregistrement et les pratiques

Les années 70 correspondent à l'entrée dans l'ère de la digitalisation ce qui aura un immense impact sur l'industrie musicale et sur la manière dont la musique est créée.

Une bonne part de l'enregistrement d'un disque (de rock, de variété, etc...) ne dépend pas d'une quelconque exécution puisque des processus automatisés entrent en grande part dans l'élaboration de l'oeuvre et que, comme son nom l'indique, un enregistrement constructif implique une élaboration à partir du matériau enregistré, et éventuellement d'autres sources sonores<sup>66</sup>.

Par rapport à la manière d'enregistrer aujourd'hui Jean-Claude Petit dit :

C'est la division du travail, les rythmiques toutes seules, ensuite on prend éventuellement un arrangeur qui écrit pour les cordes<sup>67</sup>.

Le travail des arrangeurs est donc également affecté par les progrès techniques. Cela se voit particulièrement dans le déroulé des séances d'enregistrements. Avant les années 60 et la création des magnétophones

---

<sup>64</sup> Il y a les compositeurs comme Léo Ferré qui compose leur propre musique qui est ensuite arrangé ou bien les compositeurs de métier qui compose des musiques pour d'autres artistes et qui n'interprète donc pas forcément leur propre musique.

<sup>65</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs*, op. cit., p. 76.

<sup>66</sup> ARBO (Alessandro), LEPHAY (Pierre-Emmanuel), *Quand l'enregistrement change la musique*. Hermann Editeurs, 2017, p. 123

<sup>67</sup> ELHAÏK Serge, *Les arrangeurs de la chanson française*, édition Textuel, Paris, 2018, op. cit., p. 1516.

multiartistes permettant d'effectuer les premiers mixages, tous les enregistrements se déroulaient en direct. Mais pour autant, même après ces progrès techniques certains artistes résistent comme Jacques Brel qui continuait à chanter en étant accompagné par les musiciens lors des séances d'enregistrements. Était-ce juste une vaine résistance avant d'être happé par le progrès ou bien était-ce un choix esthétique justifié ? François Rauber explique les points positifs mais aussi négatifs des progrès technologiques.

Il est certes bien meilleur de procéder techniquement comme on le fait aujourd'hui, par fractions, par groupes puisqu'on enregistre d'abord la rythmique puis ensuite les cordes, les cuivres... Mais on perd en émotion, plus personne ne se connaît, plus personne ne sait à quoi sert le travail qu'on est en train de réaliser, puisqu'on ne se rencontre pas !<sup>68</sup>

Pour François Rauber cette nouvelle façon d'enregistrer est une catastrophe sur le plan humain. L'arrangeur Jean-Claude Petit rejoint son avis :

Il y a encore d'excellentes chansons, mais il y a une manière de faire qui est devenue industrielle et qui pour un musicien est devenue beaucoup moins intéressante, du moins c'est mon avis.

Il en ressort que la contextualisation est un aspect à ne pas perdre de vue car elle affecte la qualité de l'oeuvre. La connexion entre les acteurs est cruciale, la musique étant avant tout un phénomène social. A propos de la performance musicale Christopher Small dit que :

Comme toute rencontre humaine, elle se déroule dans un environnement physique et social, qui doit lui aussi être pris en compte lorsque nous cherchons à déterminer les significations qui naissent d'une performance<sup>69</sup>.

La musique a besoin d'être incarné tout comme un acteur qui incarne un rôle et qui fait sienne l'histoire d'un personnage pour enrichir son jeu au maximum, pour que ces mouvements et ces paroles soient les plus naturels et cohérents possibles. On peut donc déplorer que l'enregistrement séparé crée une chanson désincarnée dont la signification est appauvrit. Notons cependant que les enregistrements constructifs qui correspondent à la plupart des enregistrements effectués de nos jours peuvent tout à fait être le fruit d'un montage de plusieurs fragments de performances musicales humaines. Les enregistrements constructifs ne sont donc pas forcément dépourvus de témoignages et ont donné naissance à certaines oeuvres

---

<sup>68</sup> ELHAÏK (Serge), *Les arrangeurs de la chanson française*. Paris, édition Textuel, 2018, *op. cit.*, p. 1695.

<sup>69</sup> SMALL (Christopher), *Musiquer - Le sens de l'expérience musicale*. Trad. fr. J. SKLOWER, préf. A. HENNION, Paris, Philharmonie de Paris, 2019.

fabuleuses qui n'auraient pas pu voir le jour autrement.<sup>70</sup> Remarquons que les membres du groupe de rock Pink Floyd, après avoir été à la pointe de l'enregistrement constructif ont opéré un retour aux sources dans leur processus de création et selon moi Nick Mason résume bien les choses :

Ce sentiment d'interagir avec d'autres personnes — qui sont avec vous, présentes dans la même pièce — je crois que cela s'appelle la musique, n'est-ce pas ?<sup>71</sup>

Les années 80 ont marqués la fin de l'âge d'or de la musique réalisée traditionnellement pour la plupart des arrangeurs actifs. L'arrangeur ne disparaît pas pour autant mais les méthodes changent. Désormais les arrangements sont plutôt collaboratifs. De nombreux artistes ont adopté ce mode de fonctionnement comme Francis Cabrel ou Jean-Jacques Goldman. Serge Perathoner évoque ce nouveau type d'arrangement avec Michel Berger :

Avec lui [Michel Berger] c'était une vraie collaboration. On travaillait en groupe et on trouvait les idées musicales de l'arrangement qu'on construisait ensemble. Ce n'était plus les arrangements et les orchestrations à la traditionnelle, car avec lui chaque musicien amenait ses idées, qu'il retenait si ça lui plaisait<sup>72</sup>.

Gérard Bikialo explique que :

Ces artistes-là voulaient autour d'eux des musiciens comme eux, prêts à travailler ensemble, pour réaliser le mieux possible leurs nouveaux enregistrements<sup>73</sup>.

Souvent dans ces cas-là les arrangeurs ou les artistes sont passés par des groupes dans leur histoire de musicien. Notons aussi que les séances d'enregistrements sont à présent dirigées par un réalisateur artistique qui peut faire appel si besoin à des arrangeurs comme nous l'avons vu dans l'exemple de Laurent Cugny, les arrangeurs ne sont donc plus indispensables comme c'était le cas avant.

Nous allons maintenant nous concentrer davantage sur les méthodes de créations actuelles. Les avancées technologiques considérables, notamment dans le domaine informatique avec l'apparition de l'ordinateur personnel permettront dans les années 80, avec la création des DAW<sup>74</sup>, l'avènement du

---

<sup>70</sup> SMALL (Christopher), *Musiquer - Le sens de l'expérience musicale*. Trad. fr. J. SKLOWER, préf. A. HENNION, *op. cit.*, p. 127.

<sup>71</sup> ARBO (Alessandro), LEPHAY (Pierre-Emmanuel), *Quand l'enregistrement change la musique*, *op. cit.*, p. 127

<sup>72</sup> ELHAÏK (Serge), *Les arrangeurs de la chanson française*. Paris, édition Textuel, 2018, *op. cit.*, p. 1460

<sup>73</sup> ELHAÏK (Serge), *Les arrangeurs de la chanson française*. Paris, édition Textuel, 2018, *op. cit.*, p. 195

<sup>74</sup> Digital audio workstation, comme Logic Pro, Ableton, Pro Tools etc...

Home Studio. Les moyens de production deviennent également de plus en plus abordables, les logiciels sont aujourd'hui bien plus performants qu'à l'époque et il devient très facile de faire des productions en utilisant par exemple des boucles libres de droits disponibles sur Internet ou d'exploiter directement les sons électroniques présents dans les logiciels. Aujourd'hui n'importe qui ayant un ordinateur portable a la possibilité de faire sa propre musique électronique s'en sortir de chez lui. Enormément de personne se lance donc dans cette activité créant une offre gigantesque de morceaux<sup>75</sup> ainsi qu'une très forte concurrence. Il est donc difficile de faire le tri entre une production de qualité et une mauvaise production, les plateformes<sup>76</sup> distribuant ces productions étant de véritables paniers de crabes, mais on peut néanmoins se douter que celles qui sont de qualités ne sont pas légion.

### ***2.6.2 Naissance du beatmaker***

Le genre de musique le plus populaire aujourd'hui en France et dans le monde est le rap, pour s'en assurer il n'y a qu'à regarder le classement du top 50 sur le site du SNEP<sup>77</sup> ou le récent article la Sacem faisant le point sur le rap en France<sup>78</sup>. En effet la France possède en 2022, selon cet article, la culture hip-hop la plus active de toute l'Europe, avec un marché qui n'est dépassé que par celui des États-Unis.

Ce genre musical né dans les ghettos américains dans les années 70 fait émerger un acteur faisant partie de la famille des compositeurs et arrangeurs musicaux. Pour désigner celui qui a le rôle d'arrangeur dans le milieu des musiques urbaines nous parlons du beatmaker qui se traduit littéralement par « créateur de rythme ».

Le beatmaker a cependant un champ d'action plus étendu que celui de l'arrangeur traditionnel, il cumule plusieurs rôles en plus de celui d'arrangeur qui sont ceux de compositeur, de sound-designer et parfois d'ingénieur du son s'il s'occupe aussi du mixage et du mastering. En fait il élabore les musiques<sup>79</sup> du début à la fin dans des styles rap, hip-hop, RnB, pour ensuite les envoyer à des rappeurs.

---

<sup>75</sup> Attention, quantité n'implique pas qualité.

<sup>76</sup> Comme Beat Stars, Airbit ou All-Beats.

<sup>77</sup> Syndicat national de l'édition phonographique.

<sup>78</sup> L'impact du rap en France, [https://createurs-editeurs.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/Createurs-Editeurs/Actualites/2021/2nd\\_semestre\\_2021/Impact\\_Rap\\_2021.pdf](https://createurs-editeurs.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/Createurs-Editeurs/Actualites/2021/2nd_semestre_2021/Impact_Rap_2021.pdf)

<sup>79</sup> On utilise plutôt les termes de « son », de « beat » ou de « prod » dans ce milieu.

Cela nous écarte un peu du milieu de la chanson française, et encore cela dépend si l'on considère le rap comme de la chanson ou non mais ce n'est pas le débat même si on peut tout de même noter que les frontières entre variété et rap semble devenir de plus en plus mince avec le temps, cela ayant son importance concernant le métier. En effet le beatmaker NKV<sup>80</sup> qualifie le rap de « variété de demain ». Et il est vrai qu'aujourd'hui tous les rappeurs font des mélodies<sup>81</sup> alors que dix ans auparavant des codes étaient présents et faire des notes était quelque chose de mal vu. Grâce à cette récente ouverture les propositions de beats peuvent donc être bien plus variées et avoir des sonorités très pop.

Cela nous écarte également de l'arrangement traditionnel<sup>82</sup> qui est ce qui m'intéresse le plus et qui représente à mon sens le véritable métier d'arrangeur mais il me semble pertinent d'évoquer un des devenir de ce métier et sous quel forme il peut se manifester de nos jours en abordant la mutation de cette pratique par les nouvelles technologies, étant elle-même très liée à une autre mutation qui est celle du paysage musical français.

### ***2.6.3 Le beatmaker, une continuité du métier d'arrangeur ?***

Le beatmaking, tout comme le métier d'arrangeur, est une profession qui apporte un service dans la création musicale. C'est une profession de l'ombre bien que les beatmakers les plus reconnus soit plus visibles du grand public grâce aux moyens de communication moderne et au fait qu'ils soient parfois cités au début de certains titres. Leur présence sur les réseaux sociaux leur permettent également de se faire démarcher par des rappeurs.

Juridiquement le beatmaker peut être reconnu en tant que compositeur, co-compositeur ou arrangeur et gagne donc de l'argent par les droits d'auteurs. Bon nombre d'entre eux ne sont cependant ni cités, ni crédités. Cela est dû au fait que la plupart des beatmakers ignorent le fonctionnement de l'industrie et du droit musical et vendent leurs morceaux sans les déclarer à la Sacem, de ce fait ils ne perçoivent aucun droit et laisse leur perception entière aux artistes.

---

<sup>80</sup> Extrait du documentaire « Beatmakers S2 : TrackBastardz pour Damso », *Beatmakers*, Commeillas David, aut., Hirsch Samuel, aut. et réal., ARTE Radio, 2019,

URL = [https://www.artedradio.com/son/61661767/beatmakers\\_s2\\_3\\_10\\_trackbastardz\\_pour\\_damso](https://www.artedradio.com/son/61661767/beatmakers_s2_3_10_trackbastardz_pour_damso)

<sup>81</sup> Nous verrons un exemple avec le rappeur Orelsan.

<sup>82</sup> Nous verrons cependant qu'il existe des beatmakers se rapprochant d'une méthode traditionnelle.

Comme je l'ai dit précédemment l'arrangement est une partie du travail réalisé par un beatmaker. Toutefois cette activité d'arrangeur s'éloigne assez de l'idée traditionnelle que l'on peut en avoir. En effet, pour créer leurs musiques, les beatmakers exploitent tous les moyens modernes. Ils utilisent des logiciels de production musicale tels que Protools, Cubase, Logic ou FL Studio dont ils se doivent de maîtriser toutes les subtilités. Les instruments utilisés sont en majorité électroniques et ils intègrent souvent des *samples*<sup>83</sup> dans les productions. La technique qui consiste à travailler avec des *samples* se nomme le *sampling* ou échantillonnage, nous verrons que c'est la principale méthode de travail de Nicolas Repac.

Leurs compétences sont clairement axées dans l'utilisation des logiciels, en revanche ils n'ont que très peu, voir aucune connaissance théorique. Il arrive d'entendre des choses sur certains morceaux qui seraient de pures absurdités du point de vue de la théorie tonale. Le niveau de compétence global des beatmakers est très irréguliers et cela en raison notamment, comme nous avons pu le voir, de la facilité à se lancer dans cette activité ce qui engendre une vague d'amateurisme. Ceci étant même chez les beatmakers reconnus le niveau de compétence musicale ne semble guère élevé et les rares orchestrations que l'on peut entendre sont des *samples*. On peut d'ailleurs noter à ce propos que les arrangements français font toujours leur effet, en effet 35 ans après la mort de Mike Brant des rappeurs américains célèbres utilise l'introduction de *Mais dans la lumière*<sup>84</sup> une composition de Jean Renard arrangée par Jean-Claude Vannier pour l'introduction de *Crack A Bottle* qui deviendra numéro 1 dans plusieurs pays et vaudra deux Grammy Awards aux rappeurs en 2010<sup>85</sup>.

Les méthodes de composition des beatmakers sont plus instinctives à l'image des rappeurs. J'ai cependant l'impression que bon nombre d'entre eux tentent, en vantant leur instinct, de dissimuler leur incompétence. Bien sûr l'instinct compte mais il ne dispense pas d'une formation. Un instinct formé est bien plus aiguisé et efficace que son équivalent non formé. Quant aux voix de formation je ne dis pas que quelqu'un doit absolument être passé par un conservatoire pour être un artiste valable car il existe de nombreux interprètes et musiciens de talents qui ont peu de connaissances

---

<sup>83</sup> Echantillons musicaux.

<sup>84</sup> BRANT (Mike), « Mais dans la lumière », (comp. J. Renard, arrang. J. Vannier), *Mike Brant*. Vinyle, CBS, 5245, 1970,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Mike Brant - Mais dans la lumière.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Mike%20Brant%20-%20Mais%20dans%20la%20lumiere.mp3)

<sup>85</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 68.

théoriques ou qui se forment en autodidacte mais ils devraient être honnête intellectuellement et ne pas se comporter comme s'ils étaient au même niveau de compétence que ceux qui les possède réellement. On peut même trouver de nombreux tutoriels sur YouTube donnant des astuces pour devenir beatmaker, c'est dire la qualité de formation, comme si l'on pouvait se former sérieusement pour faire un métier de cette manière.

Quelqu'un pourrait objecter qu'une comparaison n'a pas lieu d'être entre ces deux figures car elles font partie de deux milieux différents, de plus les arrangeurs au sens traditionnels n'existent plus vraiment. Toutefois cette comparaison me semble tout à fait légitime étant donné que le beatmaker et l'arrangeur au sens traditionnel naviguent tous deux dans le système tonal et utilisent les douze notes de la gamme tempérée, autrement dit ils jouent tous les deux sur le même terrain. Je ne dis pas qu'il faille absolument inclure des orchestrations dans un arrangements et je ne fais pas non plus l'apologie du système tonale mais de fait beaucoup d'entre eux baignent dedans sans s'en rendre compte. Il serait, dès lors qu'on en a pris conscience, infiniment dommage de pas se nourrir et s'inspirer de ce que les anciens ont fait avant nous, il faut bien sûr au contraire s'en servir pour aller plus loin encore et proposer quelques choses d'innovant. Comme le disait très justement Bernard de Chartres puis par la suite Isaac Newton ou Blaise Pascal qui ont repris ses mots, « nous sommes comme des nains sur des épaules de géants ».

En fait il me semble que cette question de savoir s'il est correct de comparer un beatmaker à un arrangeur traditionnel pose en réalité une autre question bien plus profonde : Faut-il passer par une formation académique pour être un artiste ou bien n'est-ce pas nécessaire ? Est-on un artiste purement et simplement ou bien ne l'est-on juste pas ? Pour moi la réponse est claire, sans rentrer un débat plus profond, lorsqu'un talent est remarqué il faut le former au maximum. Se contenter juste du talent c'est de la fainéantise et la réalité est que la plupart d'entre eux n'utilisent les fonctionnalités des logiciels que pour se faciliter la vie et n'ont aucun talent spécial.

Il est donc plus correct de dire que le métier de beatmaker constitue une nouvelle branche de cette famille de métier plutôt qu'une continuité, les progrès étant avant tout d'ordre technique.

#### ***2.6.4 Deux courtes études de cas :***

Il existe tout de même des beatmakers intéressants. Deux entretiens très riches en informations permettent d'avoir une vision plus précise du travail de beatmaker :

#### 2.6.4.1 Le beatmaking chez Nicolas Repac

Le premier beatmaker que je vais évoqué est Nicolas Repac (1964). Il souhaite d'abord faire carrière en tant que guitariste de jazz ce qui s'est révélé être plus compliqué que prévu et découvre au même moment les synthétiseurs qu'il n'aura de cesse d'explorer tout en continuant son activité de guitariste, produisant ses propres parties de guitare pour ses productions comme c'est par exemple le cas sur *All Ready*<sup>86</sup>. Il devient compositeur et producteur et fait également des arrangements, notamment pour Arthur H. On peut par exemple écouter ses arrangements sur l'album *L'or noir*<sup>87</sup> qui mettent en musique des poèmes. Lors d'une interview<sup>88</sup> à propos de l'album Arthur H explique que « la musique va amener les gens à écouter la poésie un peu différemment ». La façon dont il lit les poèmes est rythmique et fait penser à une incantation, il y a l'idée d'engendrer un voyage musical chez l'auditeur. Ils évoquent tout deux également la volonté de mettre en valeur les mots par la musique. Remarquons par cet exemple que le beatmaking n'est pas seulement lié au genre rap.

Pour créer sa musique il travaille à partir de *samples* qui peuvent soit être des *samples* produits à partir d'enregistrements de différents artistes soit à partir d'enregistrements qu'il a lui-même produit. Il pioche également dans sa base de donnée qui contient ses *samples* favoris présents dans de nombreux titres, cela a pour effet de créer une continuité stylistique dans ses productions. Pour choisir ses *samples* il recherche une émotion particulière et prend également en compte les gammes de fréquence afin que les sons collent le mieux possible entre eux.

Dans l'interview d'Arte Radio il évoque son processus de composition sur la musique *All Ready* présente sur son album *Black Box* paru en 2013. Il est parti d'un « document sonore »<sup>89</sup> qui est en l'occurrence un chant très ancien de Holler américain enregistré par Alan Lomax. Ce document sonore

---

<sup>86</sup> REPAC (Nicolas), « All Ready », *Black Box*. Album, No Format, NØF. 20 LP, 2013,  
URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Nicolas Repac - All Ready.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Nicolas%20Repac%20-%20All%20Ready.mp3)

<sup>87</sup> HIGELIN (Arthur), *L'or noir* (comp. N. Repac). CD, Naïve, NV 826311, 2012,  
URL=[https://www.youtube.com/watch?v=ohpnYiBU1w&list=PLiN-7mukU\\_RFVgDBFrppsDuNez50\\_BMlf&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=ohpnYiBU1w&list=PLiN-7mukU_RFVgDBFrppsDuNez50_BMlf&index=1)

<sup>88</sup> Les cafés littéraires en vidéo, Etonnants Voyageurs, 2012,  
URL=<https://www.etonnants-voyageurs.com/REPAC-Nicolas.html>

<sup>89</sup> Extrait du documentaire « Beatmakers S1 : Nicolas Repac », *Beatmakers*, Commeillas David, aut., Hirsch Samuel, aut. et réal., ARTE Radio, 2017,  
URL=[https://www.artradio.com/son/61658799/beatmakers\\_s1\\_7\\_10\\_nicolas\\_repac](https://www.artradio.com/son/61658799/beatmakers_s1_7_10_nicolas_repac)

constitue alors la pierre angulaire de son morceau et tous les *samples* qu'il ajoute ensuite servent à contextualiser cette ligne mélodique. L'idée et le style du *sample* m'a d'ailleurs évoqué le morceau très connu *Natural Blues*<sup>90</sup> de Moby avec un *sample* de la chanson *Trouble So Hard* enregistré par la chanteuse Vera Hall en 1937 ce qui crée un anachronisme intéressant. Cette pratique est une sorte de réharmonisation sans harmonie, cet à dire plutôt dans le sens de la recontextualisation. On conserve l'esprit d'un *sample* puis on le plonge dans un nouveau contexte en l'ayant transformé ou non.

Il dit se voir comme un artiste faisant de l'art brut, cet à dire comme quelqu'un n'utilisant que son instinct et qui est dépourvu de formation académique. Toutefois il traite les matériaux sonores, *samples*, comme des sons musicaux et non juste comme des bruits<sup>91</sup> comme on le ferait dans la musique concrète de Pierre Schaffer ou dans certaines oeuvres de John Cage. En effet les *samples* sont déclinés sur les douze notes de la gamme chromatique et de fait deviennent traitable harmoniquement.

Il travaille aussi sur les propriétés sonores de chaque *sample* en leur appliquant des modifications basiques comme le detuning ou en les ralentissant/accélérant.

Le sampler lui offre des possibilités uniques et des horizons qui ne seraient pas envisageable avec un instrument traditionnel mais pour autant il aborde le sampler de la même manière qu'un instrument traditionnel, en effet pour lui une personne faisant du sampling n'est pas différente d'un guitariste car on identifie un guitariste au son qu'il produit, à sa manière d'attaquer les cordes, de phraser, et de la même manière il faut qu'on retrouve une patte, une identité d'un titre à un autre par le biais de la machine. Cela lui permet de faire des ponts entre le passé et le présent et de réunir des musiciens qui n'ont en réalité jamais collaborés ni même vécus à la même époque. C'est une autre approche que la création traditionnelle en fonction de la théorie occidentale que j'ai évoqué précédemment.

Je trouve personnellement son approche très créative et intéressante car il aborde le sampler de manière intelligente et ne l'utilise pas comme un outil qui faciliterait son travail mais comme un instrument créatif lui offrant

---

<sup>90</sup> MOBY, « Natural Blues », *Play*. CD, V2 Records, 63881-27639-2, 2000,  
URL=<https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Moby - Natural Blues.mp3>

<sup>91</sup> SOULEZ (Antonia), « La musique indéterminée : une philosophie informelle pour Cage », *Revue française d'études américaines*, n° 117, 2008, p. 50-64,  
URL=<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-3-page-50.htm>

certaines possibilités et au travers duquel il développe son propre style et sa patte artistique.

Il faut au minimum un talent particulier, un son propre, une patte identifiable entre toutes, un petit quelque chose en plus qui rend chacun des disques auxquels il a participé immédiatement reconnaissable<sup>92</sup>.

#### 2.6.4.2 *Le beatmaking chez Guillaume Brière.*

Rare sont les beatmakers ayant une formation classique et nous allons voir que quand cela est le cas un écart qualitatif se crée. Le second beatmaker dont je vais parler est Guillaume Brière qui a travaillé sur le titre *Paradis*<sup>93</sup> d'Orelsan<sup>94</sup> sur lequel ils sont tout deux crédités en tant que compositeur. La démarche de Brière se rapproche ici davantage de celle d'un arrangeur traditionnel. Ce dernier s'est d'ailleurs formé au conservatoire en tant que pianiste et possède donc des connaissances théoriques, certes à un niveau moins poussé que les arrangeurs traditionnels que j'ai pu évoqué mais tout de même présente.

Voilà comment s'est déroulé l'arrangement de cette chanson. Orelsan a fourni comme base de travail à Brière la mélodie du refrain avec les paroles et c'est à partir de ce bout d'accapella que le beatmaker a cherché l'harmonie qui correspondait et qui se dégageait de la mélodie (fig. 3).

La progression harmonique qui se dessine est très simple, les degrés sont I IV V I, la première fois avec une dominante mineur, et la seconde fois en suspend avec une dominante majeur. Ce ne sont pas des accords de septième de dominante mais juste des triades, probablement afin d'éviter les tensions trop importantes qui donne rapidement un style classique à un morceau. Brière explique très clairement que les accords qu'il a placé pour soutenir la mélodie étaient déjà suggérés par celle-ci et que son travail a dû être de révéler cette harmonie sous-jacente. Il a donc salué le talent instinctif d'Orelsan qui malgré l'absence de connaissance théorique est parvenu à lui fournir un brouillon qui était riche de sens, c'est d'ailleurs cette spécificité remarqué par Brière qui a suscité son vif intérêt pour travailler sur le projet. Il explique qu'il est le seul rappeur avec qui il a travaillé sur un titre en

---

<sup>92</sup> FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs, op. cit.*, p. 49.

<sup>93</sup> Orelsan, « Paradis », (comp. Orelsan, G. Brière, arrang. G. Brière), *La fête est finie*. CD, Wagram Music / 3ème Bureau, 3351446, 2017,  
URL=<https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Orelsan - Paradis.mp3>

<sup>94</sup> Extrait de l'émission « La beauté est-elle encore l'enjeu de l'art contemporain », *Avec philosophie*. France Culture, 2023,  
URL=<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/la-beaute-est-elle-encore-l-enjeu-de-l-art-contemporain-1127579>



Il explique aussi quelles sont les tendances actuelles dans le travail des beatmakers et on comprend que malgré les possibilités étendues qu'offre la technologie tout finit paradoxalement par se rassembler et à s'uniformiser. Brière donne plusieurs raisons à ce phénomène, l'une d'elle étant la quantification<sup>96</sup>. Pour s'en démarquer sur ce morceau il a par exemple fait le choix de jouer du piano lui-même à la fin du titre, piano qui n'est ni quantifié ni tout à fait accordé, ce qui apporte quelque chose d'humain à la chanson là où généralement les productions sont purement électroniques et contiennent des *samples* quantifiées. De plus les matériaux sonores utilisés, malgré un choix énorme, sont souvent piochés dans les mêmes banques de sons ou dans les mêmes logiciels et traités de manière similaire ce qui a pour effet de créer des sonorités « lisses » et peu originales<sup>97</sup>. Ivan Jullien dit d'ailleurs exactement la même chose :

Dans la variété française, on a souvent recours aux synthétiseurs, échantillonneurs et boîtes à rythmes comme instruments substitution. C'est souvent parce que les producteurs veulent économiser sur le budget de production et pour éviter d'employer des musiciens. Soit c'est mal réalisé, trop vite et par un amateur (dans ce cas, cette production sera effectivement peu onéreuse), soit c'est très bien produit, par des professionnels de talent et cela prend du temps à programmer, à réaliser, et coûte cher. Cela est quelque peu atténué par le développement du Home Studio, qui permet pour un coût d'investissement raisonnable, de réaliser un travail avancé; cependant, la standardisation actuelle du « son », due notamment à l'utilisation massive des synthés virtuels et des bibliothèques d'échantillons, rend le résultat souvent « propre », mais guère original, car peu de musiciens programment eux-mêmes leurs sons<sup>98</sup>.

Beaucoup de productions très peu sophistiquées sont sauvées par les artifices du mixage. Je trouve que ces deux profils de beatmaker ont des approches pertinentes. Nicolas Repac comme il le dit en âme et conscience se voit comme un artiste brut créant des atmosphères complexes grâce aux échantillons sonores, aux instruments exotiques et à son usage habile des logiciels. Quant à Guillaume Brière lorsque le contexte le permet il met à profit ces compétences en harmonie tout en gardant un lien avec la performance humaine dont l'imperfection fait justement la beauté.

---

<sup>96</sup> Dans un DAW ce traitement de signal permet de faire en sorte que les pistes enregistrées soit parfaitement calées selon la métrique, le débit rythmique et le tempo choisi.

<sup>97</sup> L'approche de Repac se révèle à nouveau pertinente car ce dernier conserve l'ADN du son, c'est à dire toutes les propriétés qui le caractérise.

<sup>98</sup> JULLIEN (Ivan), CATALDO (Jean-Loup), *Traité de l'arrangement, op. cit.*, p. 54.

## 3 Etudes de cas

### 3.1 Etude de cas numéro 1 : Michel Legrand, « Trombone, guitare et compagnie »

#### 3.1.1 Biographie de Michel Legrand

Michel Legrand (1932-2019) était un arrangeur, compositeur, multi-instrumentiste, chanteur, qui avait une approche classique de l'arrangement. C'est un arrangeur de l'ancienne école comme tous ceux que j'ai évoqué précédemment.

Il s'est formé au conservatoire national de musique de Paris avec Nadia Boulanger, Lucette Descaves, Henri Challan. Il commence tout d'abord en arrangeant des musiques jouées par l'orchestre de son père ce qui l'introduit dans le milieu de la variété. Suite à diverses rencontres il sera amené à collaborer avec des artistes renommés aussi bien en tant qu'accompagnateur ou qu'arrangeur. Voici quelques artistes avec qui il a travaillé : Jacqueline François, Henri Salvador, Catherine Sauvage, Jacques Brel. Sa rencontre avec Jacques Canetti, alors directeur artistique chez Philips est déterminante car ce dernier lui dira « d'habiller tous les chanteurs maison de l'époque » ce qui le fit participer aux enregistrements de beaucoup de disques. Sa carrière va progressivement devenir internationale car il va collaborer avec des artistes américains dans le milieu du jazz et de la chanson comme Barbra Streisand. Il est également un compositeur prolifique de musiques de films à partir des années 60 accompagnant la montée de cinéastes français comme Jacques Demi ou Jean-Luc Godart, on peut entendre ses musiques dans *Une femme est une femme*, *Les parapluies de Cherbourg*, *Peaux d'ânes* ou encore *Les demoiselles de Rochefort*.

Dans sa carrière il a été très inspiré par le jazz et a enregistré avec les grands noms américain de l'époque comme Miles Davis, Bill Evans ou John Coltrane. Je souhaite justement analyser un arrangement influencé par le style jazz avec la chanson *Trombone, guitare et compagnie*<sup>99</sup> parue en 1964 et interprété par Michel Legrand lui-même. Je vais, à travers cette analyse, tenter de mettre en relief certains éléments typiques du style jazz que l'on retrouve dans la chanson.

---

<sup>99</sup> LEGRAND (Michel), « Trombone, guitare et compagnie », *Serenades Du XXe Siècle*. Vinyle, Philips, 77.733 L, 1964,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Michel Legrand - Trombone, guitare et compagnie.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Michel%20Legrand%20-%20Trombone,%20guitare%20et%20compagnie.mp3)



dans le jazz. En fait la majorité de ces courtes phrases de présentations d'instruments sont construites sur la gamme blues.

Voyons maintenant la phrase jouée à la guitare (fig. 5). La guitare qui est un instrument transpositeur<sup>101</sup> à l'octave inférieur. On constate, comme dans la phrase précédente, la présence de la blue note.



FIG. 5. Phrase jouée à la guitare électrique, *Trombone guitare et compagnie*

Toujours dans le couplet il y a un autre élément typique du jazz qui est le riff<sup>102</sup> joué par la contrebasse (fig. 6). Les riffs sont très courant dans le jazz et celui-ci rappelle celui de *Hit the Road Jack*<sup>103</sup> de Ray Charles. *Footprints*<sup>104</sup> de Wayne Shorter (fig. 7) est un bon exemple de riff dans un standard de jazz. Cette comparaison avec *Footprints* se révèle d'ailleurs être doublement intéressante car en plus de montrer un riff elle montre également que le couplet de *Trombone, guitare et compagnie* à la forme d'un blues.

---

<sup>101</sup> Pour un instrument transpositeur en Si bémol comme une trompette par exemple, cela signifie que si un trompettiste joue un Do sur sa trompette en Si bémol il fera en fait entendre la note Si bémol, et donc s'il veut faire entendre un Do il devra en fait jouer un Ré.

<sup>102</sup> Un riff est un motif mélodico-rythmique se répétant plusieurs fois.

<sup>103</sup> CHARLES (Ray), « Hit the Road Jack ». 45 tours, ABC-Paramount, AP 22116, 1961,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Ray Charles - Hit the Road Jack.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Ray%20Charles%20-%20Hit%20the%20Road%20Jack.mp3)

<sup>104</sup> SHORTER (Wayne), « Footprints », *Adam's Apple*. Album, Blue Note, BST 84232, 1966,

URL=[https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Wayne Shorter - Footprints.mp3](https://seafile.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Wayne%20Shorter%20-%20Footprints.mp3)

pizz.  
**Swing**  
Cmin7

Contrebasse

5 Cmin7

9 Fmin7

13 Cmin7

FIG. 6. Riff de contrebasse dans le couplet de Trombone guitare et compagnie.

C-7

C-7

F-7

C-7

FIG. 7. Riff de contrebasse, *Footprints*



qui sert à relancer la boucle qui se résoudra la deuxième fois effectivement sur La bémol majeur (fig. 9).

The image shows a musical score for the first part of a chorus, labeled 'FIG. 9. Première partie du refrain, Trombone, guitare et compagnie'. The score is in B-flat major and consists of two systems of four staves each. The first system (measures 33-36) has chords Bbmin7, Eb9, Cmin7, and F9. The second system (measures 37-40) has chords Bbmin7, Eb9, Abmaj7, and Bbmin7. The instruments are Tromp. Sib., Sax. A., Sax. T., and Tbn.

FIG. 9. Première partie du refrain, *Trombone, guitare et compagnie*

Comparons à présent la figure 9 et la figure 10. Cette comparaison montre dans le refrain un deuxième élément typique du jazz qui repose dans la construction de la mélodie<sup>107</sup>. Il est courant dans les thèmes de standard que des mélodies soient transposées et c'est tout à fait ce que l'on entend ici. La mélodie est rigoureusement identique mais plus haute d'un ton entre la première et la deuxième partie du refrain, les rapports d'accords et les fonctions des notes sont conservées. Cette transposition amène dans la tonalité de Si bémol majeur sauf qu'au lieu d'arriver sur cette tonique une fois arrivé à l'accord de Do mineur 7 à la mesure 45 c'est alors cet accord qui est considéré comme tonique et qui permet de retourner dans la tonalité du couplet par un mouvement de double dominante-dominante-tonique.

<sup>107</sup> La partie du chant correspond exactement à ce que joue la trompette.

The image displays two systems of musical notation for a jazz ensemble. The first system covers measures 41 to 44, and the second system covers measures 45 to 48. The instruments are Trombone (Sib), Saxophone A, Saxophone T, and Trombone B. The key signature is B-flat major (two flats). The melodic line in the Trombone Sib part is transposed by a fifth interval. Chords are indicated above the staff: C<sup>min</sup>7, F<sup>9</sup>, D<sup>min</sup>7, G<sup>9</sup> in the first system, and C<sup>min</sup>7, D7<sup>#9</sup>, G<sup>7</sup> in the second system. A circled number '5' is present in the top right of the first system, and a circled number '8' is in the bottom left of the second system.

FIG. 10. Deuxième partie du refrain, *Trombone, guitare et compagnie*

On observe le même principe de transposition mélodique dans le standard *Pent-Up House*<sup>108</sup> de Sonny Rollins (fig.11) mais par un intervalle de quarte. Bien que la mélodie soit très statique dans le refrain c'est ce qui fait aussi sa force car chaque note se retrouve plongée à chaque mesure dans un nouveau contexte harmonique ce qui modifie leurs fonctions mélodiques par rapport à l'accord en question et c'est cela qui crée de la richesse dans les sonorités. Ainsi la note Mi bémol dans la première partie est tout d'abord une onzième, puis devient successivement la tonique, puis la tierce, et pour finir la septième. Le principe est le même pour la note Fa dans la deuxième partie.

<sup>108</sup> ROLLINS (Sonny), *Pent-Up House*, *Plus 4*. Album, Prestige, PRLP 7038, 1956,  
 URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Sonny Rollins - Pent-Up House.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Sonny%20Rollins%20-%20Pent-Up%20House.mp3)

FIG. 11. Exemple d'une mélodie transposée dans *Pent-Up House*

FIG. 12. Conclusion du morceau, *Trombone, guitare et compagnie*.

On remarque également l'harmonisation serrée des soufflants avec pour note aiguë la note de la mélodie chantée (fig. 9 et 10), en plus d'être en homorythmie avec celle-ci. C'est le même principe d'harmonisation que j'utilise dans mes deux arrangements personnels dont je détaillerai le processus plus tard dans la partie méthodologique. En quelques mots cela consiste à ce que toutes les notes harmonisant la mélodie soient comprises à l'intérieur d'une octave.

A la fin de la chanson les degrés IV et V tournent en boucle jusqu'à se conclure après la troisième répétition sur l'accord de tonique avec sixte majeur qui est une couleur d'accord très courante en jazz (fig. 12). Ce passage permet d'apprécier les couleurs des accords, on peut entendre un accord avec une #9 qui marque nettement la présence du jazz dans la chanson.

## **3.2 Etude de cas numéro 2 : Romain Didier, « Une valse pour rien »**

### ***3.2.1 Biographie de Romain Didier***

Romain Didier est un auteur-compositeur-interprète, arrangeur, orchestrateur et chef d'orchestre français. Ses deux parents travaillent dans la musique, sa mère est cantatrice à l'opéra de Paris et son père compositeur. Quand il est enfant la musique est donc omniprésente dans son environnement familiale, notamment l'opéra, et des personnalités musicales passent régulièrement dans la maison familiale. Il commence à jouer du piano dès l'enfance. Après avoir obtenu son baccalauréat il s'est inscrit en faculté de lettre qu'il a rapidement abandonné souhaitant devenir musicien professionnel. Il a toujours été autodidacte dans son apprentissage du piano étant plutôt réfractaire à l'enseignement et a appris cet instrument à force de rejouer des chansons et des conseils que pouvait lui donner son père. De 1969 à 1972 pour gagner sa vie il est devenu pianiste de bar et a commencé à accompagner des artistes dans des cabarets ou des soirées privées. Il jouait donc beaucoup de variété française. C'est ainsi qu'il a rencontré Richard de Bordeaux pour qui il a composé plusieurs chansons puis Ricet Barrier et qu'il est entré peu à peu dans l'histoire de l'écriture et des arrangements de chansons. Voici quelques artistes avec qui il a collaboré : Francis Lemarque, Jean Drejac, Guy marchand, et surtout l'auteur Allain Leprest qu'il rencontre au *Printemps de Bourge* en 1985 et avec qui la collaboration sera longue et prolifique. En 2011 paraît l'album *Leprest Symphonique* dont il a

effectué tous les arrangements orchestraux. C'est dans cet album que se trouve la chanson *Une valse pour rien*<sup>109</sup> que je vais analyser à présent.

Dans sa manière de composer il s'occupe d'abord de l'harmonie car c'est sur l'harmonie que va s'élaborer la mélodie. Il travaille aujourd'hui chez lui dans son Home Studio.

### 3.2.2 Analyse

Cette seconde analyse va quant à elle montrer l'influence de la musique classique dans la chanson. Le morceau est dans la tonalité de La mineur. Même si d'habitude une valse a pour signature rythmique 3/4 j'ai opté pour la signature rythmique 6/8 qui me semble plus logique par rapport à ce que joue la clarinette. De plus pour un souci d'uniformité avec les autres morceaux analysés dans ce mémoire je continuerai à utiliser la nomenclature anglo-saxonne sur les partitions alors que l'usage voudrait ici qu'on utilise la notation occidentale, par contre je m'exprimerai toujours avec celle-ci à l'écrit.

L'instrumentarium est celui d'un orchestre philharmonique. Pour des raisons de commodité la partition est en tonalité de concert<sup>110</sup> ce qui permet d'en saisir le sens plus rapidement. Les accords que l'on rencontre dans cette orchestration sont assez riches bien que nous soyons dans un arrangement de style classique. On peut en effet entendre des accords de septième majeur ou de septième mineur, des accords avec sixte ainsi que des neuvième de dominante. Ceci étant à partir de la période impressionniste on rencontre des accords plus riches dans la musique savante donc cela n'a rien d'inhabituel, de plus on sent qu'il y a également une influence du jazz dans cet arrangement.

Pour ce qui est de la progression harmonique, le passage démarre par une descente de quinte qui mène à la relative majeur, ou en terme de degré IV/V7 de III<sup>111</sup> puis III. Les rapports de quinte sont très reconnaissables à l'oreille et, comme ils sont agréables à l'écoute sont facilement retenus. C'est pour cela qu'ils sont très employés dans de nombreux styles de musique, nous avons pu en avoir un bon exemple juste avant dans *Trombone, guitare et compagnie*.

---

<sup>109</sup> LEPREST (Allain), « Une valse pour rien », (arrang. R. Didier), *Leprest Symphonique*. CD Tacet, TCT 111201-1, 2011,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Allain Leprest - Une valse pour rien.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Allain%20Leprest%20-%20Une%20valse%20pour%20rien.mp3)

<sup>110</sup> Tonalité réelle.

<sup>111</sup> Il s'agit de la dominante secondaire du troisième degré.

Le mouvement IV V I n'est pas éloigné du II V I. Le premier est plutôt utilisé en classique tandis que le second plutôt en jazz. Les degrés II, IV et VI<sup>112</sup> ont tous les trois une fonction de sous-dominante et peuvent tous les trois servir dans un mouvement cadentiel. Les degrés V et VII ont quant à eux une fonction de dominante et provoquent une sensation de mouvement grâce à la tension du triton. Les degrés I et III et VI<sup>113</sup> ont une fonction de tonique.

FIG. 13. Isolation des arpèges à la clarinette en Si bémol avec la mélodie au piano, *Une valse pour rien* (35''-1').

Voici la partie de clarinette isolée avec le piano qui joue les mêmes notes que la mélodie chantée. Concernant les arpèges<sup>114</sup> de clarinette (fig. 13) on remarque que le passage d'un accord à l'autre est réalisé de manière très fluide grâce à des notes communes et des choix habiles de renversements<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Par exemple dans l'anatole VI II V I.

<sup>113</sup> Le VI est alors une tonique avec la sixte.

<sup>114</sup> Jouer un arpège consiste à jouer un accord note par note.

<sup>115</sup> Renversement : Un accord parfait est composé d'une note fondamentale, d'une tierce et d'une quinte, de ce fait trois notes différentes peuvent être choisis en tant que basse de l'accord ; chacune de ces trois dispositions correspondent à un renversement de l'accord. Il y a l'état fondamentale suivie du premier renversement avec la tierce à la basse puis le deuxième renversement avec la quinte à la basse.

d'accords ou *voicings*. On peut voir par exemple que la tierce Si de l'accord de Sol 9 reste en place à la mesure suivante et devient donc la septième de l'accord de Do majeur. La note Si est commune aux deux accords mais change de fonction.

Faisons la même démarche à d'autres moments. A la deuxième mesure nous avons un arpège de Fa majeur dans son premier renversement faisant entendre la septième de l'accord de Ré mineur 7. Cet arpège se transforme ensuite, par l'abaissement de la note Do d'un demi-ton en Si, ce qui en gardant deux notes communes donne un accord de Sol 9. Puis c'est la note Fa qui descend d'un demi-ton et qui devient un Mi, et la note La qui devient un Sol, ce qui donne l'accord Do majeur 7 en gardant le Si en note commune comme expliqué précédemment. Pour varier la couleur de l'accord de Do majeur 7 et continuer dans la trajectoire descendante de la voix, la note Si descend d'un ton pour devenir un La formant ainsi un accord de Do majeur 6. Un peu plus tard à la cinquième mesure on peut voir que l'accord de Mi 7 est retardé car on l'entend encore sur l'accord de La mineur qui est sa résolution. Cette tension se résout finalement sur le temps suivant. Ce sont tous ces paramètres subtiles de conduite de voix et de tension des accords qui font la variété et la richesse d'un arrangement. D'une manière générale pour effectuer un changement d'harmonie la meilleure solution est celle du moindre d'effort, c'est à dire celle qui limite au maximum le mouvement des voix, cela vaut d'ailleurs aussi pour les mélodies. Cette idée du moindre effort était déjà présente dans les écrits théoriques de Jean-Phillipe Rameau, « On ne peut passer d'une Note à une autre que par celle qui en est la plus voisine »<sup>116</sup> et d'autres théoriciens ont écrit plus tard sur la conduite de voix comme Johann August Dürnberger avec la *Règle du plus court chemin*. Le principe de parcimonie concerne également les accords dans le *Tonnetz*, inventé par Leonard Euler, qui a évolué pour devenir le *Tonnetz* néo-riemannien. Pour un accord parfait il existe trois différents mouvements conjoints d'une seule note qui permettent de le transformer en un nouvel accord parfait. Chacun de ces mouvements correspond à une relation dans le *Tonnetz*. Ainsi la relation P (parallèle) est celle qui transforme un accord en son homonyme de mode opposé, la relation R (relatif) le transforme en son accord relatif et la relation L (*leading-tone*) le transforme en son contre-relatif.

---

<sup>116</sup> RAMEAU (Jean-Phillipe), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722.

6 Dmin7 B7 E7

Pno.

Clar. Sib

Alt.

Alt.

Cb.

Trgl.

Detailed description: This musical score shows the first refrain of 'Une valse pour rien'. It consists of six staves: Piano (Pno.), Clarinet in Si bémol (Clar. Sib), two Alto saxophones (Alt.), Contrabass (Cb.), and Tympani (Trgl.). The piano part features a treble clef and a series of chords: Dmin7, B7, and E7. The Clarinet in Si bémol part has a treble clef and includes sixteenth-note runs in the first two measures, with a '6' indicating a sixteenth-note figure. The two Alto saxophone parts have a bass clef and play a simple harmonic line. The Contrabass part has a bass clef and plays a simple harmonic line. The Tympani part has a double bar line and plays a simple rhythmic pattern.

FIG. 13. Premier refrain, *Une valse pour rien*

14 F#dim7 F7 E F#dim7 F7 E

Alt.

Alt.

Alt.

Tbn.

Cb.

Trgl.

Detailed description: This musical score shows the second refrain of 'Une valse pour rien'. It consists of six staves: two Alto saxophones (Alt.), Trombone (Tbn.), Contrabass (Cb.), and Tympani (Trgl.). The first measure is marked with a '14'. The chords above the staves are F#dim7, F7, E, F#dim7, F7, and E. The two Alto saxophone parts have a bass clef and play a simple harmonic line. The Trombone part has a bass clef and plays a simple harmonic line. The Contrabass part has a bass clef and plays a simple harmonic line. The Tympani part has a double bar line and plays a simple rhythmic pattern.

FIG. 14. Deuxième refrain, *Une valse pour rien*

Le second passage dont je fais l'analyse est le refrain de la chanson (fig. 13). Il est pertinent de l'analyser car le premier refrain n'est pas identique au second (fig. 14). Harmoniquement c'est tout ce qu'il y a de plus classique, les degrés sont ii7 VV7<sup>117</sup> V. Maintenant regardons le deuxième refrain et comparons.

Pour commencer il y a des modifications au niveau des instruments utilisés. Une voix d'alto se rajoute, les arpèges de la clarinette sont remplacés par un trombone reprenant les phrases d'un des altos à l'unisson. Les silences qui étaient présents avant sont maintenant remplis par le trombone.

Regardons l'harmonie. Cette fois au lieu d'avoir le deuxième degré Ré mineur 7 nous avons l'accord diminué de la double dominante Ré 9b, soit un Fa# diminué 7. Cet accord diminué devient ensuite, par chromatisme, la substitution tritonique de l'accord de double dominante, soit Fa7, qui se résout logiquement sur l'accord de dominante Mi. La substitution tritonique de la double dominante est typique de la musique classique et on la trouve chez tous les grands compositeurs de musique classique de Wolfgang Amadeus Mozart à Piotr Ilitch Tchaïkovsky, ce dernier l'utilisant très fréquemment. Sa couleur caractéristique permet de faire varier la sonorité du refrain. De plus la substitution tritonique offre la possibilité d'effectuer un mouvement de basse descendant par demi-ton produisant par la même occasion un mouvement contraire à ceux effectués par l'alto jouant aigu. Par ailleurs les violons effectuent déjà entre eux un mouvement contraire très esthétique. Voilà un exemple tiré de la fameuse *40ème symphonie en Sol mineur* de Mozart. On remarquera la grande similitude entre le second refrain de la Valse pour rien (fig. 14) et ce passage de la symphonie (fig.~15).

Une bonne conduite de voix est un élément crucial dans la réalisation d'un arrangement de qualité comme nous avons déjà pu le voir, de même il est très conseillé de faire des variations comme entre les deux refrains. Le deuxième refrain est une nouvelle version qui se démarque du premier refrain, l'harmonie y est modifiée, le deuxième degré est d'emblée sous la forme d'une double dominante. Cela crée de nouvelles sensations sonores chez l'auditeur et maintient son attention. Je reviendrai en détail sur cette tâche importante de réharmonisation dans la partie portant sur la méthodologie pour produire un arrangement.

---

<sup>117</sup> Dominante de la dominante.

The image shows a musical score for Mozart's 40th Symphony, K. 550. A red box highlights a section of the score. Above the box, the chords are labeled: Edim7, Eb 7, and D. Inside the box, there is a half note G#4 with the instruction "avec Ré en retenu" written above it. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass.

FIG. 15. 40ème symphonie de Mozart. K.550

La fin du morceau (fig. 16) permet de constater la richesse des accords. La contrebasse ne joue plus en pizzicato mais à l'archet afin d'obtenir un son d'orchestre plus dense. Romain Didier a visiblement aussi été inspiré par des sonorités de type jazz comme en témoigne l'accord final extrêmement tendu qui avec sa sixte majeur rappelle en partie celui de la fin de *Trombone, guitare et compagnie*. Une modulation dans la tonalité de Do# mineur a lieu, celle-ci étant renforcée par un changement de tempo qui passe de 45 bpm pour une noire pointé à 60 bpm à la noire pointé<sup>118</sup>. La modulation allié au changement de tempo permet de faire un final puissant.

The image shows the end of the song "Une valse pour rien" (2'43''-fin). The tempo is marked as 60 bpm. The score includes staves for Clarinet in Bb (Clar. Sib), Violin (Vln.), Alto (Alt.), Trombone (Tbn.), Contrabass (Cb.), and Trigon (Trgl.). The chords are labeled: F#min7, B7, Emaj7, A, D#7, G#7, and C#sus6add9. The Cb. part is marked "arco".

FIG. 16. Fin de la chanson, *Une valse pour rien* (2'43''-fin)

<sup>118</sup> A partir de 2'33'' jusqu'à la fin du morceau.

### 3.3 Réarrangements et méthodologie

Au travers des études cas j'ai déjà pu abordé certains aspects de la méthodologie pour faire un arrangement sans forcément les approfondir, c'est ce que je compte faire à présent dans cette partie.

Au cours de cette année j'ai eu l'occasion de suivre un cours d'arrangement et d'orchestration au sein du département jazz du conservatoire de Strasbourg ce qui m'a permis de bien saisir les différentes étapes et les procédés d'écritures dans l'élaboration d'un arrangement. Je vais donc partager mon expérience à l'aide de deux arrangements que j'ai écrit pour le cours en question<sup>119</sup>. Mon premier arrangement portait sur le standard *Black Orpheus*<sup>120</sup> ou *Manhã de Carnaval* en brésilien, le standard étant du thème principal du film brésilien *Orfeo Negro*, et le deuxième portait sur le standard et négro spiritual *Go Down Moses*<sup>121</sup> dans lequel je me suis inspiré à la fois de la version de Louis Armstrong et de celle de Claude Nougaro chez qui la chanson est devenu *Armstrong*<sup>122</sup> arrangée par Maurice Vander.

J'avais pour consigne d'arranger pour un sextette constitué d'une contrebasse, d'une batterie et de quatre soufflants, qui comprenait une trompette, un saxophone ténor, un saxophone alto et un trombone. La première étape de l'arrangement a été d'effectuer une harmonisation

---

<sup>119</sup> Mon arrangement de *Black Orpheus*,

Audio URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements personnels/Black Orpheus version finale.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements%20personnels/Black%20Orpheus%20version%20finale.mp3)

PDF URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements personnels/Black Orpheus version finale.pdf](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements%20personnels/Black%20Orpheus%20version%20finale.pdf)

Mon arrangement de *Go Down Moses*,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements personnels/Go Down Moses version finale.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements%20personnels/Go%20Down%20Moses%20version%20finale.mp3)

PDF URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements personnels/Go Down Moses version finale.pdf](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangements%20personnels/Go%20Down%20Moses%20version%20finale.pdf)

<sup>120</sup> DESMOND (Paul), « Black Orpheus », *Take Ten* (comp. Luiz Bonfá). Vinyle, RCA, PL 42045, 1977 (original 1959),

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Paul Desmond - Black Orpheus.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Paul%20Desmond%20-%20Black%20Orpheus.mp3)

<sup>121</sup> ARMSTRONG (Louis), « Go Down Moses », *Louis and the Good Book*, (comp. Inconnu). Vinyle, MCA Records, MAP/S 1408, 1958,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Louis Armstrong - Go Down Moses.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Louis%20Armstrong%20-%20Go%20Down%20Moses.mp3)

<sup>122</sup> NOUGARO (Claude), « Armstrong », *Bidonville*, (comp. inconnu, arrang. M. Vander). CD, Phillips, 842138, 1966,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Claude Nougaro - Armstrong.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Claude%20Nougaro%20-%20Armstrong.mp3)

« serrée » de la mélodie. Il faut bien comprendre que l'écriture d'un arrangement dépend du style de la musique, et en l'occurrence dans le jazz c'est presque toujours de cette façon là que les orchestrations sont écrites. Dans une harmonisation de type serrée les parties des instruments qui harmonisent la mélodie doivent être comprises dans une octave, si ce n'est pas le cas et que les parties dépassent l'octave nous ne sommes plus dans une harmonisation « serrée » mais « ouverte » qui est celle que l'on trouve dans la musique classique. La terminologie anglo-saxonne utilise le terme d'harmonisation « Closed four » ou de « Block chords ». Notons que cette façon d'organiser les notes a bien sûr une incidence esthétique et rend de fait les arrangements de jazz très reconnaissables par les sensations sonores qu'ils produisent comme si tout se déplaçait en bloc comme le suggère l'expression anglaise. On peut en avoir un très bon exemple avec le standard *Fawncy Meeting' You*<sup>123</sup> de Count Basie dans lequel on peut entendre des block chords joués par les instruments à vent. A ce stade si l'on devait comparer deux arrangements avec la même instrumentation leur singularité ne serait pas très grande, on pourrait en théorie obtenir un résultat quasiment identique chez deux arrangeurs. L'étape suivante qui est celle d'écrire la deuxième puis la troisième harmonisation va rendre l'arrangement plus singulier.

En effet chacune de ces harmonisations va se démarquer de l'harmonisation initiale. La deuxième se démarquera un peu tandis que la troisième s'écartera plus franchement de l'harmonisation de base. Il faut toutefois faire attention lors de ces nouvelles harmonisations à conserver l'intégrité de la mélodie. N'importe quelle personne quelque soit ses compétences musicales devra toujours reconnaître de quelle musique il s'agit tout en sentant que quelque chose n'est pas identique. C'est un travail subtil et c'est en cela que tient l'art de l'arrangement ou du réarrangement<sup>124</sup>.

Voici quelques exemples que j'ai pioché dans mes deux arrangements pour illustrer cette harmonisation « serrée » ainsi que les harmonisations plus avancées de ces mêmes passages afin de pouvoir les comparer, c'est écrit en tonalité de concert pour faciliter la lecture :

---

<sup>123</sup> BASIE (Count), « Fawncy Meeting' You », (comp. Neal Hefti). 78 tours, Mercury, 89881952, 1952,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Count Basie - Fawncy Meeting You.mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Discographie/Count%20Basie%20-%20Fawncy%20Meeting%20You.mp3)

<sup>124</sup> Produire un nouvel arrangement d'une musique qui a déjà été arrangé d'une certaine manière est un réarrangement.

FIG. 17 Exemple d'un harmonisation serrée, *Black Orpheus*.

FIG. 18 Deuxième harmonisation du même passage, *Black Orpheus*.

FIG. 19 Exemple d'un harmonisation serrée, *Go Down Moses*.

FIG. 20 Deuxième harmonisation du même passage, *Go Down Moses*.

FIG. 21 Troisième harmonisation du même passage, *Go Down Moses*.

La distinction s'épaissit encore davantage lorsque l'on commence à prendre en compte les conduites de voix dans le but d'obtenir l'harmonisation la plus fine et la plus élégante possible. Au final, s'il faut produire un arrangement de jazz, il n'y a aucun risque qu'un arrangeur A ne produise un arrangement similaire à celui d'un arrangeur B ou C, ce qui n'empêche pas que plusieurs arrangements peuvent être bons et cohérents pour un même projet.

Une fois cette étape terminée nous pouvons passer du sketch<sup>125</sup> au score<sup>126</sup>. C'est en général une terminologie anglaise qui est employé dans le milieu du jazz. De nos jours cette opération peut être exécuté très rapidement grâce aux logiciels. Sur le logiciel d'édition musical Musescore il suffit par exemple de reporter les harmonisations faites sur le sketch dans une portée du score puis d'utiliser une fonctionnalité permettant d'éclater l'accord pour que chaque voix soit distribuées sur les différentes portées. A partir de ce moment le score devient le nouvel espace de travail.

Cependant il convient d'avoir établit au préalable la structure du morceau car c'est selon cette structure que nous allons transférer les informations du sketch au score. C'est ce que l'on nomme la projection de forme, il est important de prendre une direction quitte à modifier la structure en cours de route si de nouvelles idées nous viennent, il faut qu'il y ait un début et une fin sans quoi on risque de s'égarer et de perdre du temps. On améliore la structure d'un morceau de la même manière que l'on améliore les idées mélodiques ou les cheminements harmoniques d'une composition, nous sommes obligés de passer par des étapes afin de parvenir à la meilleure construction globale, si nous ne prenons aucun chemin en espérant trouver la forme idéale dès le départ c'est peine perdue la plupart du temps. Il faut donc se poser assez tôt ce type de question : Va t-on faire un pont, une introduction, une outro, combien de solos vont-ils être joués, à quels moments, par quels instruments, sur combien de mesures, va t-on faire une modulation, etc... Une fois ce plan établit il ne restera plus qu'à remplir le score en le suivant. Le processus n'est pas différent de l'élaboration d'un rétro-planning ou du choix d'un plan dans un travail d'envergure comme un mémoire par exemple. Le mot d'ordre est organisation. Bien que la musique est un art faisant appel à la sensibilité, aux émotions et à l'imagination cela ne dispense pas d'être concret, organisé et pragmatique, c'est d'ailleurs vivement recommandé.

Un arrangement d'un standard de jazz comporte à chaque fois une partie se nommant soli qui est le point culminant du morceau. Dans cette partie il faut composer un mélodie qui sera joué par tous les instruments en même temps. Cette mélodie sera ensuite harmonisée selon les règles habituelles. Ceci étant différentes options s'offrent à nous, on peut s'écarter de l'harmonisation serrée et utiliser des accords plus ouverts si on sent que le contexte s'y prête bien, cela est aussi une question de goût. Les accords

---

<sup>125</sup> Le sketch est un brouillon permettant de travailler les idées d'une composition.

<sup>126</sup> Le score ou conducteur est la partition sur laquelle se trouve les parties de chaque instrument. Il est utilisé par l'arrangeur et le chef d'orchestre qui sont généralement la même personne.

ouverts permettent de faire des mouvements de voix très esthétiques. On peut aussi opter pour des unissons qui donne beaucoup de puissance à la mélodie ou faire augmenter au fur et à mesure la tension dans les accords avec des dissonances plus marquées.

Comme il y a davantage de notes dans le soli qu'à n'importe quel moment du morceau, l'harmonisation peut paraître plus délicate. Une bonne méthode est de procéder par étape et de commencer par harmoniser les notes clés de la mélodie puis de remplir l'espace entre ces notes.

On désigne chaque partie de l'arrangement par une lettre. Dès lors que ce qui est joué par un instrument est improvisé il faut remplir les mesures par des slashes, et si l'instrument peut faire des notes lui indiquer également l'harmonie par les symboles d'accords. Chaque instrument disposera par la suite de sa partie séparée, c'est à dire uniquement ce qui le concerne. Le conducteur qui rassemble toutes les parties est utilisé par l'arrangeur ou le chef d'orchestre.

Les liaisons d'intentions et les accents (fig. 22 et 23) sont les derniers détails, il faut au préalable que l'ensemble de l'arrangement sonne bien avant de marquer des indications concernant l'interprétation. Il faut aussi aménager des moments de respirations dans le cas où l'arrangement comporte une section d'instrument à vent. Coordonner les respirations (fig. 22 et 23) de l'ensemble des soufflants est en effet bien plus claire que de laisser à chaque musicien la liberté de choisir le moment où il va respirer. La somme de tous ces détails impact le résultat final.

Dans le cas du soli de Black Orpheus, je suis resté assez fidèle aux idées du thème tout en les développant et en apportant des variations rythmiques. Une modulation (fig. 23) vient également apporter de la fraîcheur. Remarquons que pour un arrangeur moduler est un exercice très courant car il fréquent de travailler avec des instruments transpositeurs qui s'écrivent dans d'autres clés. Il peut également être nécessaire de moduler pour s'adapter à la tessiture d'une chanteuse ou d'un chanteur. On peut aujourd'hui contourner cette difficulté facilement avec les possibilités des logiciels même si c'est un peu tricher et a pour conséquence de ne pas s'entraîner à la lecture dans d'autres clefs, ni a la transposition, et de finalement se rendre dépendant des logiciels. Je ne conseille donc pas d'agir de la sorte même si cela peut s'avérer tentant pour gagner du temps mais ce n'est pas la manière de procéder d'un professionnel. Il est bien plus utile de progressivement développer ses facultés pour être meilleur dans ce type d'exercice.

Figure 22 is a musical score for a vocal solo in the piece "Go Down Moses". It features five staves: Tpt. (Trumpet), Alto, Tenor, Tbn. (Tuba), Bass, and Bat. (Drum). The vocal parts (Tpt., Alto, Tenor, Tbn.) are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The instrumental parts (Bass, Bat.) are in bass clef. The Bass part includes a key signature change from G major to G minor (indicated by a double bar line and a key signature change) and contains the following chord sequence: D7, Gmin7, Gmin7, D7, Gmin7, Cmin7. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and breath marks (indicated by a small 's' above a note).

FIG. 22 Liaisons d'intentions, accents et coordination des respirations durant le soli, *Go Down Moses*

Figure 23 is a musical score for a vocal solo in the piece "Black Orpheus". It features six staves: Tpt. (Trumpet), Alto, Tenor, Tbn. (Tuba), Bass, and Drums. The vocal parts (Tpt., Alto, Tenor, Tbn.) are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The instrumental parts (Bass, Drums) are in bass clef. The Bass part includes a key signature change from G major to Bb major (indicated by a double bar line and a key signature change) and contains the following chord sequence: Dmin7, G7, Cmaj7, Edim7, Fmin7, Bb7. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and breath marks (indicated by a small 's' above a note).

FIG. 23 Modulation, liaisons d'intentions et coordination des respirations durant le soli, *Black Orpheus*

## 4 Appendice

J'ai eu l'occasion de rencontrer Jean-François Untrau, dont le métier est arrangeur, pour l'interviewer sur son expérience. Il vit et travaille en Alsace. Il m'a raconté son parcours de ses débuts quand il faisait des arrangements pour son père qui jouait de la musique dans les bals jusqu'à ses premiers succès qui l'ont incité à poursuivre dans cette voie. Son réseau a ensuite lentement évolué, surtout par le bouche à oreille, et il travaille aujourd'hui à plein régime avec des artistes renommés la scène musicale française qui viennent s'enregistrer chez lui. Il s'est formé « sur le tas » en autodidacte et n'a aucune formation musicale académique. Il travaille dans un home-studio d'une vingtaine de mètres carré à côté de sa maison. Il est multi-instrumentiste avec un bon niveau dans chaque instrument. Il s'occupe aussi de la partie mixage et mastering.

Pour ce qui est du matériel il utilise le logiciel Samplitude. C'est un logiciel cher mais qui possède certaines fonctionnalités uniques. Il possède un ordinateur construit sur mesure suffisamment puissant pour pouvoir faire fonctionner ses logiciels musicaux sans problème. Il a une interface audio RME, un pré-amplificateur, un compresseur ainsi qu'un clavier-maître et des enceintes de monitorings.

Il s'agit d'un arrangeur des temps moderne qui utilise les moyens technologiques mais dire qu'il serait un beatmaker ne serait pas correct, ses arrangements sont de style traditionnel et les rappeurs ne sont pas sa clientèle. Il utilise aussi bien des instruments acoustiques que des instruments électroniques pour faire ses arrangements. Je lui ai demandé comment est-ce qu'il percevait son métier, s'il était un agrégat de plusieurs métiers, un assemblage des compétences d'un arrangeur et de celles d'un ingénieur du son, ce qui signifierait que le métier d'arrangeur au sens traditionnel aurait finalement disparu avec le temps ? Il m'a répondu que le métier d'arrangeur fait toujours appel à un savoir musical, tel que les conduite de voix, voicings etc... L'arrangeur a une vision artistique. Mais lorsqu'un travail de sound design est effectué, l'arrangeur et l'ingénieur semble se confondre, les frontières sont poreuses entre les deux métiers. J'ai pu remarqué que les aspects techniques étaient très présent dans son travail donc il me semble à présent difficile de dissocier cet aspect du métier. Cela confirme d'ailleurs les différents propos d'arrangeur que j'ai réuni dans ce mémoire quant à l'actuel statut de l'arrangeur.

Qu'en est-il de la part de soi dans son travail ? Il m'explique que dans son métier il peut garder sa patte artistique et n'est pas trop obligé de modifier son style en fonction de ses clients, évidemment il y a des compromis et certains donnent un cadre plus important que d'autre, mais en général les personnes qui le contacte recherche justement le type de sonorité qu'il peut produire, d'où l'utilité de développer au fur et à mesure sa patte artistique comme nous avons déjà pu le voir. Si l'univers du client est trop distant du sien, alors il n'hésite pas à le réorienter vers quelqu'un qui serait plus adapté et qui pourrait mieux répondre à sa demande.

Au niveau de la concurrence, elle est rude dans le domaine du mixage mais moins dans celui de l'arrangement. Comme j'ai déjà pu l'évoquer, il est assez facile de nos jours de se procurer du matériel performant ce qui fait que beaucoup de personne propose des services de mixage.

Pour avoir une idée du type de travail qu'il peut effectuer voici quelques exemples de ses projets :

- Arrangement. Un client souhaite faire un album et a besoin d'un arrangement pour une de ses chansons. Ce client lui a envoyé des voix témoins afin qu'il puisse les harmoniser. Il va donc réaliser toute la partie instrumentale en respectant le style de son client.
- Mixage pour un album. Dans ce cas on lui a envoyé toutes les pistes qui ont été enregistrées dans un studio dans une autre ville.
- Musique à l'image. Il a par exemple réaliser une publicité pour une application ainsi que pour une marque de cuisine. Dans ce cas on lui donne une vidéo de la publicité et il doit rajouter la musique et les bruitages. On peut lui indiquer une direction à propos du style de musique recherché. A noté que dans certains projets, les cahiers des charges peuvent être extrêmement précis, par exemple on peut lui donner des indications de tempo, de valeur de note, ou de mouvement de voix.

Pour ce qui est des revenus, les pourcentages de droits comme nous l'avons vu sont faibles et moins avantageux que ceux d'un compositeur par exemple, et il est compliqué de vivre du seul revenu qui provient de l'activité d'arrangeur à moins d'avoir arrangé des morceaux devenus des hits internationaux, ce qui est possible mais reste assez rare. C'est pour cette raison qu'il préfère céder ses droits d'arrangement en échange d'une somme qu'il touche dès que le titre est fini. C'est un pari. Il bénéficie également du statut d'intermittent du spectacle. Un autre moyen pour lui de gagner de l'argent et de « faire de la musique au kilomètre » lorsqu'il a du temps libre. Il poste ses brèves compositions sur des sites qui sont des bases de données musicales sur lesquelles des particuliers ou des sociétés viennent piocher des musiques. Si une de ces musique passe par exemple lors d'un JT à fort audimat cela peut alors générer beaucoup d'argent.

Lors d'une seconde entrevue j'ai pu assister à son processus d'arrangement. Son client lui avait envoyé l'enregistrement d'une voix témoin accompagné d'un piano. Il lui a aussi fourni la partition de sa composition (fig. 24) qui contient la mélodie, les accords ainsi que les paroles, il s'agit d'une musique religieuse. Officiellement il a carte blanche pour les choix qu'il devra faire. Toutefois, comme il connaît ce client depuis longue date, il sait parfaitement quels sont les goûts et les préférences de ce client et il sait donc que ce client n'acceptera pas tout et surtout pas d'excentricité, cette carte blanche est donc relative. En conséquence il sait qu'il ne doit pas s'écarter beaucoup de l'harmonisation qu'il lui a fourni, une fantaisie ou des couleurs sonore un peu communes ont de très grande chance de ne pas être retenus alors que des sonorités pop feraient très bien l'affaire. Il adapte donc l'instrumentation dans ce sens là. Sa connaissance de sa clientèle fait qu'il ne perd pas de temps. L'élaboration de l'arrangement a duré une matinée puis a été envoyé <sup>127</sup> à Paris où un chant de chorale sera ajouté par dessus.

Le mixage est fait au cours de l'arrangement. A chaque opération, que ce soit l'ajout d'instrument, d'une nouvelle partie enregistrée ou d'un quelconque traitement, est effectué de suite un rééquilibrage du rendu sonore alors qu'en général cette étape se fait une fois que l'étape d'enregistrement est terminé. Par exemple lorsqu'il a ajouté un piano dans l'arrangement il a réglé les paramètres d'égalisation, de résonance et de fréquences. La méthode est ici plus progressive et il lui arrive que lorsque l'arrangement est finalisé il n'y ai plus à proprement parlé de phase de mixage distincte de l'enregistrement car cette tache a déjà été effectué en cours de route et il ne reste alors plus que le mastering.

Voilà comment il a procédé pour faire son arrangement. Pour commencer il a rapidement opter pour une forme qu'il a quelque peu modifié en chemin. Il a crée une introduction exploitant différents éléments du couplet mais en y mettant une pédale de basse pour obtenir un effet de suspension avant d'entrer dans le couplet.

---

<sup>127</sup> L'arrangement a été envoyé sous la forme d'un mixage avec les stems à 0db correspondant à ce mixage.

Version envoyé,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangement J.F. Untrau/Toi mon berger, tu me conduis - \(PB Effectué à Rosenwiller\).mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangement%20J.F.%20Untrau/Toi%20mon%20berger,%20tu%20me%20conduis%20-%20(PB%20Effectué%20à%20Rosenwiller).mp3)

Version finale,

URL=[https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangement J.F. Untrau/Toi mon berger, tu me conduis - \(avec les voix ajoutées à Paris\).mp3](https://seafire.unistra.fr/lib/e39abf2a-7ad7-4554-8422-3a779892b6a6/file/Arrangement%20J.F.%20Untrau/Toi%20mon%20berger,%20tu%20me%20conduis%20-%20(avec%20les%20voix%20ajoutées%20à%20Paris).mp3)

# TOI MON BERGER, TU ME CONDUIS \*

Chant de la Parole pour le 4<sup>ème</sup> dimanche de Pâques, années A, B et C.

Texte : Marie-Colette Guédc  
Musique : Michel Wackenheim

$\text{♩} = 100$

Avec une grande confiance

Ré Sol Ré Mi m La *fat* Si m Fa#m

1. Toi mon Ber-ger, tu me con-duis Vers les Sour-ces j'ai-lis-san-tes  
2. Toi mon Ber-ger, tu me nour-ris, A la ta-ble d'a-bon-dan-ce,  
3. Toi mon Ber-ger, tu me gué-ris Dans la nuit de ma souf-fran-ce,  
4. Toi mon Ber-ger, tu me sai-sis Dans les bras de ta Puis-san-ce;

0 Si m Fa#m Sol - 3 Ré

1. Où je re-çois tes flots de Vie :  
2. Ton Pain vi-vant me ras-sie :  
3. Au Feu brû-lant de ton Es-prit :  
4. Je n'ai plus peur, ma joie gran-dit :

Sol Ré Mi m La Ré Sol Ré La4 - 3 Ré

1. Les Eaux de ma nais-san-ce, Les Eaux de ma nais-san-ce.  
2. Le Pain de ma crois-san-ce, Le Pain de ma crois-san-ce.  
3. Le Feu de ton Al-lian-ce, Le Feu de ton Al-lian-ce.  
4. La Joie de ta Pré-sen-ce, La Joie de ta Pré-sen-ce.

## Contre-chant de flûte

FIG. 24. Partition que le client a fourni à l'arrangeur

Son client n'étant pas un chanteur professionnel il a d'abord du recaler sa voix dans l'interface de son logiciel selon la partition qu'il lui avait fourni et la traiter avec de l'auto-tune avant de pouvoir réaliser l'arrangement. Il a ensuite enregistré un accompagnement au piano, partie par partie, et a fait de même pour les autres instruments jusqu'à obtenir des pistes complètes pour chacun des instruments. Il a ensuite ajouté un interlude reprenant la mélodie avant d'enchaîner sur le deuxième couplet et une fois la structure complète il a ajouté quelques contrechants de style orchestral et des nappes de violons pour enrichir le morceau. Le piano comme les nappes de violons sont des sons électroniques.

Voici la liste de tous les instruments qui ont été utilisés pour élaborer cet arrangement : Piano toy, piano, guitare, basse, voix d'enfants, percussions, tambour, grosse caisse, violons, glockenspiel, cloche, lap steel.

Il a ensuite utilisé certains plugins comme un générateur d'harmonique afin d'augmenter la densité sonore de certains instruments, il a aussi corrigé la balance tonal.

Pour lui une chanson est de qualité lorsqu'elle sonne bien avec un seul instrument et la voix, c'est à dire avec un arrangement minimal. Si la matière première est bonne un arrangement plus sophistiqué peut alors se développer efficacement. Ce que j'ai particulièrement apprécié dans sa démarche c'est la prise en compte du sens des paroles pour se guider dans son arrangement, j'ai un peu moins apprécié le côté enregistrement construction assez prononcé mais cette méthode lui permet d'avoir un grand rendement et ne concerne pas l'ensemble de ses arrangements.

## **Conclusion**

On se rend compte que le succès d'une chanson ne tient pas qu'aux artistes et que l'arrangeur y est pour beaucoup. Comme nous l'avons vu, les années 60 à 80 correspondent à l'âge d'or du métier et à la manière traditionnelle de travailler, les arrangeurs étaient alors capables de faire des orchestrations très poussées. Cela demande de grandes compétences, presque tous sont passés par des conservatoires, d'autres ont acquis ces connaissances en dehors des institutions au sein de différentes formations musicales.

En plus de ses talents d'orchestrateur un arrangeur compétent prend en compte les paroles de la chanson et le style de l'artiste avec lequel il collabore pour orienter son travail. Il peut ainsi faire un arrangement « sur-mesure » pour tirer le meilleur d'un artiste et le mettre en valeur. Selon les

cas il dispose de plus ou moins de liberté créative. Notons qu'un bon arrangeur possède une manière d'arranger qui le rend reconnaissable, la patte artistique compte beaucoup dans le succès et la durabilité de ces musiciens.

Nous avons pu constater au travers de plusieurs études de cas et exemples la présence de diverses influences stylistiques dans la chanson française et de quel manière un arrangement peut insuffler à une oeuvre certaines de ces influences grâce à des procédés d'écritures et d'organisation structurelle.

Nous avons vu que les progrès technologiques ont changés la façon d'enregistrer la musique et que par ricoché cela a aussi modifier la profession d'arrangeur. Jusqu'à présent lorsque ce dernier arrivait en studio il donnait les partitions à chaque musiciens et dirigeait l'orchestre mais à partir des années 80 les arrangeurs tout comme les artistes, fortement inspirés par les groupes anglo-saxons, ont adopté un nouveau mode de fonctionnement. Les arrangements ont commencé à se faire en groupe ce qui présente l'avantage d'être plus démocratique mais plus compliqué au niveau de l'organisation. On comprend que ces changements ont aussi des raisons esthétiques et dépendent d'une certaine mode. De nos jours il arrive que des réalisateurs artistiques fassent appel à des arrangeurs sachant écrire pour des orchestres afin d'avoir de donner un style classique ou jazz à un morceau comme l'a montré le cas de Laurent Cugny. L'arrangeur est cependant moins sollicité qu'auparavant car les orchestrations sont plus rares dans la variété actuelle et l'attention se porte davantage sur le mixage souvent au détriment de la richesse de la matière musicale. Il y a aussi des arrangeurs comme Jean-François Untrau qui travaillent dans leurs Home-Studio. Son témoignage permet de se rendre compte que le champ d'action de la profession s'est élargit.

On peut éprouver une certaine nostalgie par rapport à une époque à laquelle les enregistrements réunissaient tous les acteurs en même temps. A présent la création musical est la plupart du temps morcelée et cela présente des avantages comme des inconvénients. Les aspects sociologiques et psychologiques sont inhérents à la pratique musicale et ces modifications dans les processus de créations ont forcément une incidence sur le rendu musicale et le contenu émotionnel d'une oeuvre.

Aujourd'hui certains beatmakers sont particulièrement expérimentés dans ce domaine et constituent une nouvelle branche du métier d'arrangeur. Certains n'utilisent que des instruments électroniques dans leur productions. On a pu voir certaines approches intéressantes comme celle de Nicolas Repac qui fait des arrangements originaux à base de *samples* mais aussi

d'enregistrements instrumentales, là où Guillaume Brière conserve une approche plus traditionnelle tout en utilisant des moyens actuels.

Il me semble pour ma part que les orchestrations ont la faculté d'anoblir une chanson et de lui octroyer un supplément d'âme, de même que les enregistrements exécutés selon les anciennes méthodes qui étaient plus vivants et exigeants.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES ET ARTICLES

- HODEIR (André), *Les formes de la musique*. Paris, Que sais-je ?, 17e édition, n° 117, 2019.
- HIRSCHI (Stéphane), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*. Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- VIAN (Boris), *En avant la zizique... et par ici les gros sous*. Paris, Le Livre contemporain, 1958.
- SMALL (Christopher), *Musiquer - Le sens de l'expérience musicale*. Trad. fr. J. SKLOWER, préf. A. HENNION, Paris, Philharmonie de Paris, 2019.
- ARBO (Alessandro), LEPHAY (Pierre-Emmanuel), *Quand l'enregistrement change la musique*. Paris, Hermann Editeurs, 2017.
- CUGNY (Laurent), RAVET (Hyacinthe) et RUDENT (Catherine), « Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez... », *Sociétés*, n° 85, 2004, p. 83-100,  
URL=<https://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-83.htm>
- MORRICONE (Ennio), DE ROSA (Alessandro), *Ma musique, ma vie*. Paris, Editions Seguir, 2018.
- ELHAÏK (Serge), *Les arrangeurs de la chanson française*. Paris, édition Textuel, 2018.
- FOUTEL (Rémi), VUILLET (Julien), *Jean-Claude Vannier, l'arrangeur des arrangeurs*. Marseille, Le mot et le reste, 2018.
- MANOUKIAN (André), *Sur les routes de la musique*. New York, HarperCollins, 2021.
- JULLIEN (Ivan), CATALDO (Jean-Loup), *Traité de l'arrangement*. Média Musique, 2005.
- SOULEZ (Antonia), « La musique indéterminée : une philosophie informelle pour Cage », *Revue française d'études américaines*, n° 117, 2008, p. 50-64,  
URL=<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-3-page-50.htm>
- « Le dossier : Romain Didier », *Hexagone Revue trimestrielle de la chanson*, n°27, 2023.

## INTERVIEWS ET EMISSIONS WEB

- Extrait de l'interview « Romain Didier, auteur-compositeur-interprète », *Les grands entretiens*, Valero Laurent, prod., Quantin Lionel, réal., Ferdinand Marie-Christine, cola., France Musique, 2022,  
URL=<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-grands-entretiens/romain-didier-auteur-compositeur-interprete-1-5-9424497>
- Extrait de l'émission « La beauté est-elle encore l'enjeu de l'art contemporain », *Avec philosophie*, France Culture, 2023,  
URL=<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/la-beaute-est-elle-encore-l-enjeu-de-l-art-contemporain-1127579>
- Extrait du documentaire « Beatmakers S1 : Nicolas Repac », *Beatmakers*, Commeillas David, aut., Hirsch Samuel, aut. et réal., ARTE Radio, 2017,  
URL=[https://www.arteradio.com/son/61658799/beatmakers\\_s1\\_7\\_10\\_nicolas\\_repac](https://www.arteradio.com/son/61658799/beatmakers_s1_7_10_nicolas_repac)
- Extrait du documentaire « Beatmakers S2 : Guillaume Brière pour Orelsan », *Beatmakers*, Commeillas David, aut., Hirsch Samuel, aut. et réal., ARTE Radio, 2019,  
URL=[https://www.arteradio.com/son/61661797/beatmakers\\_s2\\_4\\_10\\_guillaume\\_briere\\_pour\\_orelsan](https://www.arteradio.com/son/61661797/beatmakers_s2_4_10_guillaume_briere_pour_orelsan)
- Extrait du documentaire « Beatmakers S2 : TrackBastardz pour Damso », *Beatmakers*, Commeillas David, aut., Hirsch Samuel, aut. et réal., ARTE Radio, 2019,  
URL=[https://www.arteradio.com/son/61661767/beatmakers\\_s2\\_3\\_10\\_trackbastardz\\_pour\\_damso](https://www.arteradio.com/son/61661767/beatmakers_s2_3_10_trackbastardz_pour_damso)

## COLLOQUE

- « La musique-science devant la question de l'harmonie », *1722-2022 : trois siècles du Traité de Jean-Philippe Rameau*, Organisation IReMus, Sorbonne Université, Paris, 7-9 novembre 2022

## CHANSONS

MITCHELL (Eddy), « Toujours un coin qui me rappelle », (comp. B. Bacharach, arrang. J. Bouchéty), *Toute La Ville En Parle, Eddy Est Formidable*. LP, Barclay, 80240, 1964.

POLNAREFF (Michel), « La poupée qui fait non », (comp. M. Polnareff, arrang. J. Bouchéty), *Love Me Please Love Me*. Album, Disc'AZ, SUC 68 013, 1966.

FUGAIN (Michel), Le Big Bazar, « Chante... comme si tu devais mourir demain », (comp. M. Fugain, arrang. J. Bouchéty), *Michel Fugain et le Big Bazar numéro 2*. Vinyle, CBS, CBS 1630, 1973.

HIGELIN (Arthur), *L'or noir*. (comp. N. Repac) CD, Naïve, NV 826311, 2012.

HALLYDAY (Johnny), « Je te reverrai » (comp. S. Fain, arrang. I. Jullien), *Le Pénitencier*. 33 tours, Philips, B 373 442 F, 1964.

LAMA (Serge), « Je suis malade », (comp. A. Dona, arrang. J. Petit), *Je suis malade*. 33 tours, Philips, 6325 020, 1973.

CLERC (Julien), « Ma préférence », (comp. J. Clerc, arrang. J. Petit), *Jaloux*. Vinyle, Pathé, 2 C 068-14577, 1978.

FERRÉ (Léo), « C'est extra », (comp. L. Ferré, arrang. J. Defaye), *L'Été 68*. 45 tours, Barclay, 71 347, 1969.

FERRÉ (Léo), « Avec le temps », (comp. L. Ferré, arrang. J. Defaye). 45 tours, Barclay, 61 427, 1971.

BARDOT (Brigitte), GAINSBURG (Serge), « Bonnie and Clyde », (comp. S. Gainsbourg, arrang. M. Colombier). 45 tours, Fontana/Phillips, 460.247 ME, 1968.

GAINSBURG (Serge), « L'Homme à la tête de chou », (comp. S. Gainsbourg, arrang. A. Hawkshaw), *L'Homme à la tête de chou*. Vinyle, Philips, 9101 097, 1976.

BARBARA, « L'aigle noir », (comp. Barbara, arrang. M. Colombier), *L'aigle noir*. Album, Phillips, 6311 024, 1970.

BREL (Jacques), « La valse à mille temps », (comp. J. Brel, arrang. F. Rauber), *La valse à mille temps*. Vinyle, Philips, 870 004 BFY, 1968.

BREL (Jacques), « L'Ostendaise », (comp. J. Brel, arrang. F. Rauber), *J'arrive*. Vinyle, Barclay, 80 373, 1968.

HALLYDAY (Johnny), « Que je t'aime », (comp. J. Renard, arrang. J. Vannier). 45 tours, Phillips, 437.480 BE, 1969.

BRANT (Mike), « Laisse moi t'aimer », (comp. J. Renard, arrang. J. Vannier), *Mike Brant*. Vinyle, Alvorada, N-78-39, 1970.

BRANT (Mike), « Mais dans la lumière », (comp. J. Renard, arrang. J. Vannier), *Mike Brant*. Vinyle, CBS, 5245, 1970.

DESMOND (Paul), « Black Orpheus », *Take Ten* (comp. Luiz Bonfá). Vinyle, RCA, PL 42045, 1977 (original 1959).

ARMSTRONG (Louis), « Go Down Moses », (comp. Inconnu), *Louis and the Good Book*. Vinyle, MCA Records, MAP/S 1408, 1958.

NOUGARO (Claude), « Armstrong », (comp. inconnu, arrang. M. Vander), *Bidonville*. CD, Phillips, 842138, 1966.

BASIE (Count), « Fawncy Meeting' You », (comp. N. Hefti). 78 tours, Mercury, 89881952, 1952.

LEGRAND (Michel), « Trombone, guitare et compagnie », *Serenades Du XXe Siecle*. Vinyle, Phillips, 77.733 L, 1964.

LEPREST (Allain), « Une valse pour rien », (arrang. R. Didier), *Leprest Symphonique*. CD Tacet, TCT 111201-1, 2011.

ORELSAN, « Paradis », (comp. Orelsan, G. Brière, arrang. G. Brière), *La fête est finie*. CD, Wagram Music / 3ème Bureau, 3351446, 2017.

REPAC (Nicolas), « All Ready », *Black Box*. Album, No Format, NØF. 20 LP, 2013.

MOBY, « Natural Blues », *Play*. CD, V2 Records, 63881-27639-2, 2000.

CHARLES (Ray), « Hit the Road Jack ». 45 tours, ABC-Paramount, AP 22116, 1961.

SHORTER (Wayne), « Footprints », *Adam's Apple*. Album, Blue Note, BST 84232, 1966.

PARKER (Charlie), « Blues for Alice », *The Magnificent Charlie Parker*. Vinyle, Clef Records, MG C-646, 1955 (original 1951).

ROLLINS (Sonny), Pent-Up House, *Plus 4*. Album, Prestige, PRLP 7038, 1956.