L'expérience musicale au service de la parole

Francesca GUERRASIO
Université de Salerno (Italie)

Résumé : L'expérience musicale au service de la parole s'inscrit à la suite du projet intitulé « Mots et musique » mis en place il y a quatre ans, au collège J. Sannazaro de Salerno (Italie) et proposé aux classes terminales. À travers l'écoute et l'analyse de textes de chansons préalablement sélectionnées, les professeurs de langue et littérature italienne et de musique en co-présence visent à la valorisation du patrimoine artistique et culturel italien à la recherche de liens thématiques entre la littérature et la musique en référence aux objectifs pédagogiques imposés par le Ministère de l'éducation, de la recherche et de l'instruction italien et à la transformation/création de textes de la part des élèves dans un esprit de coopération et collaboration. Partant de l'écoute en tant que moment privilégié du cours, nous montrerons comment le processus de compréhension et de mémorisation d'un texte s'appuie sur la perception des figures de la musique, modèles de reconnaissance (et de comportement) qui ont pour but de saisir les concepts d'organisation de la matière musicale et textuelle dans sa complexité lexicale, grammaticale, thématique.

Mots-clés : Global Curriculum Approach, analyse, chanson, écoute, figures de la musique, théorie figurale, transformation, métataxe.

1 Introduction

Le projet intitulé « Mots et musique » s'insère dans le cadre d'une méthodologie d'apprentissage nommée *Senza zaino*[1] dont le collège *J. Sannazaro* de Salerno a fait sa spécificité. Cette méthodologie, basée sur une approche globale du curriculum de l'élève, part du présupposé et de la prise de conscience que l'on apprend plus de l'environnement qui nous entoure que de l'enseignant[2]. Le contexte éducatif est donc un système complexe constitué d'une structure matérielle (l'espace architectural, les instruments

[1] *Senza zaino* est une méthodologie conçue par Marco Orsi à partir de 1998, avec l'exigence de renouveler et d'innover l'école italienne en s'inspirant des grands enseignements de Pestalozzi, Rousseau, Dewey, Freinet, Cousinet, Don Milani, Steiner et Montessori sans oublier Bruner, Vygotskij, Gardner et Sternberg. Les présupposés pédagogiques basés sur l'accueil et l'abolition symbolique du sac à l'école, sont contenus dans le texte de Orsi, Marco, *Educare alla responsabilità nella globalizzazione*, EMI, Vérone, 2002.

[2] Ce concept rappelle l'enseignement de Dewey selon lequel l'expérience est une transaction entre l'être humain et son environnement physique et social. Dewey, John, *My pedagogic creed*, *School Journal*, vol. 54, n°3, 1897, p. 77-80.

de la didactique, les technologies) et d'une structure immatérielle (les relations interpersonnelles, les compétences professionnelles des enseignants et des élèves, les indications nationales et les plans de formation, les systèmes d'évaluation…). Le lien entre le *hardware* et le *software*, entre temps-espace, sujet et objet d'où descendent les actions ou bien les activités et les pratiques, deviennent l'objet d'une recherche coopérative en continu. Cette attention à l'environnement de formation, partie prégnante du *Global Curriculum Approach* (approche globale du CV) se base sur l'expérience que chaque élève vit à l'école et surtout sur la qualité de cette expérience. L'apprentissage significatif et profond est donc le fruit d'une considération attentive de la réalité abstraite (avec ses aspects symboliques reconstructifs), de la réalité directe (basée sur le rapport à l'environnement qui nous entoure) et de la réalité virtuelle (avec la prise en compte des technologies). Dans ce cadre, le projet de musique et littérature ou bien de l'expérience musicale au service de la parole, entend offrir, du point de vue de l'organisation, des heures supplémentaires pour l'approfondissement de la musique et de l'italien entendue comme langue et littérature. Les enseignants de ces deux disciplines donnent leur cours en co-présence visant à la récupération effective de l'aspect corporel et du contact avec l'environnement dans son objectivité. En d'autres mots, la tradition symbolique abstraite (qui rappelle lecture, écriture, écoute et oralité) est reliée à un système de communication visuelle qui sollicite l'imagination.

2 Musique et parole pour pallier les difficultés scolaires

Tout d'abord précisons que la musique, dans notre projet, est considérée, à la manière de Delalande, comme un « ensemble de conduites de production et de réception convergentes sur un objet [3] » mais aussi comme un moyen pour « pallier » les difficultés scolaires rencontrées par certains élèves, leurs capacités, connaissances et compétences visant plutôt à l'aspect pratique de la vie. La plupart des élèves du collège *Sannazaro*, situé dans un village de montagne aux alentours de Salerno, sont issus d'un milieu rural à l'intérieur duquel il y a des élèves identifiés comme BES (avec des besoins éducatifs spéciaux) c'est-à-dire des élèves qui ont des difficultés socio-économiques et/ou linguistiques : enfants nécessitant une attention particulière en raison d'un désavantage social et/ou culturel. Néanmoins nous supposons que tous les jeunes sont connaisseurs de musique, du moins en tant qu'auditeurs. L'enseignement de la musique vient donc cohabiter avec des pratiques déjà présentes, la pratique de l'écoute par exemple, qui se conforme à la musique et « compose l'objet à sa façon[4] ». L'écoute, avec sa logique, permet de s'approprier, de déplacer ou de compléter l'objet musical. L'auditeur essayant de se souvenir de l'œuvre, tente de la segmenter en plusieurs parties sur la base de qualifications morphologiques et sémantiques sommaires qui permettent une verbalisation intérieure et une reconstruction en sorte de partition mentale. De fait, l'écoute est investie d'une forte responsabilité car les goûts de chacun sont ou peuvent être très différents ; la musique est censée véhiculer plusieurs messages[5]. Les différences entre auditeurs de musique se situent, donc, non pas dans la présence ou l'absence

[3] Delalande, François ; Guardabasso, Giovanna, Marconi, Luca (dir), *Le condotte musicali*, Éd. Cleub, Bologne, p. 190. Traduction de Francesca Guerrasio.

[4] *Ibidem*

[5] Pour un approfondissement voir Donnat, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête 2008*, La Découverte, Paris, 2009.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

de pratiques, mais dans les répertoires et les manières d'écouter. C'est pourquoi « la confrontation des manières d'apprécier la musique, socialement marquées, est donc particulièrement susceptible d'interférer dans [notre] enseignement[6] ».

La démarche de notre projet fait cohabiter des répertoires juvéniles et populaires avec des formes savantes. Nous partons de l'écoute d'une composition savante pour créer un pont avec une chanson actuelle et ensuite en étudier le texte dans sa complexité lexicale, grammaticale, thématique. L'accent est mis sur les modalités d'organisation et de mise en relation de différents éléments : il s'agit d'accéder dans un premier temps à l'activité perceptive à la fois esthétique et cognitivo-langagière. Pour ce faire, nous avons mobilisé outils d'analyse, moyens et instruments utiles dans la pratique éducative et notamment dans la pratique de l'écoute à l'école. Notre modèle probatoire de méthode est basé sur la reconnaissance de cinq figures musicales. Cette reconnaissance se fait selon une approche directe et globale de la musique qui nous poussent, d'une part à relier les faits de la pensée moderne entre eux et ces derniers avec ceux de la tradition, de l'autre à retracer les « figures[7] » de la pensée voire les concepts basiques de la musique (et non seulement) qui s'avèrent déterminants dans les choix des compositeurs. Il s'agit d'organiser, de disposer des regroupements, de repérer des principes conceptuels même abstraits : d'identifier une forme sans tomber pour autant dans une interprétation uniquement esthétique de la musique.

3 La théorie figurale pour une analyse interdisciplinaire

La « figure », qui détermine ce que nous avons appelé une *théorie figurale*, concerne tous les domaines de l'activité humaine et pas uniquement le domaine musical, tous les exercices de la pensée qui requièrent un « faire », une transgression, et une invention capable de caractériser les grandes innovations.

La figure-archétype se révèle avant tout patrimoine traditionnel du passé à partir duquel on peut opérer une confrontation, un échange et, en dernière instance, une réappropriation. Il s'agit de mettre en perspective de façon imaginaire les figures du passé pour les retrouver renouvelées dans le présent, dans les chansons actuelles que l'enseignant ou l'élève proposent dans une dynamique d'échange et de partage. L'ouvrage de Salvatore Sciarrino intitulé *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, montre comment repérer des représentations multiples de la musique depuis le XVIII^{e} siècle jusqu'à nos jours selon le principe de l'interdisciplinarité. La figure, étant considérée en permanence comme un « organisme vivant », retrace une sorte de développement organique entre le germe de l'invention et le fruit de la création. Ce qui ouvre, d'un côté, sur une théorie générale de l'interprétation (considérée comme originaire), de l'autre, sur une explication de la multiplicité des interprétations possibles d'une œuvre d'art et sur la raison des multiples exemples repérés et proposés. Fondées sur des « concepts-clés » les figures utilisées ne s'illustrent pas des détails car elles ne vont pas du particulier au général mais partent bien du général pour atteindre

[6] Bonnéry, Stéphane, « L'enseignement de la musique, entre institution scolaire et conservatoires. Éclairages mutuels des sociologies de l'éducation et de la culture », *Revue française de pédagogie,* n°185, 2013, DOI : 10.4000/rfp. 4290.

[7] Le concept de figure renvoie à l'œuvre de Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi,* Ricordi, Milan, 1998.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

seulement dans un deuxième moment les éléments particuliers. Elles ne répondent pas à une analyse complète mais s'inscrivent dans le cadre d'une analyse globale touchant à une pluralité de connexions interdisciplinaires, qui renvoient *sic et simpliciter* à une musique en tant qu'organisme vivant. Les cinq figures identifiées, définies comme « forme extérieure d'un corps[8] » avec un ensemble de caractéristiques délinéées et une identité propre se nomment : Accumulation, Multiplication, *Little bang*, Transformations génétiques, Forme à fenêtres. Chaque figure est un modèle de reconnaissance (et de comportement) qui a pour but de saisir les concepts d'organisation de la musique, « les choix à travers lesquels la matière musicale est ordonnée[9] ». Dans le cas de l'*Accumulation*, ce sera une croissance chaotique et hétérogène, comme la pluie, par exemple ; dans le cas de la *Multiplication* une croissance ordonnée, réalisée à l'aide d'éléments homogènes. Le *Little bang* se révèlera par une énergie concentrée sur un petit événement sonore équivalent d'un tremblement de terre ou d'une éruption de volcan ; les *Transformations génétiques* se constitueront de fragmentations et de répétitions, suivant un processus de modularité et de métamorphose comme dans les cristaux d'un minéral. Enfin, les *Formes à fenêtres* se distinguent par la discontinuité de la dimension spatio-temporelle qui détermine une composition en blocs telle une photo. Il va de soi que l'existence de formes musicales spécifiques est déterminée par des facteurs de stimulation identiques à ceux qui déterminent l'organisation naturelle des choses. L'*Accumulation*, par exemple, se traduit dans un processus de croissance de *stimuli* sonores (transformés en signaux sonores) qui mettent en tension notre mémoire, notre perception et notre cerveau. Les éléments de continuité et les termes individués tels que l'*Accumulation*, la *Multiplication*, les *Transformations*, etc. ne s'appliquent pas seulement à des faits auditifs mais aussi à des développements perçus sur le plan visuel, par exemple dans le cas de l'Accumulation nous avons la représentation de la chaise curule de Bugatti ou les guitares d'Arman.

Lorsque certaines caractéristiques dites sonores s'expriment dans la vie intérieure d'une personne, elles peuvent être représentées le plus adéquatement telles qu'elles sont perçues, vues ou entendues par d'autres personnes. Quelle que soit la perception auditive, sa forme et la pulsion relative produite dépendront certainement de l'image/organisation de la musique que la personne a en tête. Pour chaque figure, il est possible d'identifier un passé et un présent. La transformation, par exemple, donne l'occasion de présenter la variation en musique et la citation tant sur le plan musical que textuel. En plus elle ouvre sur le concept littéraire de la métataxe qui consiste en la transformation de la syntaxe d'un discours.

4 La chanson : le plus haut poème d'hier et d'aujourd'hui

La chanson est une composition poétique déjà présente dans la littérature provençale du XII[e] siècle. Le grand poète Dante la définissant comme le plus haut poème, *vulgarium poematum supremum*, affirme que sa caractéristique est la présence de la *stantia* (strophe) qui concentre en elle-même un concept unique et représente l'art

[8] Gabrielli, Aldo, *Il mio primo vocabolario illustrato della lingua italiana*, Hoepli, Milan, 2000. Traduction de l'italien de Francesca Guerrasio.

[9] Sciarrino, Salvatore, *Le figure della musica*, Ricordi, Milan, 1995, p. 19. Les observations de Sciarrino découlent principalement d'une réflexion sur le concept de forme susceptible d'entraîner la problématique de l'écoute écologique.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

entier de la chanson[10]. Véritables étapes de la composition, les strophes varient selon les caractéristiques qui définissent la composition : chanson de Pétrarque, pindarique, libre ou de Léopardi. Sans rentrer dans les détails de chaque définition, nous rappelons que quoique le nombre de vers d'une strophe ne soit pas déterminé, la plupart des chansons ne dépassent pas vingt vers[11] et se concluent, en Italie, avec une strophe mineure appelée de *tornata* ou de *commiato* (en sorte d'adieu). La chanson libre, différemment des autres, se présente avec des strophes irrégulières dont vers et rimes varient dans le nombre et la typologie pendant toute la composition selon la portée de l'idée à exprimer.

Examinons, en concret, le choix littéraire/musical que nous avons fait lors d'un cours portant sur la thématique de l'amour. Notre point de départ est l'air de *Carmen* de Bizet « L'amour est un oiseau rebelle » pour introduire le concept de l'amour et de la figure de la transformation. À titre d'exemple, nous avons montré la version savante interprétée par Maria Callas et celle actuelle interprétée par Stromae. Une fois la figure clarifiée, afin d'ouvrir sur l'histoire de la musique italienne, du Festival de la chanson de Sanremo[12] en particulier, nous avons fait écouter *Maledetta primavera* interprétée par Loretta Goggi en 1981. La même chanson a été récemment reprise par le jeune artiste appelé Sangiovanni qui a remporté le premier prix dans le contexte célèbre de musique et de danse italien *Amici*. Notre protocole d'écoute prévoit :

- 1ère écoute : intégrale des œuvres sélectionnées afin de repérer la figure clé de la musique. Après l'identification de la figure, chaque élève propose un autre exemple ;
- 2e écoute : on attire l'attention sur le texte en comparant simplement la thématique des morceaux écoutés ;
- 3e écoute : on souligne les variations significatives au niveau de la musique et du texte en repérant figures rhétoriques et formes poétiques employées.

[10] Murari, Rocco, *Ritmica e metrica*, Hoepli, Milan, 1909, p. 97.
[11] *Idem*, p. 98.
[12] Le Festival de Sanremo est la plus grande manifestation italienne concernant la chanson populaire.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

Tableau 1 : Pour une comparaison textuelle

Texte original	Rimes	Texte modifié en vers libres
Voglia di stringersi e poi	A	Mi hai preso a fulmini
Vino bianco, fiori e vecchie canzoni	B	E stavo sotto agli alberi
E si rideva di noi	A	Non potevo coprirmi
Che imbroglio era	C	Mi faccio una doccia
Maledetta primavera	C	Per toglierti dagli occhi
		Ma rimani come il rimmel che cola sul mio viso
		E non pensavo potessi farmi del male
		Bruciarmi le mani
Che resta di un sogno erotico se	D	**Refrain**
Al risveglio è diventato un poema?	E	Se per innamorarmi basta un'ora
Se a mani vuote di te	D	Che fretta c'era
Non so più fare come se non fosse amore	F	Maledetta primavera
Se per errore	F	Che fretta c'era
Chiudo gli occhi e penso a te	D	Se fa male solo a me
Refrain		Non posso provare rancore anche se
Se per innamorarmi ancora		Volevi solo giocare ma ora ti
Tornerai, maledetta primavera	A	Amo davvero fuori dal letto e tu un po'
Che imbroglio se, per innamorarmi basta	B	di meno
un'ora?	A	Fa male al petto se ci ripenso, ancora
Che fretta c'era		ci spero
Maledetta primavera?	B	Che torni da me
Che fretta c'era	B	Dicendomi che
Se fa male solo a me?	B	Quella notte non basta
	C	Che ne vuoi un'altra
		E che non mi lasci come hai già fatto
		Ma rimani insieme a me
		Refrain
		Se per innamorarmi basta un'ora
		Che fretta c'era
		Maledetta primavera
		Che fretta c'era
		lo sappiamo io e te

En première instance, après la première écoute de *Maledetta primavera* des deux artistes, il apparaît évident qu'un processus de transformation caractérise la chanson et que, par ailleurs, une « accumulation » d'idées est particulièrement présente dans la version de Sangiovanni.

Malgré une thématique identique portant sur l'amour ou bien sur l'abandon conséquent à une nuit de passion, le traitement demeure très différent. Le printemps initialement identifié comme la saison du réveil des sens et du renouveau, devient bientôt synonyme de douleur et de mensonge : d'amour sans correspondance. Maudit (*maledetta*) dans les deux versions, par les protagonistes, à travers un processus de personnification, le printemps rappelle la nature maligne de Léopardi qui ne rend nullement ce qu'elle promet[13]. S'il suffit d'une heure pour tomber amoureux, il faut

[13] *O natura, o natura, perché non rendi poi quel che prometti allor ? Perché di tanto inganni i figli tuoi ?* Dans la poésie *A Silvia* et plus tard dans la *Ginestra*, Giacomo Leopardi insiste sur le concept de nature indifférente aux douleurs de l'humanité. Puisqu'il refuse l'idée d'une nature neutre, il l'identifie de façon platonique au mal en contraposition au bien idéal. Leopardi, Giacomo, *La ginestra o il fiore del deserto*, in *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milan, 1937-1949. Voir aussi Ruffilli, Paolo, Introduzione al *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *Operette morali*, Garzanti, Milan, 1982.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

beaucoup plus de temps pour effacer la douleur de la perte c'est pourquoi, dans les deux versions, les protagonistes jurent contre le printemps révélant une filiation avec la thématique de l'amour vécu, rêvé ou imaginé, thématique chère aux poètes provençaux et caractéristiques des chansons italiennes jusqu'à Pétrarque. Ce qui change véritablement est le langage qui exprime un nouveau contexte. Le sentiment reste, pour autant, immuable.

L'analyse entraînée par la dernière écoute prévue dans notre protocole montre, d'un point de vue littéraire, l'abandon des rimes du texte original qui rendent la lecture fluide et la diction souple, en faveur d'une prose libre caractérisée par l'introduction de nouvelles barres[14]. Celles-ci sont censées modifier soit la structure musicale soit la structure textuelle. D'un point de vue musical, le chant se transforme en rap, le style mélodique typiquement italien cède le pas à une diction rythmée pas toujours intelligible, miroir d'une génération qui se distingue par le *brainstorming* d'idées qui voyagent *rapidissime*. Les métaphores originales de Sangiovanni rendent compte de l'état d'âme[15] du protagoniste sans rien laisser à l'imagination.

Le début de cette version « juvénile », presque une apostrophe, concrétise le sentiment de désespoir avec une note de passion qui laisse une trace évidente. L'expression hyperbolique « *mi hai preso a fulmini* » amplifie de manière paradoxale le concept s'appuyant en même temps sur l'image phonosymbolique de l'éclair suivi par le tonnerre, au point de bouleverser le protagoniste qui contemple dans l'image de la douche les deux moments (éclair/tonnerre). Cette figure (*Little bang* ou bien première explosion d'énergie musicale et textuelle) ouvre sur le climax ascendant des éclairs qui brûlent les mains du protagoniste avec une énumération de concept tels que la douche sur le corps, le rimmel sur le visage. Le polysyndète introduit du « *e* », l'anaphore du réflexif « *mi* », les consonances des mots « *fulmini, coprirmi, ma rimani, rimmel, moi, farmi, male, mani* » créent des sonorités telles à évoquer un marteau qui scandent la douleur.

La deuxième strophe de Sangiovanni évoque l'expression claire du jargon actuel : l'asyndète ou bien l'absence de signes de ponction qui symbolise la vitesse des concepts extériorisés typique du genre musical du rap. L'apostrophe initiale « *mi hai preso a fulmini* » est en relation avec l'anathème « *maledetta primavera* » dans un processus de personnification de la nature. Le désordre syntactique, sous-jacent au désordre amoureux et concrétisé dans la poitrine en flamme, souligne le début d'une série d'infinitives et est également relancé par l'anaphore introduite du « *che* ». Cette succession de vers non fermés (établis par les périodes hypothétiques dans la partie de la protase) rentrent bien dans l'*habitus* linguistique des nouvelles générations parfois incapables de terminer une phrase comme hypnotisés par la célérité conceptuelle. La vitesse est proprement le fil conducteur de ce texte narratif dans les premiers vers (lignes 1-2), descriptif dans les suivants (de la ligne 3 à 6) et enfin réflexif (ligne 7-8). Le *flashforward* « *se fa male solo a me* » du premier refrain anticipe la conclusion de cette nuit

[14] La barre est l'unité de mesure utilisée pour définir la durée d'une strophe rap. Elle correspond, généralement, à une mesure de 4/4. Nam, « La terminologia rap : *dal dissing alle barre : facciamo chiarezza !* », https://nam.it/la-terminologia-rap-dal-dissing-alle-barre-facciamo-chiarezza/ (consulté le 20/07/2021).

[15] En est un exemple le vers n°6 « Tu demeures comme le rimmel qui s'écoule sur mon visage ». Traduction libre de Francesca Guerrasio de l'italien.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

et d'une dimension spatio-temporelle (sous les arbres de printemps) qu'on voudrait dilater à jamais.

5 Conclusion

En conclusion, la transformation devient un prétexte pour étudier d'un point de vue littéraire la modification du texte dans la forme, dans les expressions et dans la thématique ; d'un point de vue social l'évolution des coutumes, de la mode, de la façon de s'exprimer mais aussi de chanter. La musique et la chanson donnent lieu à une réflexion à tous azimuts qui donne l'opportunité aux élèves d'apprendre de façon pratique et de mieux comprendre les significations profondes de leur actualité. Enfin en termes de créativité, la reconnaissance des figures de la musique sollicite les élèves leur permettant d'écrire ou tout simplement de modifier, de faire une parodie du texte existant ce qui se transforme encore dans un entraînement à l'écrit. Cet exemple d'écriture créative a donné beaucoup de résultat et le prix que les élèves du collège Sannazaro ont remporté en 2019 dans le cadre de BIMED[16] National Cup le démontre.

Références bibliographiques

Bonnéry, Stéphane, « L'enseignement de la musique, entre institution scolaire et conservatoires. Éclairages mutuels des sociologies de l'éducation et de la culture », *Revue française de pédagogie,* n°185, 2013, DOI : 10.4000/rfp. 4290.

Delalande, François ; Guardabasso, Giovanna, Marconi, Luca (dir), *Le condotte musicali*, Éd. Cleub, Bologne, 1993.

Dewey, John, *My pedagogic creed*, *School Journal*, vol. 54, n°3, 1897.

Donnat, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête 2008*, La Découverte, Paris, 2009.

Gabrielli, Aldo, *Il mio primo vocabolario illustrato della lingua italiana*, Hoepli, Milan, 2000.

Leopardi, Giacomo, *La ginestra o il fiore del deserto*, in *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milan, 1937-1949.

Nam, « La terminologia rap : dal dissing alle barre : facciamo chiarezza ! », https://nam.it/la-terminologia-rap-dal-dissing-alle-barre-facciamo-chiarezza/ (consulté le 20/07/2021).

Murari, Rocco, *Ritmica e metrica*, Hoepli, Milan, 1909.

Orsi, Marco, *Educare alla responsabilità nella globalizzazione*, Vérone, EMI, 2002.

Ruffilli, Paolo, Introduzione al *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *Operette morali*, Garzanti, Milan, 1982.

Sciarrino, Salvatore, *Le figure della musica da Beethoven a oggi,* Ricordi, Milan, 1998.

[16] BIMED : Biennale des Arts et des Sciences de la Méditerranée naît en 1997 dans le cadre d'une série de réformes mis en place par le Ministère des Biens et des Activités Culturelles en accord avec le Ministère de l'instruction italien afin d'encourager le développement socio-culturel du Sud d'Italie.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307