



HAL
open science

Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française (Juliette Gréco)

Laurent Cugny, Rudent Catherine, Ravet Hyacinthe

► **To cite this version:**

Laurent Cugny, Rudent Catherine, Ravet Hyacinthe. Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française (Juliette Gréco). Sociétés - Revue des sciences sociales et humaines, 2004. <hal-02098931>

HAL Id: hal-02098931

<https://hal.science/hal-02098931v1>

Submitted on 13 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Laurent Cugny
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie ([IREMus](#), UMR 8223)
Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles ([CRIJMA](#))

En collaboration avec Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, *Sociétés*, n° 85, 2004/3, 2004, p. 83-100.

**« Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez... » :
sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française.**

Laurent Cugny, Hyacinthe Ravet, Catherine Rudent

« Lorsqu'Universal m'a contacté, début 2003, pour travailler comme arrangeur*¹ sur le dernier disque de Juliette Gréco – explique Laurent Cugny – je n'avais pas d'expérience du milieu de la chanson. Comme musicien de jazz, je me suis tôt spécialisé dans la grande formation* et l'écriture* en général (notamment à la tête de l'Orchestre National de Jazz de 1994 à 1997). En février 2003, Jean-Philippe Allard, le producteur* français de la chanteuse de jazz Abbey Lincoln a décidé d'ajouter des cordes* au dernier enregistrement de celle-ci et a commandé cette tâche à deux arrangeurs, dont je faisais partie. C'était la première fois que j'écrivais pour un ensemble de cordes. L'expérience ayant été jugée concluante, ce même producteur, par ailleurs directeur du label Polydor me rappelait un mois plus tard pour me demander d'être l'un des arrangeurs d'un disque de Juliette Gréco, sorti finalement fin 2003 sous le titre "Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez...". J'ai pu ainsi voir de l'intérieur comment fonctionnait l'élaboration d'un tel enregistrement. »

A partir de ce témoignage d'une expérience professionnelle particulière, nous proposons de réfléchir à la multiplicité des enjeux et à la complexité des rapports au musical des divers acteurs d'une pratique collective de création.

Il faut souligner, en préliminaire, que la relation à la musique de nos contemporains (dans les sociétés occidentales) se construit fréquemment sur des albums de chansons ayant passé en partie par les mêmes étapes que celui-ci. Car la confection d'un album de ce type est une situation caractéristique et banale dans l'industrie musicale².

Mais c'est surtout la relation à la musique des acteurs de l'album, qui est interrogée ici. Pourquoi ? Parce que ces acteurs sont bien mal connus en général et que leur façon de collaborer dans le long processus de cette création à plusieurs n'a guère été décrite jusqu'à

¹ Les termes suivis d'un astérisque lors de leur première apparition sont définis dans le glossaire en annexe.

² Il s'agit néanmoins d'une situation particulière, de fabrication d'un disque de chansons parmi d'autres. Il est bien évident que toute la chanson ne s'enregistre pas d'une seule et même façon. Les artistes concernés, leur notoriété, les publics visés, la taille de la maison de disques, avec bien d'autres paramètres, déterminent des façons de faire très variées. De nos jours, les nouvelles technologies transforment rapidement les rôles et les façons de faire. Il n'en reste pas moins que de nombreuses observations peuvent être faites à partir de cette situation, qui représente alors un exemple des pratiques en œuvre dans les dernières décennies.

présent. Mais aussi parce qu'ils ont des compétences et des références musicales aussi diverses que leur rôle dans la réalisation de l'album. Celle-ci est le fruit d'une activité collective de création : un "monde de l'art" [Becker, 1988] se constitue et mobilise des énergies multiples le temps de l'élaboration de l'album (monde de l'art lui-même qui rencontre et évolue en fonction des logiques à l'œuvre dans le champ artistique).

L'analyse proposée insistera sur le travail spécifique de l'arrangeur (II), après avoir resitué son rôle dans l'ensemble du dispositif de création (I) ; elle interrogera enfin le sens musical de la construction de l'œuvre pour les différents protagonistes (III).

1. Témoignage : un univers de création, ses protagonistes, leur fonction et leur rôle.

La caractéristique principale de ce cas de création musicale porte sur le nombre d'acteurs plutôt élevé, conséquence de la conception même de l'album, qui s'est déterminée en concertation entre l'artiste – Juliette Gréco – et son producteur, Jean-Philippe Allard. Il semble que celui-ci ait été le moteur principal, c'est-à-dire qu'il ait conçu une idée d'ensemble de la production, et l'ait ensuite proposée à l'artiste. À partir de cet instant, les choix se sont opérés dans une constante concertation entre les deux parties.

Quelle est donc cette idée principale ? Faire travailler de nombreux participants dans des combinaisons variées. Deux grandes phases se succèdent globalement dans la réalisation d'un album de chansons : la conception et l'écriture des chansons, leur enregistrement. La première phase fait intervenir deux types d'acteurs : les auteurs et les compositeurs. La seconde les arrangeurs et les musiciens de studio. Il peut être utile de préciser que si la nouvelle se répand qu'une artiste de la notoriété de Juliette Gréco prépare un album, beaucoup de gens souhaitent écrire et proposent leurs services spontanément, lorsque d'autres sont sollicités par la production. Arrivent alors textes seuls, musiques seules et œuvres complètes avec paroles et musiques. Des choix sont alors opérés, certaines chansons sont enregistrées, et une ultime sélection décide de celles qui seront sur l'album.

Juliette Gréco n'est ni compositrice ni auteure (à de rares exceptions – passées – près) : c'est l'interprète par excellence (c'est ainsi qu'elle se présente elle-même). Au cours de sa longue et prestigieuse carrière, elle a chanté les textes de Boris Vian, Louis Aragon, Jacques Brel, Serge Gainsbourg, et de bien d'autres personnalités, jusqu'à Jean-Paul Sartre. Les compositeurs, au fil du temps, ont été également très nombreux à travailler pour elle. Deux musiciens, pourtant, ont acquis une place privilégiée : le pianiste Gérard Jouannest et l'arrangeur François Rauber³. Tous deux ont été les collaborateurs exclusifs de Jacques Brel tout au long des années 1960, puis se sont mis au service de Juliette Gréco à partir des années 1970. Ils sont devenus très rapidement pianiste – compositeur (pour le premier) et arrangeur (pour le second) de prédilection de la chanteuse.

Le premier axe du présent album est donc ainsi fixé. Les idées viennent du producteur, de l'artiste, et dans une moindre mesure de Gérard Jouannest. Elles sont discutées et avalisées par ces trois personnes. L'idée principale de départ était que les deux collaborateurs privilégiés – Gérard Jouannest et François Rauber – ne devaient pas être les seuls (comme cela avait pu être le cas dans de précédents albums), mais entourés de nombreux autres acteurs, de façon à varier et renouveler le style de l'interprète. La production était ainsi placée sous le signe d'une (relative) expérimentation⁴.

³ Qui devait malheureusement décéder quelques semaines après la sortie du disque.

⁴ Si l'on examine le disque terminé on constate que huit auteurs*, six compositeurs* et cinq arrangeurs* ont participé à l'élaboration des quatorze chansons. Deux personnalités ont pris une part prépondérante : Gérard Jouannest qui signe huit compositions et un arrangement, et Benjamin Biolay, responsable de cinq textes, deux musiques et deux arrangements. Quant aux autres acteurs, aucun n'a participé à plus de quatre chansons, six n'apparaissant que sur un seul titre. Seules deux combinaisons auteur – compositeur – arrangeur se retrouvent à l'identique sur deux chansons chacune, les douze autres titres ayant une combinaison propre. On peut donc conclure à une grande diversité d'apports.

Après la phase de composition et de choix des chansons, vient celle de leur réalisation sonore, de leur enregistrement. Un autre personnage entre alors en scène : le réalisateur*.

Dans des temps plus anciens (et c'est parfois encore le cas), la réalisation sonore se faisait en concertation entre un directeur artistique et un ingénieur du son. Le premier exprimait plus ou moins précisément l'idée qu'il se faisait de l'aspect sonore et le second était en charge de la traduire dans la réalité et d'assurer une bonne réalisation technique de la prise de son. Comme les intitulés l'indiquent, la distinction restait assez nette entre l' "artistique" et le technique. Les technologies et les mentalités évoluant, cette frontière s'est brouillée. Une nouvelle fonction s'est ainsi créée, celle de "réalisateur". Celui-ci est chargé de la globalité de l'image sonore d'un album, dans ses aspects à la fois artistiques et techniques. Son rôle est proche, dans le processus global, de celui des arrangeurs (le réalisateur est d'ailleurs ici crédité comme arrangeur sur certains titres). Mais au contraire des arrangeurs qui n'interviennent que sur certaines chansons, il est un des rares acteurs à être en charge d'un aspect de la production pour l'album entier. Il peut être assisté d'un ingénieur du son ou bien assumer lui-même cette fonction (ce qui est le cas ici avec Jean Lamoot).

On voit donc se dessiner une première hiérarchie. C'est l'interprète, bien sûr, qui donnera son caractère principal à l'ensemble, la signature, c'est elle qui endossera la responsabilité artistique. De leur côté, le producteur veille à une cohérence globale et le réalisateur à l'unité sonore de l'album. On peut dire ainsi 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. Une hiérarchie parallèle, plus proprement artistique, se distingue. Elle place encore l'interprète en premier, suivie des auteurs-compositeurs d'un côté, du réalisateur et des arrangeurs de l'autre, dans un ordre qui peut justement faire l'objet d'une discussion⁵.

Le choix des arrangeurs⁶ correspond à des options de style sonore, de couleur, s'appuyant sur des façons de travailler différentes. François Rauber est l'arrangeur "historique". Il a travaillé avec Jacques Brel et a largement contribué à forger le son du chanteur. Son style d'orchestration sophistiqué, est très caractérisé et immédiatement reconnu des connaisseurs. Il représente une forme de classicisme en la matière. François Rauber travaille avec des effectifs importants (jusqu'à trente musiciens) et enregistre rapidement en peu de prises* sans recours au re-recording* ni aux possibilités des technologies d'enregistrement récentes. Gérard Jouannest son ami de toujours, procède de la même esthétique et des mêmes façons de travailler.

À l'autre extrémité, une équipe d'arrangeurs a été engagée pour apporter un son entièrement nouveau fondé sur une exploitation des techniques récentes, notamment le *direct-to-disk** et le traitement sonore. Un certain nombre de sons "acoustiques" sont recueillis un par un. Ils sont ensuite organisés et retraités *via* le logiciel *Pro Tools*, devenu le standard du travail en studio, y compris pour l'enregistrement conventionnel. Entre ces deux pôles, deux

⁵ Par un long processus d'autonomisation d'un champ intellectuel et culturel – qui a vu son aboutissement au cours du 19^{ème} siècle et sa consécration au 20^{ème} siècle avec le « mythe de l'artiste » – l'univers artistique fonctionne sur une primauté accordée au créateur [Bourdieu, 1984] ; dans les hiérarchies esthétiques / artistiques, l'interprète vient après la plupart du temps. Pour autant, ici, « l'artiste » est l'interprète : c'est elle qui est supposée donner vie à l'œuvre en lui donnant existence, en la « créant » à sa propre manière. On retrouve ici les débats sur l'interprétation comme forme de création ou comme partie prenante et essentielle de la création, dans les arts du spectacle notamment, et qui traversent les débats sur la possibilité d'une sociologie des œuvres [depuis le colloque de Sociologie de l'art, (Moulin, 1986) aux écrits récents de N. Heinich (2001) ou Becker notamment (2003)]. On y rejoint également la question de la "vedettarisation" de la musique qui place l'interprète au devant de la scène, que l'on retrouve dans tout style de musique (comme H. von Karajan dans l'univers de la musique dite classique).

⁶ Ou de groupes d'arrangeurs. On a évoqué le nombre de cinq, mais l'un d'entre eux est constitué en réalité d'arrangeurs qui travaillent en équipe, de même que deux auteurs ont cosigné le texte d'une des chansons.

arrangeurs – Benjamin Biolay et Laurent Cugny – travaillent avec l’une ou l’autre technique, et sont censés apporter chacun une couleur distincte, celle de Laurent Cugny étant supposée s’appuyer sur arrière-plan jazz.

Reste enfin un dernier groupe d’acteurs : les musiciens de séance*. Le personnel détaillé est mentionné sur la pochette, ce qui indique qu’on leur reconnaît un rôle artistique. Ils ne sont cependant pas décisionnaires, puisque placés sous l’autorité des différents arrangeurs, qui sont toujours chefs d’orchestre lors de l’enregistrement des chansons sur lesquelles ils ont travaillé. Chacun de ces arrangeurs peut donc demander à travailler avec ses musiciens. La réalité est cependant un peu différente. Un premier groupe de musiciens est constitué par les membres de l’orchestre de scène*, en particulier le pianiste (Gérard Jouannest) et l’accordéoniste, que Juliette Gréco souhaite avoir avec elle. L’ensemble de cordes (une vingtaine de musiciens) est en principe le même pour toutes les séances. On remarque ici un degré hiérarchique intermédiaire, puisque l’ensemble est placé sous la responsabilité d’un chef⁷ qui recueille les volontés du chef d’orchestre pour les transmettre aux membres de son effectif (c’est lui notamment qui choisit et coordonne les coups d’archet*). Autour de cette base commune, chaque arrangeur est libre de venir avec ses musiciens. François Rauber avait ainsi son équipe d’une douzaine d’instrumentistes en plus des cordes, avec lesquels il travaillait régulièrement. De son côté, Laurent Cugny a fait appel à quelques musiciens dont il avait besoin pour leurs compétences en matière de jazz, certains étant en charge d’interventions improvisées.

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. Nous analyserons plus loin les objectifs et les possibles motivations des divers protagonistes qui peuvent se trouver en décalage et en discordance mais qui, pourtant, finissent par s’accorder dans une telle action de création collective. Précisons, pour le moment le travail et le rôle spécifique de l’arrangeur, l’une des figures de cette collaboration. Nous montrerons particulièrement les prérogatives et les contraintes de cet acteur dans le processus de création de l’album.

2. Analyse socio-musicale : confusion des limites entre arrangement et création

La distinction entre les rôles des différents protagonistes a des conséquences concrètes sur la façon dont ils mènent leur travail, les conditions matérielles dans lesquelles ils sont placés, les libertés dont ils bénéficient et les contraintes qu’on leur impose. En même temps, cette distinction des rôles entre les différents protagonistes n’est pas aussi simple qu’elle peut d’abord le sembler. L’on peut finalement se demander si elle ne se redéfinit pas, en partie, au moment de l’action.

Le témoignage direct de Laurent Cugny, permet de mettre ces deux points en évidence concernant le rôle de l’arrangeur, rôle qu’il lui a été ici donné de jouer. D’une part, en tant que rôle de second plan dans les “hiérarchies” mentionnées plus haut, un certain nombre de contraintes viennent cadrer et limiter son action et ses choix de musicien. Mais d’autre part on peut se demander si la frontière entre composition et arrangement ne doit pas être questionnée, sur un plan plus général. Cela contrarierait alors ces hiérarchies, en vertu desquelles le rôle de l’arrangeur est en retrait par rapport à celui du compositeur. Il y aurait un décalage entre la marge de manœuvre qui est accordée à l’arrangeur et l’importance effective du rôle musical qu’il joue.

Qu’est-ce qui motive ces hiérarchies ? C’est que l’arrangement est le traitement d’un matériau musical inventé, créé, au préalable, et souvent par quelqu’un d’autre. L’arrangement remanie, là où la composition initie (elle intervient la première dans l’ordre des tâches

⁷ Il intervient également comme soliste sur certaines chansons.

musicales) et invente (elle part, pense-t-on, “de rien”). C’est donc la composition qui bénéficie du double prestige de l’originel et de l’original⁸. De plus la composition est stable en principe (c’est ce qui restera de la chanson à travers tous ses arrangements), alors que l’arrangement est par définition fugace, labile, soumis lui-même à l’éventualité d’autres remaniements.

Or cette hiérarchie se répercute sur les revenus, les droits et les bénéfices symboliques : la rétribution du compositeur se fait de nos jours par perception de droits sur sa chanson, celle de l’arrangeur est, sauf exception, versée une fois pour toute, quand sa tâche est accomplie. 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. C’est le cas par exemple des chansons enregistrées par Jacques Brel, à côté desquelles apparaît rarement le nom de son arrangeur François Rauber. Et pourtant c’est en grande partie par son travail qu’elles ont acquis la couleur orchestrale qui contribue à marquer, de façon indélébile, ces chansons dans la mémoire sonore de leurs admirateurs. La subordination de l’arrangement à la composition se traduit aussi par une série de situations contraignantes pour l’arrangeur (beaucoup moins pour le compositeur). Ils ne travaillent pas dans la même relation au musical dans la mesure où il y a une soumission plus grande de l’arrangeur à des décisions prises en dehors de lui.

Par exemple, dans l’album qui nous intéresse, on peut mentionner les contraintes suivantes : l’arrangeur ne choisit pas les chansons de l’album qu’il aura à arranger (ce ne sont donc pas nécessairement celles qui “l’inspirent”) ; il se voit donner des contraintes strictes de temps (moins de 48 heures, pour la première chanson confiée à Laurent Cugny) ; il n’a qu’une emprise limitée sur l’effectif instrumental à employer (Laurent Cugny, pour *Déjeuner de soleil*, devait employer l’orchestre qui serait sur place dans le studio, donc les cordes, ainsi que les artistes qui constituent l’équipe de Juliette Gréco, mais il a pu faire venir le bassiste et le batteur de son choix) ; il ne choisit bien évidemment pas l’interprète chanteur pour qui il travaille, étant recruté par le producteur dans le cadre d’un projet précis, d’un album donné. Parfois même l’arrangeur n’a qu’une liberté limitée pour l’arrangement lui-même, au sens le plus étroit du terme. Ainsi, dans la chanson *Comme si de rien n’était*⁹, la partie de piano était entièrement réalisée par Gérard Jouannest, le compositeur qui est aussi le pianiste de l’équipe. Il était donc délicat – quoique pas impossible – d’en modifier le contenu. Si on la conservait telle quelle, il ne restait guère comme option que l’ajout de couleur (un violon en l’occurrence), loin des remaniements en profondeur réalisés sur d’autres chansons.

L’arrangeur dépend donc étroitement de ceux qui se trouvent “en amont” de son travail musical. Mais il n’est pas non plus maître du bout de la chaîne, de ce qui se passe “en aval”, avec l’intervention en particulier de l’ingénieur du son et, dans notre cas, du réalisateur. Ceux-ci transforment également la matière musicale, complétant à leur tour le travail du compositeur ou de l’arrangeur, et brouillant encore les frontières entre les différentes tâches de création. Ainsi c’est à la post-production (travail réalisé en studio après l’enregistrement, alors que l’arrangeur intervient avant) que l’on a décidé de modifier la conclusion d’une des versions de *Je jouais sous un banc*.

Ce jeu avec les contraintes, que nous venons ici de décrire concernant l’arrangeur, se retrouve en fait pour les autres acteurs intervenant sur la musique de l’album. Chacun d’entre

⁸ Prestige particulièrement accentué dans le domaine artistique où la rareté et l’originalité, attestée par la signature, fondent la valeur de l’œuvre [Moulin, 1992]. Nous avons abordé ces questions à propos de la distinction entre interprète et créateur ; nous les retrouvons avec la hiérarchie des rôles entre compositeur et arrangeur, où le plus haut degré de création est supposé venir du compositeur, reconnu comme initiateur de l’idée musicale (et doté d’un « don » comme « génie créateur »).

⁹ Plage 9. Auteur : Benjamin Biolay. Compositeur : Gérard Jouannest. Arrangeur : Laurent Cugny.

eux dispose d'une part de décision plus ou moins grande, jamais totale, mais jamais inexistante. C'est ainsi que se dessine le rôle musical du producteur, même s'il n'intervient normalement pas directement sur la musique, ce qui est peut-être la limite spécifique de ce rôle : car en tant que décideur ultime (tri parmi les auteurs et compositeurs proposant un texte ou une musique, recrutement des arrangeurs, sélection des chansons qui finalement constitueront l'album) il est en fait largement responsable du résultat sonore proprement dit, de l'album en tant qu'objet musical. En même temps, malgré ce faisceau de contraintes, la patte de l'arrangeur est nette, perceptible, ce qui prouve que la marge de manœuvre restante permet bel et bien à l'arrangeur de faire œuvre de créateur.

En réalité, on peut s'interroger sur les frontières entre composition et arrangement, dans le cas de la chanson en général. Tout d'abord, dans le contexte de la chanson destinée au grand public, "composer" a un sens particulier, puisqu'il s'agit dans bien des cas d'une simple charpente musicale initiale : la mélodie associée au texte, avec les principales harmonies* accompagnant cette mélodie. Il est difficile de parler véritablement d'une "œuvre préexistante", cette forme d'existence étant pour le moins incomplète et provisoire. On peut questionner également le degré d'innovation ou d'invention artistique présent dans la composition ainsi comprise (il arrive que ce soient des éléments mélodiques et harmoniques déjà entendus mille fois). Dans les cas d'une composition particulièrement peu innovante, c'est à l'arrangement de donner une couleur sonore spécifique et plus originale au matériau de base. Enfin la "fugacité" de l'arrangement, qui le fait apparaître comme inessentiel au regard de la composition, est tout à fait contestable dans le contexte actuel. Dans une diffusion musicale reposant sur l'industrie du disque, soutenue par les situations de concert (et non l'inverse), l'arrangement particulier qui caractérise l'enregistrement initial d'une chanson, prend valeur de référence, par opposition aux avatars des scènes ou des reprises ultérieures. L'arrangement enregistré se met alors à être perçu comme partie intégrante de l'œuvre chanson, au cœur de son essence musicale, et non comme l'un des mille costumes qu'elle peut être amenée à prendre au fil de ses réinterprétations¹⁰.

Voici quelques exemples concrets, tirés de l'album de Juliette Gréco, objet de cet article, pour illustrer la porosité de la frontière entre composition et arrangement.

Le travail d'arrangement sur *Déjeuner de soleil*¹¹ se fait en modifiant considérablement les harmonies prévues par le compositeur Benjamin Biolay. Dans la tradition savante, la composition forme un bloc mélodico-harmonico-rythmique auquel on ne peut rien retrancher. L'harmonie en particulier, à tous les échelons de la formation des musiciens de nos jours, en lien avec l'histoire de la musique et les institutions musicales, joue le rôle du noyau dur, de l'idée musicale, par opposition à des couleurs ajoutées, celles des instruments ou des sons en général. L'une serait l'essence, l'autre l'apparence, l'une l'idée, l'autre la mise en forme de l'idée. L'arrangement, dans cette tradition, se réduit donc à de la réinstrumentation, révélant ainsi que l'aspect sonore (l'instrumentation) n'est pas considéré comme faisant partie de ce bloc compositionnel. Dans la chanson, il en va un peu différemment. Seule la mélodie fait partie du cœur de la composition auquel l'arrangeur ne doit pas toucher. L'harmonie et le rythme ont un statut plus hybride. L'arrangeur les conservera le plus souvent, mais il peut tout de même les modifier significativement. C'est ce qui s'est produit avec cette chanson.

Mais l'enjeu du travail d'arrangement n'est pas seulement de conserver ou non les harmonies. Ainsi, il nous a été donné d'entendre plusieurs arrangements réalisés à partir de la chanson *Je jouais sous un banc*. Les différences entre la maquette de départ et ces différentes versions bouleversent totalement le contenu musical de la chanson et la perception que peut en avoir l'auditeur. Il existe en particulier une version

¹⁰ Deux chercheurs actuels ont en France souligné l'importance croissante de la couleur sonore comme paramètre musical primordial. Ils rattachent tous deux cette évolution à l'essor des techniques et à la place sociale de l'enregistrement : il s'agit d'Olivier Julien, dans sa thèse de musicologie sur *Le son Beatles* [1999] et de François Delalande, dans son ouvrage *Le son des musiques* [2001]. Ces questions sont également au cœur des interrogations sur une approche sociologique de "l'œuvre elle-même".

¹¹ Page 13 de l'album. Auteur : Benjamin Biolay. Compositeur : Benjamin Biolay. Arrangeur : Laurent Cugny.

utilisant toutes les ressources actuelles des technologies d'enregistrement et de traitement du son. Elle repose entre autres sur la mise en boucle d'une formule répétitive faite de sons abondamment retraités et déformés, sous la voix de la chanteuse. Or cette mise en boucle est caractéristique des musiques électroniques actuelles, et confère à la chanson une couleur "électro", ce qui est très important dans le contexte d'aujourd'hui et au regard du personnage de Juliette Gréco : un tel choix d'arrangement fait en quelque sorte franchir à la chanson une frontière stylistique, et en même temps symbolique, de grande importance. C'est une frontière qui sépare chanson acoustique et musiques électroniques, donc le domaine perçu comme traditionnel et celui perçu comme actuel. Tout cela alors qu'il s'agit, du point de vue du droit d'auteur, de la même "composition".

La relation de l'arrangeur avec le musical est donc un bon exemple de ce qui se joue dans une telle création musicale collective : d'une part, une division des rôles et des tâches qui comporte des enjeux hiérarchiques, se traduisant concrètement par les actes musicaux possibles ou non, admis ou non, et par les différents modes de reconnaissance de ces actes (financièrement, symboliquement). D'autre part, la relative instabilité des frontières entre les rôles, avec des cas de figure sans cesse différents qui amènent à repenser et à modifier les divisions, si bien que finalement, ce sont les conséquences hiérarchiques et matérielles même de ces divisions qu'il faudrait repenser... Soulignons encore une fois, au terme de cette "étude de cas" que le public, quant à lui, est invité à se focaliser sur Juliette Gréco seule. Il oublie en général que sa propre relation à l'album est en fait médiatisée par une multitude d'acteurs, entre autres par un ou des arrangeurs qui jouent un rôle déterminant.

3. Sens des pratiques : au cœur de l'élaboration collective d'une œuvre musicale

On l'a vu : les acteurs sont multiples et doivent coordonner leur action ; l'arrangeur joue un rôle spécifique qui contribue à brouiller les frontières entre création et interprétation, entre "l'œuvre elle-même" et le contexte de production, entre analyse interne et analyse externe... Or, un effort de compréhension de la manière dont les protagonistes se perçoivent et se situent par rapport aux autres dans le processus de création est nécessaire pour saisir quelle relation au musical entretient chacun d'entre eux. Il faudrait ainsi étudier comment se répondent « position, dispositions et prises de position » de chacun des agents dans le champ artistique [Bourdieu, 1992]. Plus modestement, la réflexion se contentera de prendre la mesure, à la fois, de ce qui sépare les acteurs (univers de référence, implication, héritages et vécus musicaux) et de ce qui permet aux énergies de se rallier et de "fabriquer" l'œuvre (figure de l'artiste, conventions communes, visions d'ensemble), pour entendre des « prises de position » (au travers du discours de deux des acteurs sur leur rapport au musical).

Résumons-nous. D'un côté, se trouvent les *créateurs* : auteurs et compositeurs. Certains ont proposé spontanément leurs textes littéraires ou musicaux à Juliette Gréco ; d'autres ont été pressentis et se sont vus proposer une commande. À leurs côtés se trouvent les *interprètes* et *co-créateurs* qui ont eu à travailler *in situ* ensemble ; les uns et les autres ont été mis en présence et leur contribution musicale s'est nouée dans une interaction de face à face [Goffman, 1973] : les "anciens", le noyau dur soudé autour de Juliette Gréco (avec Gérard Jouannest et François Rauber) qui garantissent la stabilité du "style Gréco" ; les "modernes" (arrangeurs au son plus "électro") qui proposent une palette sonore inhabituelle ; les "entre-deux" qui apportent la nouveauté d'un autre univers pouvant s'intégrer au son connu (avec Laurent Cugny venu du jazz) ; les "mercenaires", représentants également d'un autre univers (les musiciens d'orchestre symphonique), qui louent leur service le temps d'une chanson, sans proposer d'innovation esthétique. Au centre des décisions se trouvent ceux qui garantissent la cohésion d'ensemble : le producteur (initiateur de l'album), le réalisateur, l'artiste (conseillée et entourée des "amis de toujours").

Sans que se rejoue nécessairement une « guerre des anciens et des modernes », on pressent combien les univers de référence de chacun des groupes d'acteurs diffèrent : issus de trois

domaines aux pratiques distinctes – la chanson, le jazz et la musique symphonique – les divers acteurs ne partagent *a priori* “rien” en commun, ni une vision de ce qu’est “la musique”, ni la manière de concevoir le “faire” musical. En séance d’enregistrement, l’implication des divers instrumentistes dans la musique en train de se faire est elle-même variable. Les deux musiciens de l’orchestre de scène sont évidemment très concernés par une musique qu’ils rejoueront à de nombreuses reprises en public. Parce que leur participation est individualisée et souvent le fruit d’une improvisation, les musiciens de jazz sont également très impliqués dans le résultat de la prestation. Il en est de même de l’équipe habituelle de François Rauber, soudée par une sorte d’esprit de famille. Les choses sont un peu différentes pour l’ensemble de cordes dont les membres sont tous employés d’une institution symphonique française renommée. Ils accomplissent donc ce travail de studio en plus de leur service contractuel comme musiciens professionnels d’orchestre, et pour la plupart, ne s’investissent pas de la même façon dans la musique, même si leur compétence ne peut jamais être mise en cause¹².

En outre, les héritages et les vécus musicaux – sans parler même des appartenances sociales – séparent les acteurs : des différences générationnelles (par exemple, un demi-siècle sépare Gérard Jouannest de Benjamin Biolay), de formation (par exemple, entre un passage par le Conservatoire Supérieur de Paris pour certains musiciens d’orchestre mais aussi Gérard Jouannest et certaines formes d’autodidactie, pour Laurent Cugny notamment), de carrière et de notoriété (parmi les représentants de la “nouvelle chanson française”, Benjamin Biolay ou Christophe Miossec ont une trajectoire musicale en pleine ascension alors que les “anciens” sont présents depuis plus de cinquante ans sur la scène française ; d’autres encore voient la confirmation de leur carrière musicale alors que certains demeurent les “anonymes” de l’orchestre et du studio¹³). Cependant, la présence des uns et des autres sur l’album compose un ensemble de références qui s’étayaient mutuellement : la gloire passée des figures éternelles et disparues¹⁴ n’est-elle pas une forme d’adoubement des jeunes étoiles montantes ? D’autres ne voient-ils pas leur nom briller d’un nouvel éclat ? Malgré tout, comment, dans ces conditions, peuvent-ils travailler ensemble et avoir un intérêt particulier à participer à l’élaboration d’une œuvre commune ?

Pourtant, ils y contribuent tous, à leur manière, et parviennent à s’entendre le temps de l’enregistrement d’une chanson¹⁵. Tout d’abord, la figure de Juliette Gréco constitue “un phare”, un point de ralliement des énergies, un dénominateur commun (on joue “pour elle”)¹⁶.

¹² Bernard Lehmann [2002] analyse ce que représentent les « affaires » (comme ces « cachets » obtenus lors de séances d’enregistrement) pour les musiciens d’orchestre. En particulier, si, pour les cuivres, elles peuvent constituer une activité parallèle valorisante, la plupart des cordes accordent davantage de prestige symbolique au travail de musique de chambre (en formation de quatuor tout particulièrement) ; certains instrumentistes vont jusqu’à considérer d’un œil un peu méprisant ces activités lucratives (où le musicien « perdrait son âme » à jouer de la variété, selon quelques « puristes »).

¹³ C’est le cas des cordes tuttis qui ne jouent jamais une seule note en solo mais toujours avec d’autres musiciens. Rappelons cependant qu’ils sont scrupuleusement nommés sur le livret de l’album.

¹⁴ Comme celle de Serge Gainsbourg.

¹⁵ Il faut pourtant préciser que, même le temps d’une chanson, les collaborateurs ne se rencontrent pas forcément physiquement. Le compositeur n’est pas toujours présent à l’enregistrement (Laurent Cugny, par exemple, n’a pas rencontré Benjamin Biolay), de même que la chanteuse, qui peut enregistrer sa partie après, en *re-recording*.

¹⁶ C’est ainsi que selon la perspective d’Howard S. Becker : « les œuvres d’art ne représentent pas la production d’auteurs isolés, d’“artistes” qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d’un monde de l’art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l’art un sous-groupe de participants qui, de l’avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et par là, font de l’œuvre commune, une œuvre d’art. » [1988, p. 59] On peut ainsi considérer qu’un monde de l’art s’est mobilisé pour donner naissance à cet album :

Mis à part peut-être les “mercenaires”¹⁷, tous les autres acceptent de participer au jeu ou demandent à en faire partie parce qu’il s’agit de *cette* artiste ; ou alors, ils acceptent l’aventure parce qu’un acteur éminent leur propose (le producteur par exemple). Chacun trouve un intérêt à sa participation, si ce n’est d’ordre musical ou symbolique, tout au moins financièrement.

Par ailleurs, ils partagent implicitement des compétences qui leur permettent de travailler ensemble. Les uns et les autres ont à leur disposition un certain nombre de connaissances musicales et de savoir-faire en commun, ces fameuses “conventions” nécessaires à une quelconque coopération selon Becker : la capacité à travailler un matériau de base, une maquette* transmissible à un arrangeur ; l’écriture pour celui-ci puis la lecture de partitions (pour les musiciens d’orchestre) ou de grilles d’accords (pour les musiciens de jazz) ; des codes musicaux (comme des règles d’improvisation adaptées au cadre d’une chanson, ou le format même d’une chanson), pour ne citer que quelques éléments. Les langages musicaux et les habitudes de réalisation peuvent cependant diverger complètement : là où Laurent Cugny aurait personnellement improvisé, il “écrit son improvisation” à destination du pianiste habitué à exécuter une composition entièrement écrite au préalable ; ou encore, sur l’une des chansons, le chef des cordes estime que l’écriture comporte des éléments injouables et le fait savoir à l’arrangeur. Cependant, au terme d’une négociation (parfois âpre) où chacun rappelle l’univers de référence qui est le sien et où se jouent également des rapports de pouvoir (comme dans toute activité de travail), les positions s’accordent et la coopération se réalise : pour reprendre les exemples précédents, le chef des cordes réarrange le texte musical à sa manière et le pianiste apprivoise la partition, pour lui, inhabituelle ; dans ce dernier cas, la négociation s’est aussi conduite “de soi à soi” puisque Laurent Cugny a tenu compte d’habitudes pianistiques différentes des siennes et les a anticipées en écrivant ce que, usuellement, il ne fixe pas par avance.

De nouveau, le rôle de l’arrangeur (qui dirige le travail en séance) et celui du réalisateur (qui retravaille complètement le matériau enregistré) apparaissent essentiels. Le premier doit réagir au fur et à mesure de l’enregistrement, pour mettre en œuvre une idée d’ensemble préexistante à la séance mais qui ne se réalise véritablement que sur le moment, en “jeu” (où il faut négocier une seconde prise avec les cordes, où tel instrumentiste propose une autre manière de jouer la mélodie, où certains improvisent, etc.). Quant au second, il entend seul la globalité de la trame sonore qu’il a le pouvoir de modeler à sa façon ; le travail de post-production lui permet éventuellement de transfigurer complètement le matériau sonore (on ajoute ici une boîte à musique, là une partie de l’arrangement remis à l’envers...). Enfin, après le mixage, le produit sonore ainsi obtenu comporte vingt-deux chansons ; ensemble, le producteur, l’artiste et son entourage réalisent un choix de *composition* véritable de l’album, où quatorze chansons sont retenues au final. L’album est ainsi davantage le résultat d’un long processus multiforme de création, d’une démarche élaborée pas à pas, d’une série de micro-décisions contingentes, que le produit d’une vision artistique globale.

composé d’un noyau historique, en partie renouvelé par la participation de nouveaux acteurs, ce monde l’art s’est soudé autour de la figure emblématique d’une “grande dame” de la chanson.

¹⁷ Encore faudrait-il le demander personnellement à chacun d’entre eux. Cependant, le témoignage de Laurent Cugny donne quelques indices quant à leur degré de détachement à l’égard de « l’œuvre en train de se faire » : en effet, lors des séances d’enregistrement, ces instrumentistes semblaient se satisfaire de la première prise, quelle que soit sa qualité objective même purement technique, ce qui laisserait à penser qu’ils privilégient une économie d’efforts et de temps, plutôt qu’une recherche de la perfection (à rémunération égale). En revanche, les autres musiciens avaient de temps à autres des commentaires à faire sur la prise et des envies de refaire pour l’améliorer. De cette différence d’attitude on ne doit pas cependant inférer une différence de qualité : chacun s’efforce de faire au mieux son métier.

Reste ainsi à tenter d'éclairer le rapport au musical qu'entretiennent les protagonistes à l'occasion de cette élaboration collective, tel qu'ils le mettent chacun en mots, en se demandant également si cette relation se fonde sur une quelconque représentation du public (absent/présent, imaginé/oublié). En effet, lorsque l'on étudie « l'art en action » et l'œuvre "en train de se faire", il est nécessaire d'analyser la « pluralité des registres de valeurs » des acteurs en présence comme de ceux qui paraissent plus éloignés du processus de production mais qui vont recevoir l'œuvre et accomplir, à leur manière, l'ultime acte créateur à travers leur écoute [Heinich, 1998, 2001 ; Hennion, 2000].

Pour Juliette Gréco¹⁸, le sens de sa pratique se noue avant tout dans le fait de chanter et de porter un texte. Elle raconte ainsi combien lui importe la découverte de jeunes auteurs et poètes, de nouveaux textes. La nouveauté réside dans le "choc" de la rencontre avec un texte, qu'elle a alors « envie de mettre dans sa bouche, dans son corps », puis vient le choc des rencontres musicales. Sa passion est de rencontrer des auteurs : Brel, Béart, Gainsbourg, il y a cinquante ans, avaient l'âge de Biolay ou de Miossec, une manière de « boucler la boucle » explique-t-elle. Une "bonne chanson" est celle qui « dit quelque chose », « qui parle à la tête, au corps, au cœur » ; c'est « un texte, une idée à défendre, une écriture, une musique ». L'impression qu'elle retire d'une première écoute, « à l'intérieur de soi », demeure primordiale. Dans le discours de Juliette Gréco, le public n'apparaît pas comme un facteur de choix de chansons ; celles-ci doivent lui plaire avant tout, à elle. La relation au public se construit au moment du concert, sur scène, où la présence de ce dernier « change tout » et « exacerbe les sentiments ». Si la question est si peu importante, peut-on supposer, c'est aussi parce que, depuis cinquante ans, se presse à la fois un public fidèle et sans doute renouvelé (attiré par un charisme tel qu'il faudrait précisément l'étudier...).

Parmi les autres acteurs¹⁹, le témoignage de Laurent Cuny est éclairant. Musicalement, il a cherché à faire sur cet album « ce qui [lui] plaît », parfois avec une chanson qui ne lui plaisait pas particulièrement. Il a dû ainsi manœuvrer entre ce qu'il aime (côté jazz), ce qu'on lui demandait (apport des cordes) et ce qu'il avait envie d'entendre ; avec cette conception en tête qu'il ne faut qu'une idée (ou deux) de réalisation musicale, qu'il ne s'agit pas de la développer comme dans le jazz et qu'il n'y pas d'exigence de virtuosité ; il s'agit de « viser juste » explique Laurent Cuny. Dans sa démarche transparait également en filigrane l'image d'un public à qui communiquer cette musique, sans en avoir pour autant de représentation déterminée. Au moment de l'enregistrement, de forts enjeux prévalaient pour lui : prévenu peu de temps à l'avance, s'attendant au jugement de tous les acteurs présents en studio, il avait à cœur de réussir cette première expérience. Face à ces impératifs, plusieurs possibilités de travail s'offraient alors, plusieurs stratégies (tant musicales que professionnelles). Ainsi, sur l'une des chansons, il voyait deux possibilités d'arrangement : soit s'effacer le plus possible en proposant simplement un tapis de cordes, soit « tout changer » et faire autre chose de la chanson, en lui donnant une couleur et une sonorité *jazz* ; ce dernier choix – affirmant sa spécificité et sa personnalité musicale par rapport aux autres acteurs – s'est révélé, semble-t-il, judicieux. Au final, le "sens de sa pratique" sur cet album mêle à la fois un goût affirmé pour un style de musique et des enjeux de carrière, la volonté de ne pas décevoir l'attente d'un ami qui est aussi le producteur et la nécessité de se faire plaisir musicalement.

Ces quelques éléments de réflexion laissent imaginer combien la relation au musical de chacun des acteurs prend une forme et des contours diversifiés pour les uns et les autres. S'y dessine le rapport à la scène (ou non), le contact direct (ou non) avec les publics, des

¹⁸ Les propos de Juliette Gréco cités dans ce paragraphe proviennent de la transcription d'une rencontre entre l'artiste et les étudiants et enseignants de l'université Paris 4, qui eut lieu en Sorbonne le 14 janvier 2004.

¹⁹ Dans les limites de cet article, le témoignage direct de Laurent Cuny sera privilégié mais il faudrait analyser le discours de tous ceux qui ont accompagné Juliette Gréco sur cet album.

investissements de formes et de natures très diverses au moment même de l'acte musical, vécu selon les cas plus ou moins comme tâche rétribuée, but en soi, ou moyen de reconnaissance sociale ou symbolique. Le discours associé à la nécessaire communication entre l'artiste et son public s'actualise alors grâce à une multitude de maillons et de relais dans une longue « chaîne de coopération » musicale qui font que Juliette Gréco peut « interpréter » et donner vie à un texte, à une idée. « Une chanson », explique Juliette Gréco, « c'est une petite pièce de théâtre en trois actes et trois minutes », toujours nouvelle et renouvelée en fonction de ses combats, une pièce où intervient un nombre insoupçonné d'acteurs et où se fabrique du lien social [Schütz, 1984].

Conclusion :

La réflexion conduite dans cet article a montré une multiplicité de paradoxes à l'œuvre dans la création musicale : unicité de l'œuvre portée par un nom d'artiste *vs* pluralité des intervenants d'une action multiforme ; travail quasi-artisanal d'élaboration mêlant des contraintes esthétiques²⁰ et sociales *vs* produit de l'industrie du disque aux lourds enjeux économiques ; rôle théorique des acteurs *vs* pratiques observées *in situ*.

Ces paradoxes mettent en lumière le brouillage des frontières usuelles entre ce qui relève ou non de la création ; ils interrogent ce qui est couramment défini comme relevant de l'interprétation ou d'une fonction de médiation. L'observation de l'apport spécifique du récepteur dans le processus de naissance d'une œuvre rendrait plus floues encore ces distinctions.

En effet, chacun des acteurs – ici – donne un sens à sa pratique et construit un rapport au musical qui varient en fonction de sa socialisation musicale, de ses expériences successives, de sa position au sein des « mondes de l'art », de la situation spécifique qui se noue à l'occasion de l'élaboration de l'album de Juliette Gréco. La prise en compte des usages sociaux des chansons ajouterait d'autant à la complexité perçue des relations au fait musical.

L'étude de la création en train de se faire, de la manière dont le musical et le social dépendent étroitement l'un de l'autre dans les interactions les plus fines comme dans les décisions d'ensemble, invite ainsi – d'un point de vue épistémologique – à interroger en retour les outils d'analyse théoriques et empiriques à la disposition des chercheurs.

²⁰ D'où la rencontre entre une pratique à visée artistique (c'est Juliette Gréco, pas Nolwenn Leroy, la gagnante de la deuxième édition de l'émission *Star Academy*), héritant des ambitions de la chanson rive gauche et un fonctionnement au sein d'une structure éminemment commerciale, appartenant à la major *Universal*, dans le contexte actuel difficile de l'industrie du disque.

Références bibliographiques

- P. Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1984, p. 207-221.
- P. Bourdieu, *Les règles de l'art (Genèse et structure du champ littéraire)*, Paris, Le Seuil, 1992.
- H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, [1982].
- H. S. Becker, *Paroles et musique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- F. Delalande, *Le son des musiques*, Paris, INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, 2001.
- E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.
- N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
- N. Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, Paris, 2001.
- A. Hennion, S. Maisonneuve, E. Gomart, *Figures de l'amateur (Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui)*, Paris, La documentation Française, 2000.
- O. Julien, *Le son Beatles*, Thèse de Doctorat, Université Paris IV-Paris Sorbonne, 1999.
- B. Lehmann *L'orchestre dans tous ses éclats (ethnographie des formations symphoniques)*, Paris, La Découverte, 2002.
- R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- R. Moulin (dir.), *Sociologie de l'art (Actes du colloque international, Marseille, 13-14 juin 1985)*, L'Harmattan, Paris, [1986] 1998.
- A. Schütz, « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. », *Sociétés*, vol.1 n°1, 1984, p. 22-27.

Glossaire

Arrangement : dans le cadre des musiques populaires et de tradition orale (le sens est différent dans les musiques de tradition savante) : opération consistant à traiter un matériau sonore. Ce matériau peut consister en une simple mélodie, une mélodie harmonisée ou une combinaison plus complexe. Ce traitement peut aller de la simple réorchestration à une réécriture d'une partie du matériau, par exemple l'harmonie ou la structure. Dans le cas de la chanson, la mélodie ne doit pas, en principe, être modifiée, sinon dans des détails. L'arrangeur est l'artisan de cette opération.

Auteur : créateur des paroles d'une chanson.

Compositeur : créateur de la musique d'une chanson.

Cordes : ensemble des instruments à cordes. Sens courant dans la chanson : ensemble formé par les violons, altos, violoncelles et contrebasses.

Coups d'archet : pour les instruments à cordes frottées, l'instrumentiste « tire » et « pousse » alternativement l'archet sur les cordes. Ce sont ces mouvements qui sont appelés « coups d'archet ». Selon la répartition de ces deux gestes sur une phrase musicale, l'effet sonore est différent. C'est en principe la responsabilité du premier violon de fixer les coups d'archet, mais le compositeur ou l'arrangeur peuvent les préciser eux-mêmes.

Direct-to-disk : technique d'enregistrement consistant à numériser directement le son enregistré. L'enregistrement numérique a succédé à l'enregistrement analogique dans lequel on enregistrerait le son magnétiquement. Le support était alors la bande magnétique. Comme son nom l'indique, le *direct-to-disk* recueille le son numérisé directement sur un disque dur qui constitue le support unique.

Écriture : opération consistant à préméditer l'organisation de la musique et, le plus souvent, à la consigner sur un support graphique avant de la réaliser.

Grande formation : en jazz, terme s'appliquant aux orchestres allant d'une dizaine de musiciens à vingt ou plus.

Harmonies : dans les musiques populaires et de tradition orale, harmonisation d'une mélodie présentée le plus souvent sous forme d'une succession d'accords.

Ingénieur du son : responsable de la prise de son lors d'un enregistrement.

Maquette : enregistrement plus ou moins rudimentaire de la première version d'une chanson. La maquette est faite par le compositeur pour faire connaître la chanson aux autres acteurs, principalement l'artiste qui la chantera et le producteur. Elle consiste souvent en un simple enregistrement d'une voix accompagnée d'un piano ou d'une guitare. Elle peut aussi comprendre un petit arrangement avec quelques pistes de *re-recording*.

Musiciens de séance : musiciens convoqués pour une séance d'enregistrement et rétribués pour la durée de cette séance.

Orchestre de scène : ensemble des musiciens qui accompagnent l'artiste lors de ses prestations scéniques. Ce ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux présents aux séances d'enregistrement (et inversement).

Piste : partie du signal sonore enregistré qui peut être traité de façon autonome. Un enregistrement en soixante-quatre pistes permet de répartir le son recueilli en soixante-quatre parties séparées (pistes). Lors de l'opération de *re-recording*, des pistes peuvent être ajoutées, d'autres réenregistrées tout en conservant certaines. Lors de l'opération de mixage, chaque piste peut recevoir un traitement sonore et un niveau relatif distincts. Le *direct-to-disk* rend pratiquement infini le nombre de pistes disponibles.

Prise : enregistrement d'une interprétation d'une pièce. On refait autant de prises qu'on souhaite avoir de versions différentes d'une pièce, pour pouvoir en principe choisir la meilleure, et parfois monter des fragments de différentes prises.

Producteur : responsable du projet d'enregistrement d'un album dans tous ses aspects, artistiques, financiers, commerciaux, promotionnels...

Réalisateur : responsable de l'aspect sonore d'un album dans sa globalité.

Re-recording : cf. « piste ».